Unidad 14

- Cine y lenguaje.

4. Cine y lenguaje

1. El lenguaje cinematográfico

Los capítulos precedentes han utilizado poco el concepto de «lenguaje cinematográfico». Esto puede parecer paradójico. En efecto, esta idea está en la encrucijada de todos los problemas que se plantea la estética del cine desde sus orígenes. Ha servido estratégicamente para postular la existencia del cine como medio de expresión artística. Para probar que era un arte, era preciso dotarlo de un lenguaje específico, diferente del de la literatura o el teatro.

Pero atribuirle un lenguaje, era correr el riesgo de fijar sus estructuras, de deslizarse del nivel del lenguaje al de la gramática; por eso, la utilización de «lenguaje» a propósito del cine, en razón del carácter tan impreciso de la palabra, ha dado lugar a múltiples malentendidos, que jalonan la historia de la teoría del cine hasta hoy y encuentran su formulación en los pensamientos de «cine-lengua», gramática del cine, «cine-estilístico», retórica fílmica, etcétera.

La discusión teórica de estos debates nada tiene de académica. Se trata de saber cómo funciona el cine como medio de significación en relación a los otros lenguajes y sistemas expresivos; la idea constante de los teóricos será la de oponerse a toda tentativa de asimilación del lenguaje cinematográfico al lenguaje verbal. Pero si el cine funciona muy diferentemente del lenguaje

verbal, hecho admitido por todos, ¿se trata, pues, de un «lenguaje de la realidad», según la expresión tan querida de Pier Paolo Pasolini? En otras palabras, ¿el cine está desprovisto de toda instancia de lenguaje? y si no, ¿es posible precisarlo sin caer ineludiblemente en las gramáticas normativas?

1.1. Un concepto antiguo

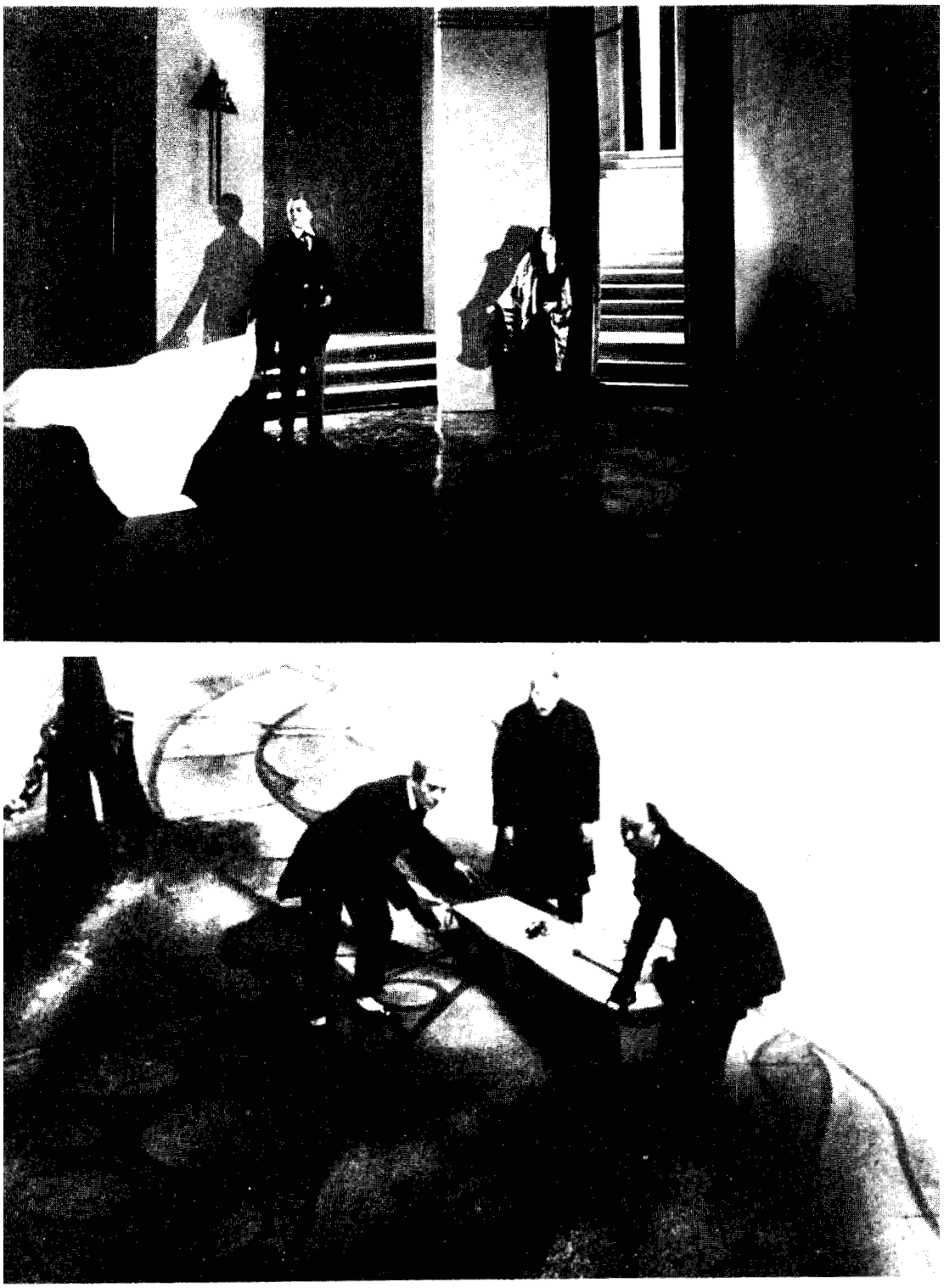
La expresión «lenguaje cinematográfico» no ha aparecido con la semiología del cine, ni siquiera con el libro de Marcel Martin publicado con este título en 1955. La encontramos en los escritos de los primeros teóricos del cine, Ricciotto Canudo y Louis Delluc, al igual que en los de los formalistas rusos.

Para los estetas franceses en especial, se trataba de oponer el cine al lenguaje verbal, definirlo como un nuevo medio de expresión. Este antagonismo entre cine y lenguaje verbal aparece en el centro del manifiesto de Abel Gance «La música de la luz»:

> «No me canso de decirlo: las palabras en nuestra sociedad contemporánea ya no encierran su verdad. Los prejuicios, la moral, las contingencias, las taras fisiológicas han quitado a las palabras pronunciadas su verdadera significación. (...) Había que callar durante bastante tiempo para olvidar las antiguas palabras gastadas, envejecidas, entre las que incluso las más hermosas han perdido su imagen y, dejando entrar en uno mismo el flujo enorme de las fuerzas y conocimientos modernos, encontrar el nuevo lenguaje. El cine ha nacido de esta necesidad. (...) Como en la tragedia formal del siglo XVIII, será preciso asignar al filme del porvenir unas reglas estrictas, una gramática internacional. Tan sólo encerrados en un corsé de dificultades técnicas pueden estallar los genios.»

El carácter esencial de este nuevo lenguaje es su universalidad; permite evitar el obstáculo de la diversidad de lenguas nacionales. Realiza el antiguo sueño de un «esperanto visual»: «El cine va a todas partes —escribe Louis Delluc en *Cinéma et Cie*—, es un gran medio de conversar entre los pueblos». Esta «música de la luz» no necesita traducción, se comprende por todos y permite encontrar una especie de estado «natural» del lenguaje, anterior a lo arbitrario de las lenguas:

El lenguaje de las imágenes en el cine mudo de la década de 1920: *El último* (1924) y *Fausto* (1926), de F. W. Murnau.



Arriba: *L'inhumaine*, de M. L'Herbier (1924). Abajo: *La chute de la maison Usher*, de J. Epstein (1927).

> «El cine, multiplicando el sentido humano de la *expresión por la imagen*, ese sentido que tan sólo la Pintura y la Escultura habían conservado hasta nosotros, formará una lengua verdaderamente universal de caracteres aún insospechados. Por ello, le es necesario conducir toda la «figuración» de la vida, es decir del arte, hacia las fuentes de toda emoción, buscando la propia vida en sí misma, por el movimiento. (...) Nuevo, joven, vacilante, busca sus palabras y su voz. Y nos conduce, con toda nuestra complejidad psicológica adquirida, al gran lenguaje verdadero, primordial, sintético, el lenguaje visual, fuera del análisis de los sonidos.»
>
> Ricciotto Canudo, *L'usine aux images*, 1927.

Canudo, Delluc, Gance son antes que todo críticos o cineastas. Su perspectiva es promocional; quieren probar la complejidad del cine, lo bautizan como «séptimo arte» y practican una apuesta cualitativa y una política sistemática de demarcación. Canudo proclama: «No buscamos analogías entre Cine y Teatro. No hay ninguna». Para él, el cine es el arte total hacia el que todos los demás han tendido desde siempre.

Para Abel Gance, «el lenguaje de las imágenes que nos conduce a la ideografía de las escrituras primitivas, aún no está a punto porque nuestros ojos no están hechos para ellas».

No se trata de una tentativa real de teorización del cine; además, las alusiones al lenguaje, más allá de su carácter profético, son deliberadamente metafóricas. Pero las primeras bases de una reflexión sobre el cine como lenguaje hay que buscarlas más bien en Béla Balázs y los teóricos soviéticos.

Sin embargo, si nos quedamos en el terreno de los franceses, la voluntad de teorización es mucho más manifiesta en Jean Epstein, autor de un gran número de ensayos estéticos en los que afirma la necesidad de la constitución de una verdadera «filosofía» del cine: «La filosofía del cine está totalmente por hacer», escribe en *Bonjour, cinéma* (1923).

Epstein toma de Louis Delluc la idea de fotogenia, que define así: «Llamaría fotogénico a todo aspecto de las cosas, de los seres y de las almas que se crece en su cualidad moral con la reproducción cinematográfica. Y todo aspecto que no es magnificado por la reproducción cinematográfica no es fotogénico, no forma parte del arte cinematográfico».

Vemos cómo la perspectiva normativa está vigente aún. La filosofía de Epstein surge más de una estética de autor, de una poética de la creación fílmica que de una teorización general.

> El nacimiento de la estética del cine en una época en que éste era *mudo*, ha tenido muchas consecuencias en las concepciones más comúnmente aceptadas de la expresión fílmica. El cine es ante todo un arte de la imagen y todo lo que no está en ella (palabras, escritura, ruidos, música) debe aceptar su función prioritaria. Los filmes mudos más «cinematográficos», según estos criterios, eran aquellos que prescindían totalmente de la lengua, por tanto de los rótulos, como por ejemplo *El último*, de F. W. Murnau (1924). Los personajes debían hablar lo menos posible, lo que limitaba la elección de los temas y las situaciones en los filmes narrativos, pero planteaba muchos menos problemas en los «documentales de vanguardia». A veces se ha atribuido la etiqueta de «cine puro» a estos filmes sin rótulos para destacar su originalidad.
>
> La aparición del sonoro hizo estremecer los cimientos de esta soberanía de la imagen. En el plano estético, el recién llegado fue considerado mucho tiempo como un intruso que era preciso domesticar, tanto por los cineastas, Charles Chaplin, S. M. Eisenstein y tantos otros, como por los críticos.

1.2. Los primeros teóricos

No hay espacio aquí para explicar una historia de las teorías cinematográficas; haría falta todo un volumen. Antes de abordar los ensayos de Béla Balázs y de los soviéticos que tuvieron un papel decisivo en la puesta a punto de las concepciones fundacionales del lenguaje cinematográfico, es preciso mencionar el estudio de Hugo Münsterberg, *The Film: A Psychological Study*, aparecido en 1916 en Nueva York. Münsterberg analiza los mecanismos psicológicos de la percepción fílmica (problemas de la profundidad y del movimiento; papel de la atención, de la memoria, de la imaginación y de las emociones) con una agudeza rara (véase el capítulo 5). Se esfuerza también en definir la especificidad del cine por la que el mundo exterior pierde su peso, se libera del espacio, del tiempo y de la causalidad, se moldea «en las formas de nuestra propia conciencia».

El esteta húngaro Béla Balázs fue el primero que abordó directamente el estudio del lenguaje cinematográfico, en su ensayo *Der Sichtbare Mensch* (*El hombre visible*), publicado en 1924.

> Béla Balázs desarrolla sus primeros análisis en dos libros posteriores, *L'esprit du cinéma* (1930) y *Le cinéma, nature et évolution d'un art nouveau* (1948). En el capítulo titulado «La nueva forma de lenguaje», Balázs parte de la pregunta siguiente: «¿Cómo y cuándo la cinematografía se convirtió en un arte particular, empleando métodos esencialmente diferentes de los del teatro y hablando otro lenguaje formal distinto al de aquél?». Y responde enunciando cuatro principios que caracterizan el lenguaje cinematográfico:
>
> — en el cine, hay una distancia variable entre el espectador y la escena representada, de ahí una dimensión variable de la escena que tiene lugar en el cuadro y la composición de la imagen;
>
> — la imagen total de la escena se subdivide en una serie de planos de detalle (principio de planificación);
>
> — hay variación del encuadre (ángulo de toma, perspectiva) de los planos de detalle dentro de una misma escena;
>
> — finalmente, la operación del montaje asegura la inserción de los planos de detalle en una serie ordenada en la que no sólo se suceden escenas enteras, sino también tomas de los detalles más pequeños de una misma escena. La escena en su conjunto parece yuxtaponerse en el tiempo a los elementos de un mosaico temporal.

Los teóricos y cineastas soviéticos reunidos en torno del VGIK (primera escuela del cine dirigida por Lev Koulechov) sistematizaron la función del montaje descrita así por Pudovkin:

> «Por el enlace de fragmentos separados el realizador construye un espacio fílmico ideal, totalmente de su creación. Une y suelda los elementos separados que ha filmado en diferentes puntos del espacio real, de forma que crea un espacio fílmico.»

Puede haber divergencias de análisis e incluso contradicciones antagónicas entre Pudovkin, Eisenstein, Vertov, pero todos coinciden unánimemente en reconocer el papel preponderante del montaje puesto que «mostrar algo como cada uno lo ve, significa

no haber conseguido nada». (Véanse págs. 81-86 del capítulo 2 para las concepciones eisenstenianas del montaje.)

Pero en *Poetika Kino*, colección de cinco ensayos publicada en 1927 por seis miembros del OPOIAZ (sociedad de estudios de la lengua poética), es donde la hipótesis del «cine-lenguaje» está más explícitamente formulada. En su artículo «Los fundamentos del cine», Yuri Tynianov precisa que «en el cine, el mundo visible no viene dado en tanto que tal, sino en su correlación semántica; de otro modo el cine no sería más que una fotografía en vivo. El hombre visible, la cosa visible sólo son un elemento del cine-arte si se dan en calidad de signo semántico».

Esta «correlación semántica» tiene lugar por medio de una transfiguración estilística: «la correlación de personajes y cosas en la imagen, la de personajes entre ellos, del todo con la parte, lo que se ha convenido en llamar la «composición de la imagen», el ángulo de toma y la perspectiva en la que se toman, y por último la iluminación, tienen una importancia colosal». Por la movilización de estos parámetros formales el cine transforma su material de base, la imagen del mundo visible, en elemento semántico de su propio lenguaje.

Tynianov anuncia también la concepción pasoliniana del cine-lenguaje, cuando escribe que «por muy extraño que sea, si se establece una analogía entre el cine y las artes verbales, la única legítima sería no la analogía entre el cine y la prosa, sino entre el cine y la poesía».

En «Problemas del cine estilístico», Boris Eichenbaum indica que «es imposible considerar el cine como un arte totalmente no verbal. Los que quieren defender el cine contra la literatura olvidan a menudo que en éste lo que está excluido no es la palabra audible sino el pensamiento, es decir, el lenguaje interior». Según esta hipótesis, la lectura del filme necesita un trabajo simultáneo de percepción, que consiste en la puesta en marcha del lenguaje interior que caracteriza todo pensamiento: «La percepción cinematográfica es un proceso que va del objeto, del movimiento visible a su interpretación, a la construcción del lenguaje interior. (...) El espectador debe efectuar un trabajo complejo para ligar los planos (construcción de las cine-frases y de los cine-períodos)». Esto le lleva a la siguiente definición: «a fin de cuentas, el cine como todas las artes es un sistema par-

ticular de lenguaje figurado» (puesto que en general se utiliza como «lengua»). Esto supone que el cine puede o no ser un sistema significativo según las intenciones del usuario.

Sin embargo, para los formalistas rusos, sólo hay arte y por consiguiente «lengua cinematográfica» cuando hay transformación estilística del mundo real. Esta transformación únicamente puede intervenir en relación con el empleo de ciertos procedimientos expresivos que resultan de un propósito de comunicar una significación.

«Cine-frase», «cine-semántico», «cine-estilístico», «cine-metáfora», todos estos términos indican el movimiento general de extrapolación que caracteriza la evolución de estos teóricos. Este movimiento se ampliará con las tentativas de elaboración de las «gramáticas del cine».

1.3. Las «gramáticas» del cine

Las «gramáticas» del cine se desarrollaron de modo esencial después de la Liberación, cuando la promoción artística del cine empezaba a ser globalmente reconocida. El cine era un arte total dotado de un lenguaje. Para conocer mejor ese lenguaje, era necesario explorar las principales figuras.

La proliferación de libros didácticos, a imagen de los manuales escolares, debe relacionarse directamente con la expansión espectacular de los cine-clubs y los movimientos de educación popular. El cine, primer arte verdaderamente popular por la amplitud de su audiencia, debía ser explicado a su público, que veía los filmes con toda inocencia, aunque no sin cierta intuición de un lenguaje.

> Este movimiento caracteriza sobre todo a Francia e Italia; sin embargo, parece que su iniciador fue el británico Raymond J. Spottiswoode, autor de una *Gramática del filme*, publicada en Londres en 1935. Spottiswoode, sistematiza en una perspectiva didáctica los trabajos de Eisenstein y de Rudolf Arnheim (*Film als Kunst*, 1932).
>
> Construye una tabla de análisis de las estructuras del filme y una tabla de síntesis de sus efectos, divide los elementos es-

> pecíficos en ópticos y no ópticos, éstos en estáticos y dinámicos, etcétera. Se trata de definir los principios estéticos que pueden servir a un lenguaje cinematográfico correcto.

En el campo francés, los dos autores seguramente más conocidos son André Berthomieu (*Essai de grammaire cinématographique*, 1946) y el doctor Robert Bataille (*Grammaire cinégraphique*, 1947). Roger Odin ha demostrado que el modelo de estas gramáticas cinematográficas está constituido por las gramáticas normativas de uso escolar. El lenguaje cinematográfico no se confronta con la lengua, sino con la literatura; se trata de conformar el lenguaje del filme al utilizado por los «buenos autores». El fin de la gramática cinematográfica es permitir la adquisición de un «buen estilo cinematográfico», o bien de «un estilo armonioso», gracias al conocimiento de las leyes fundamentales y de unas reglas inmutables que rigen la construcción de un filme. Estas gramáticas ofrecen una lista de incorrecciones y faltas graves que conviene evitar, a menos que el realizador no busque crear un «efecto estilístico» particular:

> «Por ejemplo, saltar de un conjunto a un primer plano puede constituir una falta voluntaria para atraer la atención del espectador por lo inesperado del choque visual» (A. Berthomieu).

De ahí esta definición: «La gramática cinematográfica estudia las reglas que presiden el arte de transmitir correctamente las ideas por una sucesión de imágenes animadas, que forman un filme» (Robert Bataille).

Estas gramáticas funcionan sobre el modelo normativo de las gramáticas tradicionales del lenguaje verbal. Transmiten una estética análoga, la de la transparencia («la mejor técnica es la que no se ve») y del realismo («es preciso que la imagen dé la sensación de verdad»), y sabemos que esta estética de la transparencia, fundada en la no-visibilidad de la técnica, juega un papel primordial en el cine.

Los análisis del lenguaje cinematográfico propuestos por estas gramáticas se inspiran básicamente en las gramáticas de las lenguas naturales. Toman de ellas la terminología y el planteamiento: parten de los planos (= palabras), construyen una no-

menclatura (escalas de planos), precisan la manera en que deben estructurarse en secuencias (= «frase cinematográfica»), enumeran los signos de puntuación.

Pero los autores de estas gramáticas son conscientes del carácter *analógico* de sus análisis. Robert Bataille precisa, por ejemplo, «que no hay necesidad de establecer un paralelismo preciso entre los signos de puntuación tipográfica y los enlaces ópticos, dado que la elección de estos enlaces no tiene el mismo carácter obligatorio que el signo de puntuación». Se guarda mucho de asimilar pura y simplemente el plano a la palabra; desde luego, los relaciona: «Al igual que cada palabra evoca una idea, cada plano muestra una idea», pero insiste también en sus diferencias: «La palabra es esencialmente intelectual; por el contrario, el plano es esencialmente material». A menudo estas oposiciones se comentan en términos discutibles, pero Robert Bataille da una definición de plano menos ingenua de lo que podría parecer: «El plano es la representación visual de una idea simple», y se coloca en el nivel del efecto que produce sobre el espectador, inducido a percibir una única idea durante el tiempo de su paso por la pantalla. Por otro lado insiste en que un plano no se puede estudiar aisladamente, dado que «su papel en el mecanismo del pensamiento depende de modo esencial del lugar que ocupe en medio de otros planos».

En definitiva, como verifica Roger Odin al final de su análisis, estas gramáticas normativas no son ni mejores ni peores que muchas gramáticas escolares del lenguaje verbal. Hay que decir que su perspectiva es más estilística que propiamente gramatical. Aun practicando una metaforización excesiva de los conceptos, aportan a veces elementos de descripción del lenguaje cinematográfico que han servido de base a numerosos análisis posteriores.

Estas «gramáticas del cine» se han utilizado durante mucho tiempo como cabeza de turco ante toda tentativa de formalización del lenguaje cinematográfico durante el período dominado por las tesis bazinianas de la «transparencia». En el momento en que los presupuestos arbitrarios de estas concepciones, también normativas, aparecen con más evidencia, es lógico que ciertos investiga-

dores se interesen de nuevo en la elaboración de modelos gramaticales del lenguaje cinematográfico sobre la base de la «lingüística textual».

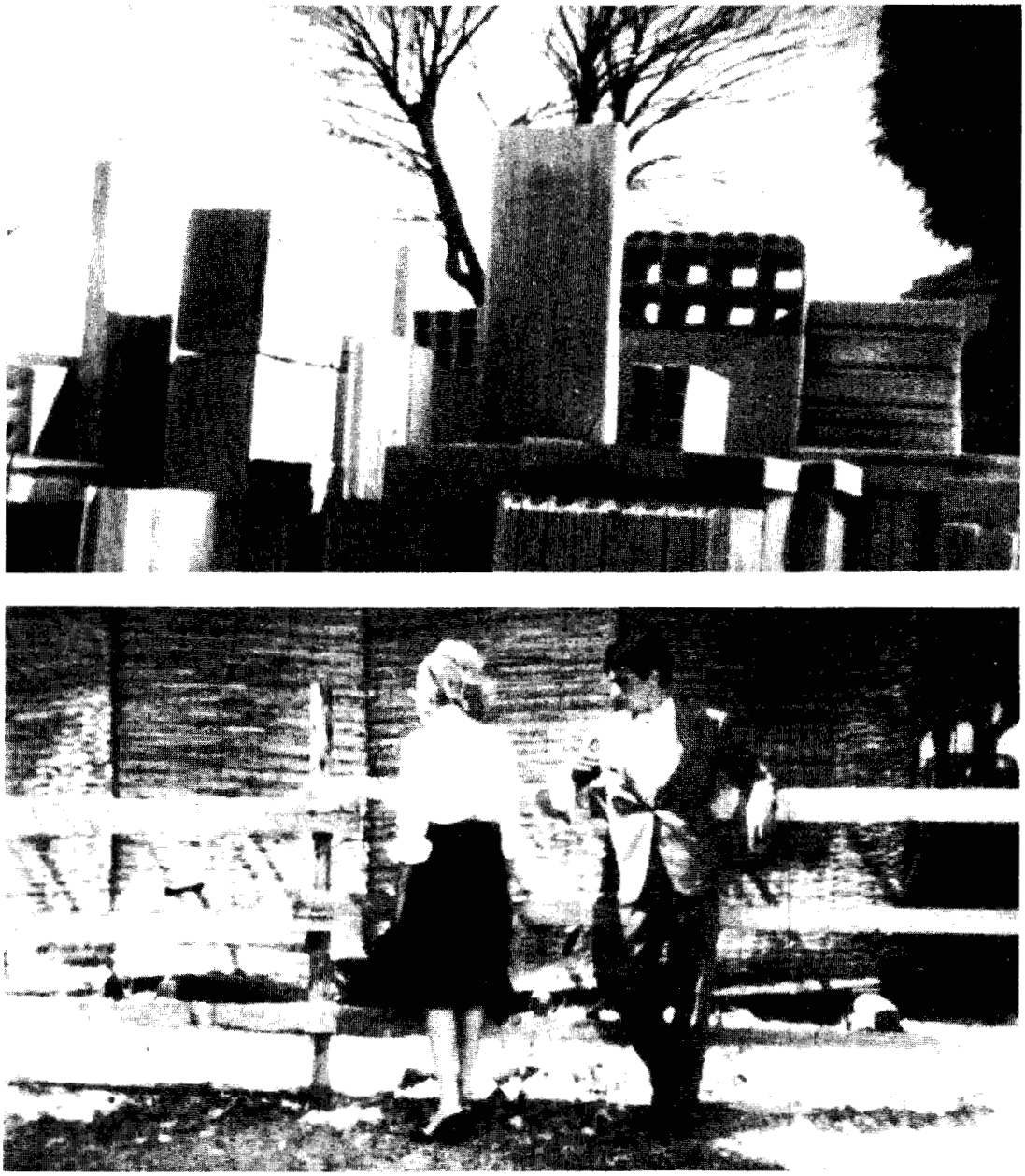
1.4. La concepción clásica del lenguaje

El rechazo de las «gramáticas del cine» implica una concepción empírica del lenguaje cinematográfico; es importante precisarla un poco antes de abordar las teorías formuladas por Jean Mitry y Christian Metz. El libro de Marcel Martin, titulado precisamente *El lenguaje cinematográfico*, cuya primera edición data de 1955, y que ha sido varias veces reeditado y traducido, puede ser útil como punto de referencia para entender esta concepción «indígena» tal como se explica antes de un enfoque semiológico de la cuestión.

Curiosamente, no se encuentra una definición unificada de la expresión, ni en la introducción ni en la conclusión de la obra donde ésta se aborda directamente.

Marcel Martin une la aparición del lenguaje cinematográfico al descubrimiento progresivo de los procedimientos de expresión fílmica. Para él, como también para Jean Mitry y Christian Metz, que retoman el análisis en este punto, el lenguaje cinematográfico se constituyó históricamente gracias a la aportación artística de cineastas como D. W. Griffith y S. M. Eisenstein. El cine en el momento de su nacimiento no estaba dotado de lenguaje, era tan sólo el registro filmado de un espectáculo anterior, o bien la simple reproducción de la realidad. Para poder contar historias y comunicar ideas, el cine ha debido elaborar toda una serie de procedimientos expresivos; el conjunto de ellos es lo que abarca el término lenguaje (véase pág. 176).

El lenguaje cinematográfico está doblemente determinado, primero por la historia, después por la narratividad. Con esto se afirma que ni las películas «primitivas» ni las no-narrativas, tienen lenguaje o que, si lo tienen, éste es estructuralmente idéntico al de los filmes narrativos. En sus primeros textos Christian Metz comparte esta hipótesis cuando escribe, por ejemplo: «Un filme de Fellini se diferencia de uno de la marina americana (destinado a enseñar a los reclutas el arte de hacer nudos) por el talento y



El eclipse, de Michelangelo Antonioni (1962).

El desierto rojo, de Michelangelo Antonioni (1964).

por la finalidad, no por lo que tiene de más íntimo en su mecanismo semiológico. Las películas puramente vehiculares están hechas como las otras». (*Ensayos,* 1, pág. 85). Veremos más adelante que esta posición se ha modificado totalmente en *Lenguaje y cine.*

Esta concepción clásica del lenguaje presupone otras dos hipótesis, una que asimila lenguaje a «lenguaje fílmico tradicional» (es la interpretación inmovilista), otra que diluye totalmente la instancia de lenguaje haciendo del cine el lugar de aprehensión directa de la realidad (es la interpretación relajada).

1.4.1. El lenguaje cinematográfico tradicional

Aunque la afirmación de la existencia del lenguaje cinematográfico haya podido parecer estratégicamente decisiva a los pioneros de la teoría, siempre ha provocado reticencias en los continuadores. Marcel Martin apunta que, «aplicado al cine, el concepto de lenguaje es bastante ambiguo. Lo que yo he llamado el arsenal gramatical y lingüístico ¿es preciso verlo esencialmente ligado a la técnica de los diversos procedimientos de expresión fílmica?» (*El lenguaje cinematográfico,* pág. 278.) Antes, ha verificado que cuando el cine-lenguaje se limita a ser un simple vehículo de ideas o de sentimientos oculta en sí mismo los fermentos de su propia destrucción como arte, pues tiende a convertirse en un medio que carece de un fin en sí mismo. Ahí aparece este concepto de lenguaje cinematográfico tradicional susceptible de abarcar toda instancia del lenguaje: «El lenguaje cinematográfico tradicional aparece demasiado a menudo como una especie de enfermedad infantil del cine cuando se limita a ser un conjunto de recetas, de procedimientos, de trucos utilizables por todos, que garantizan automáticamente la claridad y la eficacia del relato y su existencia artística», lo que induce al autor a hablar de filmes «impecablemente eficaces en el plano del uso del lenguaje, pero de una total nulidad desde los puntos de vista estético y fílmico».

Está claro que a través de esta acepción del término lenguaje se opera un deslizamiento del nivel propiamente lingüístico al estilístico, muy evidente cuando Marcel Martin invoca el «rebasamiento del *cine-lenguaje* hacia el *cine-ser*». Hay que seña-

lar que la mayor parte de los grandes realizadores contemporáneos han abandonado prácticamente todo el arsenal gramatical y lingüístico enumerado y analizado por Marcel Martin en su libro, pero sería erróneo sacar la conclusión que lo que ha envejecido y ha pasado de moda es el lenguaje. Lo que evoluciona son las elecciones estilísticas de los realizadores, las convenciones dominantes de rodaje que caracterizan una época. El propio Marcel Martin lo formula un poco más adelante cuando escribe: «Para evitar toda ambigüedad, habría que preferir el concepto de *estilo* al de lenguaje» (pág. 279).

1.4.2. ¿Hacia una desaparición del lenguaje?

Reducir el lenguaje cinematográfico a la nomenclatura de los procedimientos narrativos y expresivos y fijarlo en esto, comporta el riesgo de negar puramente su existencia, o al menos de relativizar su necesidad. El progresivo avance del lenguaje (en el sentido tradicional) hacia la «sublimación de la escritura» tiene como consecuencia confirmar la teoría baziniana de la transparencia (véase el capítulo 2), puesto que el filme, cuando deja de ser lenguaje y espectáculo, se convierte en estilo y contemplación, y lo que aparece en la pantalla se vuelve semejante a lo que se ha filmado, «pues planificación y montaje juegan cada vez menos su papel habitual de análisis y de reconstrucción de la realidad». Al no ser ya prisionero de la planificación y del montaje analítico, el espectador se encuentra en cierto modo «ante una ventana a través de la que asiste a acontecimientos que tienen todas las apariencias de la realidad y de la objetividad y cuya existencia parece ser absolutamente independiente de la suya».

Parece evidente que la definición clásica del lenguaje, con sus distorsiones y reticencias internas, no puede dificultar toda reflexión real sobre el status de esta instancia en el seno del filme. Habrá que movilizar la iluminación semiológico-lingüística, ampliar la idea de lenguaje y confrontarla de la manera más precisa posible con lo que no es, para aportar todas las clarificaciones necesarias en el debate tradicional.

1.5. Un lenguaje sin signos

Corresponde a Jean Mitry, en el tercer capítulo de su *Estética y psicología del cine*, el haber reafirmado la existencia del lenguaje cinematográfico ampliando sus bases.

Jean Mitry parte de la concepción tradicional del cine como medio de expresión para añadir que un medio de expresión como éste, «susceptible de organizar, construir y comunicar pensamientos, que puede desarrollar ideas que se modifican, se forman y se transforman, se convierte en un lenguaje, *es* lo que se llama un lenguaje». Ello le lleva a definir el cine como una forma estética (como la literatura), utilizando la *imagen* que es (en sí misma y por sí misma) un medio de expresión cuya serie (es decir, la organización lógica y dialéctica), es un *lenguaje* (pág. 48).

Esta definición tiene el mérito de acentuar en la materia significante del cine (la imagen en su sentido más amplio), así como en la puesta en secuencias, dos rasgos que caracterizan un lenguaje.

El lenguaje, para Jean Mitry, es un sistema de signos o de símbolos (definición muy saussuriana) que permite designar las cosas nombrándolas, significar ideas, traducir pensamientos. Precisa después que no es necesario reducir el lenguaje al único medio que permite el intercambio de la conversación, es decir el lenguaje verbal, que no es más que una forma particular de un fenómeno más general. Hay lenguaje cinematográfico, incluso si éste elabora sus significaciones no a partir de figuras abstractas más o menos convencionales sino por medio de «la reproducción de la realidad concreta», es decir, de la reproducción analógica de la realidad visual y sonora.

Jean Mitry ha comprendido que el error de los teóricos anteriores, que sostienen la concepción dominante del lenguaje cinematográfico, reside en que éstos ponen *a priori* el lenguaje verbal como la forma exclusiva del lenguaje, y como el lenguaje fílmico es necesariamente diferente, sacan la conclusión de que *no es* un lenguaje.

> Un pasaje del autor resume con claridad la dialéctica propia de la elaboración del lenguaje fílmico a partir de la representación, de la imagen de las cosas:

> «Resulta evidente que un filme es algo muy distinto a un sistema de signos y símbolos. Al menos, no se presenta como *solamente* esto. Un filme es, *ante todo*, imágenes, e imágenes *de algo*, que tienen por objeto describir, desarrollar, narrar un acontecimiento o una sucesión de acontecimientos cualesquiera. Pero estas imágenes, según la narración elegida, se organizan como un sistema de signos y de símbolos; se convierten en símbolos o pueden convertirse en tales por *añadidura*. No son únicamente signo, como las palabras, sino ante todo objeto, realidad concreta: un objeto que se carga (o al que se carga) de una significación determinada. En esto el cine es lenguaje; *se convierte* en lenguaje en la medida en que *primero* es representación, y en favor de esta representación; es, si se quiere, un lenguaje de segundo grado» (págs. 53-54).

Las perspectivas teóricas de Jean Mitry permiten evitar un doble escollo. Manifiestan claramente el nivel de existencia del lenguaje cinematográfico insistiendo en que el cine, aun siendo una representación de la realidad, no es su simple calco; la libertad del cineasta, la creación de un seudo-mundo, de un universo parecido al de la realidad, no se oponen a la instancia del lenguaje; por el contrario, es éste el que permite el ejercicio de la creación fílmica.

Todo filme supone asimismo una composición y una disposición; estas dos actividades no implican de ningún modo alineación con las estructuras convencionales. La importancia del cine viene precisamente de que sugiere con insistencia la idea de un lenguaje de tipo nuevo, diferente del lenguaje verbal. El lenguaje cinematográfico se separa notablemente del lenguaje articulado. La empresa semiológica inaugurada por Christian Metz se ha esforzado en medir estas separaciones y las zonas de influencia posible, con un nivel de precisión aún inusitado en el campo de la teoría del cine.

2. El cine ¿lengua o lenguaje?

Como hemos señalado con anterioridad, se encuentra a veces en ciertos estetas del cine el término «cine-lengua». El cineasta y ensayista Jean Epstein habla del cine como de una «lengua universal». La utilización empírica del concepto de lenguaje provoca

confusión entre los niveles de lenguaje gramatical y estilístico; ésta es la principal conclusión que se puede extraer del recorrido histórico precedente: la mayor parte de los tratados dedicados al lenguaje cinematográfico son repertorios de las figuras dominantes de un tipo de «escritura fílmica» propia de una época.

Abundantes autores hasta Jean Mitry han tratado de cotejar los términos de «medio de expresión», «lenguaje», a veces de «lengua», en relación con el filme, pero sin recurrir jamás directamente al estudio de la lengua misma, es decir, a la lingüística.

El punto de partida de la investigación de Christian Metz surge de la siguiente comprobación: el cine se postula como un lenguaje, pero se estudia gramaticalmente como una lengua. Inspirado en la tripartición de la lingüística saussuriana («el lenguaje como suma de lengua y palabra»), Metz precisará el status del lenguaje cinematográfico oponiéndolo a los rasgos que caracterizan una lengua. Es una tentativa de elucidación negativa que clarifica todo lo que el lenguaje cinematográfico no es.

Esta confrontación se encuentra sobre todo en el artículo «El cine, ¿lengua o lenguaje?» aparecido inicialmente en el n.º 4 de la revista *Communications*, en 1964, reeditada en los *Ensayos*, I. Este número comprende también los «Eléments de sémiologie», de Roland Barthes, que inicia el programa de investigaciones semiológicas del decenio posterior.

La semiología, que Ferdinand de Saussure definía como «el estudio de los sistemas de signos en el seno de la vida social» (por tanto de los diferentes lenguajes), no empezó a desarrollarse en serio, al menos en Francia, hasta esta fecha. Se la caracteriza como la generalización de los procedimientos de análisis de inspiración lingüística aplicados a otros lenguajes; de ahí las múltiples polémicas que ha provocado. En su período inicial (1964-1970) se preocupó principalmente de los aspectos narrativos de los lenguajes (trabajos de Claude Brémond, Gérard Genette, Tzvetan Todorov), para desplazarse a continuación hacia el estudio de la enunciación y del discurso. Así, los *Ensayos* de Christian Metz se centran en primer lugar en problemas de narración fílmica. *Lenguaje y cine,* publicado en 1971, determina una radicalización metodológica de la inspiración lingüística por la utilización directa de los conceptos de *Prolégomènes à une théorie du langage,* de Louis Hjelmslev. Progresivamente, a partir del estudio de los truca-

jes, después del espectador, la herencia lingüística se ha ido completando bajo una óptica psicoanalítica cada vez más determinante en *El significante imaginario.*

No es posible construir un cuadro unificado de la semiología, en el que ésta se adapte a cada campo de estudios. Si en el literario se le puede reconocer una cierta homogeneidad, por el contrario, la semiología de la pintura, de Louis Marin y la de la música, de Jean-Jacques Nattiez, sólo tienen en común con la de Christian Metz un cuerpo de referencias iniciales ampliamente rehechas a continuación.

2.1. Lenguaje cinematográfico y lengua

En su *Cours de linguistique générale,* Saussure distingue entre lengua y lenguaje. La primera es sólo una parte determinada del segundo: «es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias. Tomado en su totalidad, el lenguaje es multiforme y heteróclito; la lengua, al contrario, es un todo en sí y un principio de clasificación. (...) La palabra es, por el contrario, un acto individual de voluntad y de inteligencia...»

2.1.1. Multiplicidad de lenguas, unicidad del lenguaje cinematográfico

La característica de la lengua es múltiple por definición: existe un gran número de lenguas diferentes. Si los filmes pueden variar considerablemente de un país a otro en función de las diferencias socio-culturales de representación, no existe sin embargo un lenguaje cinematográfico propio de una comunidad cultural. Es la razón por la que el tema del «esperanto visual» ha podido desarrollarse, sobre todo en la época del cine mudo.

Sin duda, el cine hablado registra a través de las palabras de los personajes cada lengua particular, pero en el nivel del lenguaje cinematográfico, considerado globalmente, no se encuentran sistemas organizados muy diferentes unos de otros como lo son los de cada lengua.

La escritura dentro de la imagen fílmica.
Arriba: *El gabinete del Dr. Caligari*, de R. Wiene (1920);
los otros dos fotogramas de *Octubre*,
de S. M. Eisenstein (1927).

El ángel azul, de Josef von Sternberg (1930).

Hôtel du Nord, de Marcel Carné (1938).

Ciudadano Kane, de Orson Welles (1940).

El halcón maltés, de John Huston (1942).

Cuando el cine era mudo, la lengua escrita estaba presente en los rótulos, que a menudo eran muy abundantes en los filmes. En las películas sin rótulos, la escritura intervenía en el seno mismo de la imagen. Por ejemplo, en *El último*, de F. W. Murnau (1924), cuando echan al portero del hotel, el director le da una carta de despido encuadrada en inserto. *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov (1929), otro filme sin rótulos, está lleno de textos de carteles, eslogans, letreros. En las películas de Jean-Luc Godard, se puede comprobar la misma profusión de letra escrita, desde carteles publicitarios en viñetas de *comics* hasta los enormes primeros planos del diario de Ferdinand en *Pierrot el loco* (1965).

2.1.2. Lenguaje, comunicación y permutación de los polos

La lengua permite *en todo momento* la permutación de los polos del locutor y del interlocutor. El cine no lo permite, no se puede dialogar con un filme a no ser en un sentido muy metafórico. Para «responderle», es preciso producir otra unidad de discurso y esta producción sería siempre posterior a la manifestación del primer mensaje. En esto, el cine se diferencia radicalmente de la comunicación verbal, lo que no deja de tener consecuencias en algunos de sus usos sociales, que necesitan un intercambio comunicativo inmediato (por ejemplo la propaganda, la enseñanza, etcétera).

En el cine, el espacio de la enunciación es siempre radicalmente heterogéneo en relación con el del espectador. Por ello las maneras de dirigirse directamente a él sólo pueden ser miméticas e ilusorias, ya que el espectador no puede jamás responder al personaje, incluso aunque se trate de un comentarista que le hable directamente sin relación ficcional.

El dispositivo televisual funciona de forma diferente en el caso del «directo», puesto que hay una simultaneidad entre emisión y recepción y, por tanto, posibilidad de intercambio comunicativo por intervención del receptor.

En el teatro, los actores y el público están en el mismo espacio-tiempo, tan sólo separados por una frontera convencional. La de la pantalla es totalmente hermética: «La obra

de teatro puede representar una fabulación o no, pero no hay duda de que existe una *acción*, realizada por personas reales que evolucionan en un espacio y un tiempo real sobre un "escenario", en el mismo lugar en que se encuentra el público. (...) En el teatro, Sarah Bernhardt me puede decir que es Fedra o si la obra es de otra época y rechaza el régimen figurativo, me dirá, como en un determinado teatro moderno, que es Sara Bernhardt. Pero de todos modos yo veré a Sara Bernhardt. En el cine, también me podría comunicar estas dos clases de discurso, pero sería su sombra la que me lo transmitiría (e, incluso, me lo diría en su ausencia)», Christian Metz, *El significante imaginario.*

2.1.3. El nivel analógico del lenguaje cinematográfico

Cuando Jean Mitry insiste en que un filme es «ante todo imágenes», pone el acento en el nivel «analógico» del lenguaje cinematográfico. El material significante de base del cine, por supuesto la imagen, pero también el sonido registrado, se presentan como «dobles» de la realidad, verdaderos duplicados mecánicos. En términos más lingüísticos, el enlace entre el significante y el significado de la imagen visual y sonora está fuertemente *motivado* por su semejanza.

Por el contrario, no hay ningún enlace analógico entre el significante acústico y su significado, entre el sonido fónico de la lengua y lo que significa en el cuadro de una lengua dada, fuera del caso particular que constituye la onomatopeya.

Evidentemente este enlace analógico entre significante y significado permite todas las teorías del cine como reproducción directa de la realidad sin la mediación de un lenguaje o de un código arbitrario. La analogía no es, sin embargo, lo inverso de lo arbitrario sino una forma particular de motivación, incluso en el caso de que la imagen cinematográfica sea particularmente «fiel» (véase el capítulo 1):

«Pero, ¿quién no se verá afectado por la fuerza con la que el cine se impone en este estadio de la investigación del lenguaje perfecto? En el cine, los seres y las cosas mismas son los que aparecen y hablan: no hay término medio entre ellos y nosotros, la confrontación es directa. El signo y la cosa sig-

nificada son un solo y único ser.» Marcel Martin, *El lenguaje cinematográfico* (para el análisis crítico de este tema, véase el capítulo 3, pág. 134).

2.1.4. Linealidad y existencia de las unidades discretas

Lo que caracteriza la percepción del filme es la linealidad de su paso; la impresión de continuidad creada por este pasar lineal está en la base de la impresión que el filme ejerce sobre el espectador, quien nunca tendrá la impresión de percibir unidades discontinuas o diferenciales. No obstante, como ha demostrado Christian Metz, hay en el seno del lenguaje cinematográfico determinadas unidades diferenciales, es decir, en un sentido lingüístico, *discretas.* Estas unidades «tienen la propiedad de no valer más que por su presencia o su ausencia, de ser forzosamente parecidas o diferentes» (es su definición lingüística clásica). Estas unidades discretas en el seno del lenguaje cinematográfico no son comparables a las de la lengua.

Una unidad discreta es siempre diferencial en el seno del código particular (volveremos después sobre el concepto de código) y sólo en el seno del código. En el caso del cine, lo que caracteriza estas unidades diferenciales es que están íntimamente mezcladas al primer nivel de la significación fílmica, el que se crea por analogía fotográfica, y que, por consiguiente, no tienen la apariencia de ser lo que son, es decir, unidades discontinuas, discretas:

> «Incluso para lo que son *unidades significativas*, el cine, en un primer grado, está desprovisto de elementos discretos. Procede por "bloques de realidad" completos. Es lo que se llama los "planos"» (Christian Metz).
>
> A menudo se ha buscado definir la unidad mínima del lenguaje cinematográfico a partir del plano. Esta búsqueda se apoya en la confusión entre lenguaje y código. Una unidad distintiva nunca es propia de un lenguaje sino de un código: el plano puede por tanto considerarse como la unidad del código del montaje, el fotograma será el código tecnológico de la reproducción del movimiento. La mayor parte de las unidades distintivas cinematográficas intervienen independientemente de las «fronteras» del plano, sea más acá (unidades

menores) o más allá (unidades mayores): por ejemplo los códigos narrativos.

Las investigaciones de las unidades distintivas del lenguape cinematográfico pasan por la doble crítica del concepto de «signo cinematográfico» y del plano como unidad de lenguaje. (Esta cuestión se trata con detalle en las págs. 65-76 y 117-121 de los *Ensayos,* I y en la totalidad del capítulo IX de *Lenguaje y cine*: «El problema de las unidades pertinentes».)

2.1.5. Problema de las articulaciones dentro del filme

La diferencia más radical entre lenguaje cinematográfico y lengua reside en que no tiene nada que se parezca a la doble articulación lingüística. Esta doble articulación, por el contrario, es central en el mecanismo de la lengua.

> La doble articulación lingüística, por la que se instaura lo arbitrario de la lengua y que estructura la relación de significación, indica que la cadena fónica puede segmentarse en unidades de dos rangos. Los primeros tienen un significado que les es propio: son las *unidades significativas.* Los segundos no tienen significado propio, pero sirven para distinguir unas de otras las unidades significativas, son las *unidades distintivas.*

No se encuentra segmentación de dos rangos del mismo tipo en el lenguaje cinematográfico. Sin embargo, esto no quiere decir que esté desprovisto de toda articulación. Christian Metz formula la hipótesis en una nota de sus *Ensayos* (nota 2, pág. 67) según la cual el «mensaje cinematográfico total» pone en juego cinco grandes niveles de codificación, de los que cada uno es una especie de articulación.

> Esos cinco niveles serían los siguientes:
>
> — la percepción, en la medida que constituye ya un sistema de inteligibilidad adquirido, y variable según las culturas;
>
> — el reconocimiento y la identificación de los objetos visuales y sonoros que aparecen en la pantalla;
>
> — el conjunto de «simbolismos» y connotaciones de diverso orden que se da a los objetos (o a la relación de objetos) fuera de los filmes, es decir, en la cultura;

— el conjunto de las grandes estructuras narrativas;
— el conjunto de sistemas propiamente cinematográficos que vienen a organizar en un discurso de tipo específico los diversos elementos dados al espectador por las cuatro instancias precedentes (y que constituyen en un sentido estricto el «lenguaje cinematográfico»).

En una sección de *La estructura ausente* dedicada a los códigos visuales, Umberto Eco formula por su parte la hipótesis de una triple articulación propia del lenguaje cinematográfico:

«Unas *figuras icónicas* presumidas (deducidas de los códigos perceptivos) —nivel 1— constituyen un paradigma del que se seleccionan unidades para componer en *signos icónicos* —nivel 2— combinables en *enunciados icónicos* combinables en fotogramas —nivel 3— (...)
En un código con tres articulaciones, tendremos pues: figuras que se combinan en signos, pero no son parte de su significado; signos que se combinan eventualmente en sintagmas; elementos X que nacen de la combinación de los signos, y que no forman parte del significado de X.»

La articulación es un concepto muy general, desde luego forjado por la lingüística, pero del que sólo la forma específicamente lingüística de doble articulación en morfemas y fonemas está ligada al código de la lengua. Existen otros tipos.

2.2. La inteligibilidad del filme

Si la lengua es uno de los códigos internos del lenguaje, el más estructurado sin duda y aquel en que la relación de significación se instaura por la doble articulación, se puede considerar igualmente que existen ciertos aspectos de la percepción cinematográfica que permiten al espectador comprender y leer el filme. Estos caracteres son los que justifican la utilización del término lenguaje.

«El cine no es, desde luego, una *lengua*, al contrario de lo que muchos teóricos del cine mudo han dicho o han dejado entender (...), pero se le puede considerar un *lenguaje* que

ordena elementos significativos dentro de arreglos regulados diferentes de los que practican nuestros idiomas, y que no calcan en lo más mínimo los conjuntos perceptivos que nos ofrece la realidad (...) La manipulación fílmica transforma en un discurso lo que habría podido ser únicamente el calco visual de la realidad.» Christian Metz, *Ensayos,* I, pág. 108.

«... A partir del momento en que sustitutos de cosas, más móviles y manejables que ellas mismas, y de alguna manera más *cercanas al pensamiento*, están deliberadamente organizadas en una continuidad discursiva, hay un lenguaje, y de ahí vendrán todas las diferencias que se quiera con el lenguaje verbal.» *Ensayos*, II, pág. 18.

«La inteligibilidad» del filme pasa por tres instancias principales:

— la analogía perceptiva;

— los «códigos de nominación icónica», que sirven para nombrar los objetos y los sonidos;

— finalmente, las figuras significantes propiamente cinematográficas (o «códigos especializados», que constituyen el lenguaje cinematográfico en el sentido estricto); estas figuras estructuran los dos grupos de códigos precedentes que funcionan «por encima» de la analogía fotográfica y fonográfica.

Esta articulación compleja e imbricada entre códigos culturales y especializados tiene una función homóloga a la de la lengua sin ser, desde luego, análoga a ella. Es una especie de «equivalente funcional».

2.2.1. La analogía perceptiva

La visión y la audición no identifican un «objeto» a partir de la totalidad de su aspecto sensible. Se reconoce una fotografía de una flor en blanco y negro porque el color no constituye un rasgo pertinente de identificación. Se entiende a un interlocutor por teléfono pese a la selección auditiva operada por el modo de transmisión. Todos los objetos visuales reproducidos en el cine lo son en ausencia de la tercera dimensión; sin embargo no plantean mayores problemas de identificación. El reconocimiento visual y sonoro se funda en ciertos rasgos sensibles del objeto o

de su imagen, excluyendo otros. Este fenómeno es el que explica que la representación esquematizada de los objetos, en que la mayor parte de los caracteres sensibles han sido deliberadamente suprimidos, sea tan reconocible como otras representaciones mucho más completas en el plano de su realidad física. Los rasgos que surgen, por ejemplo, de un dibujo esquematizado corresponden exactamente a lo que Umberto Eco llama los rasgos pertinentes de los códigos de reconocimiento. Existen grados de esquematización, es decir, dosificaciones diferentes de los rasgos pertinentes de reconocimiento, e inversamente, grados de semejanza o de «iconocidad». Así, la imagen cinematográfica posee un grado superior de iconocidad en relación a la imagen televisiva.

> Algunos contra-ejemplos pueden confirmar este mecanismo. Una reproducción de un objeto en blanco y negro (una legumbre, un animal) cuyo color es uno de los criterios de identificación, puede dificultar el código de reconocimiento. La ausencia de la tercera dimensión puede hacer difícil la percepción del tamaño real de los objetos en el cine, por ejemplo, el de una colina.

Dejando de lado cualquier esquematización, las manifestaciones visuales que difieren en todos los demás rasgos pueden ser percibidas como ejemplares múltiples de un mismo objeto, y no como objetos distintos, debido a que ciertos rasgos sensibles importan de modo primordial para la identificación. Como ya se ha dicho a propósito del referente: «La foto de un gato no tiene por referente el gato particular que ha sido fotografiado, sino más bien toda la categoría de los gatos», del que él constituye un elemento. (Véase más atrás, pág. 102.)

> El espectador habrá seleccionado de entrada los rasgos pertinentes de reconocimiento: tamaño, pelaje, forma de las orejas, etcétera, y no habrá tenido en cuenta el color del pelo.

Vemos pues que el «esquematismo» es un principio mental perceptivo que rebasa en mucho el campo limitado del esquema en el sentido corriente del término. La visión más concreta es un proceso clasificatorio. La imagen cinematográfica o fotográfica

sólo es *legible*, es decir inteligible, si se reconocen los objetos, y reconocer es colocar en una clasificación, de modo que el gato como concepto, que no figura explícitamente en la imagen, se encuentra reintroducido por la mirada del espectador.

> Esta cuestión de la analogía visual y de la semejanza es clásica en la teoría de las artes plásticas y en sociología de la pintura. Particularmente se ha estudiado por Pierre Francastel, quien ha demostrado que, según las épocas y lugares, los hombres no juzgan semejantes por igual las mismas imágenes. La imagen está informada por sistemas muy diversos, algunos propiamente icónicos, y otros que aparecen igualmente en mensajes no visuales, como lo muestra la «iconología» de Erwin Panofsky.
>
> En el campo semiológico, Umberto Eco ha sido quien más ha analizado este fenómeno. Citaremos el clásico ejemplo de la cebra. «Seleccionamos los aspectos fundamentales que hay que percibir según unos *códigos de reconocimiento*: cuando, en el zoológico, vemos una cebra desde lejos, los elementos que reconocemos inmediatamente (y que nuestra memoria retiene) son las rayas, y no la silueta que recuerda vagamente a la de un burro o un mulo (...) Pero supongamos que existe una comunidad africana en la que los únicos cuadrúpedos conocidos son la cebra y la hiena, y donde son desconocidos caballos, asnos y mulas: para reconocer la cebra no será necesario fijarse en las rayas (...) y para designar una cebra será mucho más importante insistir en la forma del hocico y la longitud de las patas, con el fin de distinguirla del cuadrúpedo representado como hiena (que también tiene rayas: por tanto, las rayas no constituyen un factor de diferenciación).» *La estructura ausente* (Ed. Mercure de France).

En el cine, a pesar del alto grado de iconicidad propio de su significante, la comprensión primera de los datos audio-visuales está asegurada por el conjunto de estos códigos constitutivos de la analogía. Estos permiten reconocer los objetos visibles y audibles que aparecen en los filmes gracias a la semejanza de la que son responsables.

2.2.2. Los «códigos de nominación icónica»

Estos códigos, llamados así por Christian Metz siguiendo los análisis icónicos de Umberto Eco y los semánticos de A. J. Greimas, se refieren a la operación de «nominación», el acto de dar un nombre a los objetos visuales.

La visión selecciona en el objeto los rasgos pertinentes y lo integra, gracias a ello, en una clasificación social. Cada objeto visual reconocido se nombra entonces con la ayuda de una unidad lexical, la mayor parte de las veces una palabra.

Esta «nominación», que parece funcionar por correspondencia entre objetos y palabras que sirven para designarlos (como etiquetas), es una operación compleja que relaciona los rasgos pertinentes visuales y los semánticos. La nominación es una operación de trascodificación entre estos rasgos, una selección de aquellos que se consideran como pertinentes y una eliminación de los restantes, considerados como «irrelevantes». El rasgo pertinente semántico corresponde al concepto de «semema» tal como lo define Greimas (= el significado de una sola acepción de un lexema).

> «Cada semema (unidad específica del plano del significado) designa una clase de ocurrencia y no una ocurrencia singular. Existen miles de "trenes", incluso considerando la acepción de "convoy ferroviario", y difieren mucho unos de otros por el color, la altura, el número de vagones, etcétera. Pero la taxonomía cultural que lleva en sí misma la lengua, ha decidido que estas variaciones son irrelevantes, y que se trata del mismo objeto (= una misma clase de objetos); ha decidido también que otras variaciones son pertinentes y suficientes para "cambiar de objeto", como por ejemplo las que separan el "tren" de la "autovía".» Christian Metz, «Lo percibido y lo nombrado», en *Ensayos semióticos.*

Esta operación de trascodificación se acompaña de otra relación debida al carácter particular de la lengua; Christian Metz califica dicha relación de «metacódica». Un metacódigo es un código que se utiliza para estudiar otro código, como el metalenguaje es el lenguaje que sirve para estudiar otros lenguajes. La lengua es el único lenguaje que está en posición de metalenguaje

universal, puesto que es preciso utilizarla para analizar los demás lenguajes. La lengua ocupa una posición privilegiada puesto que es la única que puede expresar, aunque sea a veces de forma aproximativa, lo que dicen todos los restantes códigos.

La lengua hace mucho más que trascodificar la visión, que traducirla en otro significante del mismo rango, que «verbalizarla».

La nominación remata la percepción en tanto que la traduce, y una percepción insuficientemente verbalizada no es plenamente una percepción en el sentido social de la palabra.

> Si pienso por ejemplo en un objeto que conozco pero no consigo dibujarlo en una hoja de papel, se entenderá que soy un poco torpe. Si este mismo objeto está dibujado en una hoja de papel y yo no encuentro la palabra que sirve para nombrarlo, se creerán entonces que no he comprendido el dibujo, que ignoro realmente lo que es. En *El niño salvaje*, de François Truffaut (1970), el doctor Itard se esfuerza en enseñar al niño a nombrar los objetos cotidianos que él manipula: unas tijeras, una llave, etcétera. Como el niño no posee el código de la lengua, su capacidad de identificación visual se pone a prueba.

Estos códigos muestran la relación de interdependencia muy estrecha que une la percepción visual y el uso del léxico verbal: vemos que se relativiza un poco más la oposición lenguaje visual-lengua, al explicitar el papel de la lengua *dentro* de la percepción.

2.2.3. Las figuras significantes propiamente cinematográficas

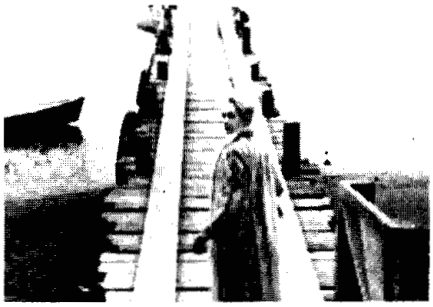
La operación de reconocimiento estudiada hasta aquí sólo se refiere a un único nivel de sentido, el llamado sentido literal o sentido denotado. Pero los códigos de nominación icónica no dan cuenta de todos los sentidos que una imagen figurativa puede producir.

El sentido literal está igualmente producido por otros códigos, por ejemplo el montaje en el sentido más general de la palabra, montaje que engloba a la vez las relaciones entre objetos y

37

38

39



40

41

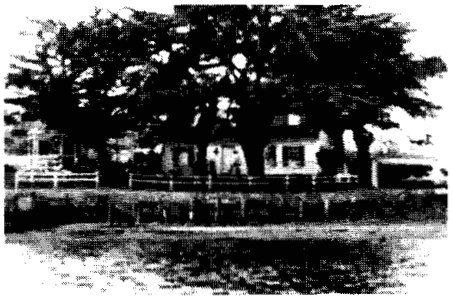
42

43

44

45

46



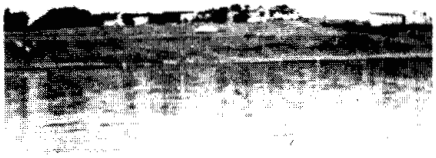
Un ejemplo de montaje alternando la mirada de un personaje (Mélanie Daniels en *Los pájaros*, de Hitchcock, 1963) y el objeto mirado.

64

65

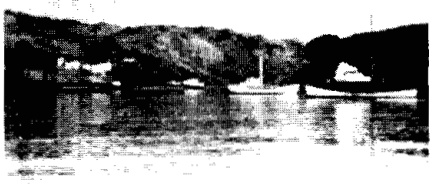
66

67



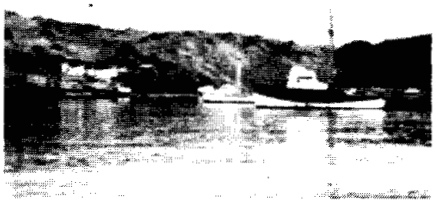
68

69



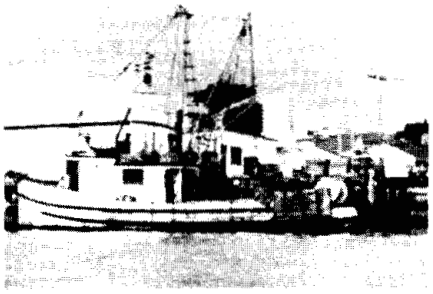
70

71



72

73



la composición interna de una imagen, incluso única. Comprender que un objeto aparece en un filme algunos instantes después de otro, o que, por el contrario, intervienen constantemente juntos, o que uno está siempre a la izquierda del otro, es algo diferente de la simple identificación visual de cada uno de los objetos.

> En *Como un torrente*, de Vincente Minnelli (1959), el personaje del jugador, encarnado por Dean Martin, no se separa jamás de su sombrero, que lleva constantemente puesto. Tan sólo se descubrirá en el último plano ante la tumba de la joven prostituta. Esta co-presencia sistemática del sombrero y del personaje sirve para identificar uno y otro.

El sentido denotado que se produce por la analogía figurativa es el material de base del lenguaje cinematográfico, sobre el que viene a superponer sus disposiciones y su organización propia. Estas pueden ser internas a la imagen: encuadres, movimientos de cámara, efectos de iluminación, o bien pueden referirse a relaciones de imagen a imagen, es decir, el montaje.

Se podría creer que estas organizaciones significantes vienen a agregar dobles sentidos en relación a la denotación, es decir, efectos de connotación, pero nada hay de esto; participan también y muy directamente en la producción del sentido literal.

> El filme está compuesto, la mayoría de las veces, de una sucesión de planos que sólo muestran aspectos parciales del referente ficcional que están encargados de representar.
>
> El «Hôtel du Nord» en el filme homónimo de Marcel Carné (1938), será una fachada exterior, un plano de conjunto de la sala de la planta baja, un picado en una escalera, una habitación vista desde el interior, un plano medio de una ventana encuadrada desde el exterior.
>
> Por esta articulación fílmica se construye la denotación, se organiza. Esta organización no obedece a reglas fijas, pero responde a usos dominantes en materia de inteligibilidad fílmica, usos que varían según los períodos y que definen las modalidades históricas de la planificación.

Destaquemos, igualmente, que las principales configuraciones significantes, antes de estabilizarse durante varios decenios, se pu-

sieron en evidencia a finales de la década de 1900 (hacia 1906-1908), cuando los cineastas quisieron desarrollar un proyecto narrativo.

> «Los pioneros del lenguaje cinematográfico, hombres de la denotación, querían ante todo contar historias. No pararon hasta conseguir plegar a las articulaciones —incluso las más rudimentarias— de un *discurso* narrativo el material analógico y continuo de la duplicación fotográfica.» Christian Metz, *Ensayos*, I. (Véase el párrafo «El encuentro del cine y la narración», pág. 89.)

El montaje alternado se constituyó progresivamente de Porter a Griffith: se trataba de producir la idea de simultaneidad de dos acciones por la toma alternada de dos series de imágenes. El proyecto narrativo ha engendrado un esquema de inteligibilidad de la denotación, puesto que los espectadores saben que una alternancia de imágenes en la pantalla es susceptible de significar que, en la temporalidad literal de la ficción, los acontecimientos presentados son simultáneos, lo que no era posible en el caso de los primeros espectadores de Méliès.

3. La heterogeneidad del lenguaje cinematográfico

Los pioneros de la estética del cine reivindicaron siempre la originalidad del cine y su total autonomía como medio de expresión. Hemos insistido ya en el papel de la analogía visual y sonora, en el de la lengua en la lectura de filmes; las configuraciones propiamente cinematográficas no intervienen casi nunca solas. La imagen no es tampoco la totalidad de este lenguaje. Desde que el cine es hablado, hay que contar con la banda sonora en la que, además de la palabra, intervienen los ruidos y la música.

El concepto de materia de la expresión tal como la define Louis Hjelmslev nos permitirá precisar el carácter compuesto del lenguaje cinematográfico desde el punto de vista del significante. Pero el cine es heterogéneo no sólo en el plano de las instancias «materiales», sino también en otro nivel, el del encuentro en el seno del filme de los elementos propios del cine y los que no lo son.

3.1. Las materias de la expresión

Para Louis Hjelmslev, cada lenguaje se caracteriza por un tipo (o una combinación específica) de materias de la expresión.

> La materia de la expresión, como su nombre indica, es la naturaleza material (física, sensorial) del significante, o más exactamente del «tejido» en el que se recortan los significantes (el término de significante se reserva para la *forma* significante).

Unos lenguajes poseen una materia de expresión única y otros combinan varias materias. Según este criterio, los primeros son homogéneos y los segundos heterogéneos.

La materia de la expresión de la música es el sonido no fónico, de origen instrumental en la mayoría de los casos; la ópera es ya menos homogénea, puesto que añade los sonidos fónicos (las voces de los cantantes); la materia de la expresión de la pintura se compone de significantes visuales y coloreados de origen físico diverso, ya que puede integrar significantes gráficos.

El lenguaje cinematográfico sonoro presenta un grado de heterogeneidad particularmente importante que combina cinco materiales diferentes:

La banda imagen comprende las imágenes fotográficas en movimiento, múltiples y colocadas en serie, y accesoriamente, anotaciones gráficas que pueden sustituir a la imagen analógica (rótulos y letreros), o sobreimponerse (subtítulos y menciones gráficas internas a la imagen).

> Algunos filmes mudos conceden un lugar importante a los textos escritos: *Octubre*, de Eisenstein (1927), comprende 270 rótulos en un total de 3225 planos y presenta gran número de menciones escritas dentro de las imágenes: pancartas de manifestaciones, enseñas, hojas de propaganda, insertos de periódicos en primerísimo plano, mensajes escritos, etc. *La pasión de Juana de Arco*, de Carl-Theodor Dreyer (1928), alterna de modo sistemático primeros planos de los rostros y los rótulos dedicados a las réplicas del proceso. Es el caso de algunos filmes sonoros, como *Ciudadano Kane*, de Orson Welles (1940), en donde se encuadran un gran número de insertos

con titulares de diarios, carteles electorales, textos manuscritos o mecanografiados por Kane.

Otros filmes mudos, por el contrario, se esfuerzan en eliminar toda huella de escritura.

La banda sonora ha añadido tres nuevas materias expresivas: el sonido fónico, el musical y el analógico (los ruidos). Estas tres materias intervienen simultáneamente con la imagen; esta simultaneidad las integra en el lenguaje cinematográfico, ya que, cuando intervienen solas, constituyen otro lenguaje, el lenguaje radiofónico.

Una sola de estas materias es específica del lenguaje cinematográfico; se trata, evidentemente, de la imagen en movimiento. A menudo se ha intentado definir la esencia del cine a través de ella.

Esta definición del cine a partir de criterios físico-sensoriales surge de una comprobación empírica simple de alcance teórico limitado, pero comporta el riesgo de un deslizamiento hacia una concepción del cine como un sistema único capaz de rendir cuentas él solo de todas las significaciones localizadas en los filmes.

El cine es también heterogéneo en otro sentido, cuyas consecuencias teóricas son claramente más decisivas; intervienen en él unas configuraciones significantes que necesitan el apoyo del significante cinematográfico y otras que nada tienen de específicamente cinematográfico. Estas configuraciones significantes son las que Christian Metz, siguiendo a Louis Hjelmslev, A. J. Greimas, Roland Barthes y muchos otros, llama *códigos*, término que no ha dejado de provocar innumerables discusiones y que es importante precisar ahora, antes de abordar la cuestión de la especificidad en el seno de los mensajes fílmicos.

3.2. La idea de código en semiología

A lo largo de *Lenguaje y cine*, Christian Metz moviliza una oposición, que toma de Louis Hjelmslev, entre conjuntos concre-

tos (= mensajes fílmicos) y conjuntos sistemáticos, entidades abstractas, que son los códigos.

Los códigos no son verdaderos modelos formales, como puede suceder en lógica, sino unidades de aspiración a la formalización. Su homogeneidad no es de orden sensorial o material, sino de la coherencia lógica, del poder explicativo, del esclarecimiento. En semiología un código se concibe como un campo de conmutaciones, un terreno en el que las variaciones del significante corresponden a las del significado, y un cierto número de unidades toman su sentido las unas en relación con las otras.

> En uno de estos campos de origen, la teoría de la información (pues el término se ha usado ampliamente en derecho: código civil), código sirve para designar un sistema de correspondencias y cortes. En lingüística designa la *lengua* en tanto que sistema interno del lenguaje. En sociología y antropología, designa sistemas de comportamiento (el código de la cortesía, por ejemplo), representaciones colectivas. En el lenguaje corriente, designa siempre sistemas de manifestaciones múltiples y de reutilización corriente (código de la carretera, código postal, etcétera).
>
> El código es pues un *campo asociativo* construido por el analista; revela toda organización lógica y simbólica que subyace en un texto. Es preciso distinguirlo de una *regla* o de un principio obligatorio.

El concepto lingüístico de código se ha generalizado con el estudio de las estructuras narrativas de A. J. Greimas y Roland Barthes. En su estudio textual de *Sarrasine*, de Balzac, Barthes distingue el código cultural, el hermenéutico, el simbólico, el de las acciones, precisando que no debe entenderse «en el sentido riguroso, científico del término, puesto que designa campos asociativos, una organización supratextual de notaciones que imponen una cierta idea de estructura; la instancia del código es esencialmente cultural». («Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe», en *Sémiotique narrative et textuelle.*)

El código no es tampoco una idea puramente formal. Hay que considerarlo desde un doble punto de vista: el del analista que lo construye, que lo despliega en el trabajo de estructuración de un texto, y el de la historia de las formas y las representaciones,

dado que el código es la instancia por la que las configuraciones significantes anteriores a un texto o a un filme dado, se dan por sobreentendidas. En esos dos puntos de vista no se trata del mismo «momento» del código: el uno precede al otro. Esta entidad abstracta asimismo se transforma por el trabajo del texto e irá implícita en un texto posterior, en el que será necesario clarificarlo de nuevo, y así continuamente.

3.3. Los códigos específicos del cine

Determinadas configuraciones significantes, que se llamarán *códigos*, están directamente ligadas a un tipo de materia de la expresión: para que puedan intervenir, es necesario que el lenguaje de recepción presente ciertos rasgos materiales. Tomemos como ejemplo el código del ritmo, es decir, el conjunto de figuras fundadas en una relación de duración: es evidente que este código sólo podrá literalmente intervenir en un lenguaje que posea una materia de expresión temporalizada. Desde luego, siempre se podrá comentar el «ritmo» de la composición visual en un cuadro, pero será en un sentido muy metafórico.

Las configuraciones significantes que sólo pueden intervenir en el cine son de hecho bastante limitadas; van ligadas a la materia de la expresión propia del cine, es decir a la imagen fotográfica en movimiento y a ciertas formas de estructuración propias del cine, como el montaje en el sentido más restringido del término.

> Un ejemplo tradicional de código específico es el de los movimientos de cámara. Este se refiere a la totalidad del campo asociativo ligado a las relaciones de fijación y de movilidad que pueden intervenir en un plano cinematográfico: en todo momento, la cámara puede permanecer fija o producir una trayectoria dada (vertical, horizontal, circular). Cada uno de los planos clarifica una elección, es decir, la eliminación de todas las figuras no presentes.
>
> Este código es específico porque necesita en concreto la movilización de la tecnología cinematográfica. Un ejemplo particularmente claro es el de la mayor parte de las películas del húngaro Miklos Jancso (*Siroco de invierno*, 1969; *Salmo*

rojo, 1971, etcétera) compuestas de larguísimos planos-secuencia con inmensos travellings.

El código de las escalas de planos que suele constituir el a-b-c de las gramáticas cinematográficas no es específico del cine, puesto que se refiere igualmente a la fotografía fija.

Una oposición tajante entre códigos específicos y no específicos es difícilmente sostenible; la hipótesis centrada en grados de especificidad es mucho más productiva. Habrá dos polos, uno constituido por códigos totalmente no específicos (del que hablaremos en 3.4.), y otro por códigos específicos, en número mucho más reducido; y entre estos dos polos, una jerarquía en la especificidad fundada en la mayor o menor zona de extensión de los códigos considerados.

La materia de la expresión propia del cine es la imagen mecánica en movimiento, múltiple y colocada en secuencia. A medida que avanzamos en los rasgos particulares de este lenguaje, se acentúa el grado de especificidad del código.

Los códigos de la analogía visual se refieren, por ejemplo, a todas las imágenes figurativas; serán débilmente específicas en el cine aunque jueguen un papel de primer plano.

Los códigos «fotográficos» ligados a la incidencia angular (encuadres), el código de las escalas de planos, el de la claridad de la imagen, tan sólo conciernen a la imagen «mecánica» obtenida con una tecnología físico-química; son por tanto más específicos que los de la analogía visual.

Todos los códigos que afectan al orden secuencial de la imagen son aún más claramente específicos pese a que atañen también a la fotonovela y a la tira de dibujos (comic).

Los únicos códigos exclusivamente cinematográficos (y televisivos, ya que los dos lenguajes son ampliamente afines) están ligados al movimiento de la imagen: código de movimientos de cámara, código de raccords dinámicos; una figura como el raccord en eje es propia del cine, se opone a otros tipos de raccords y sólo encuentra equivalentes, por aproximación, en la fotonovela.

Destaquemos sin embargo que algunos códigos poco específicos han sido explotados de modo masivo por el cine; así la oposición entre «picado» y «contra-picado», muy utilizada para acentuar ciertos rasgos de personajes representados.

Ejemplos clásicos serían *M, el vampiro de Düsseldorf*, de

Fritz Lang (1931), o *Ciudadano Kane*, de Orson Welles (1940); más recientemente, *Hasta que llegó su hora*, de Sergio Leone (1969), *Vestida para matar*, de Brian de Palma (1980), *La ciudad de las mujeres*, de Federico Fellini (1980), etcétera.

Otro fenómeno sobre el que conviene insistir es el de las consecuencias de la integración de un código no-específico en un lenguaje, y las transformaciones que sufre.

El código de los colores interviene en todos los lenguajes en que el significante es susceptible de ser «coloreado»: el código del vestuario, la fotografía, etcétera. En un filme dado, este código se somete a las características de los espectros y los valores de la película utilizada: son muy diferentes los del tecnicolor de la década de 1950 y los del eastmancolor de la de 1970.

La voz de un personaje de película no es en principio muy específica (código de los timbres de voz) puesto que se puede oír asimismo en el teatro, en la radio, en un disco, en un magnetófono. Se puede distinguir entre la voz registrada y la que no lo está, la técnica de registro (directo o postsincronizada), por último, su simultaneidad de manifestación con la imagen en movimiento: en este caso, se vuelve totalmente específica. No sería sorprendente que esta particularidad de manifestación engendrara códigos propios del cine: determinados timbres que le serían propios.

Pero un código más específico que otro en el seno de un lenguaje no es por ello más importante; caracteriza ese lenguaje, pero puede jugar un papel modesto. Pretender que un filme es más cinematográfico que otro porque utiliza un mayor número de códigos específicos del cine, es una actitud que no tiene ningún fundamento serio. Un filme que comprende muchos movimientos de cámara, raccords rítmicos, sobreimpresiones, no es más cinematográfico que un filme compuesto de planos exclusivamente fijos en que la narración está a cargo de una voz en off, como *La femme du Gange*, de Marguerite Duras (1972), por ejemplo. Lo único que se puede comprobar es que, en el primer caso, la materialidad significante del cine se fija más ostensiblemente.

3.4. Los códigos no específicos

El lenguaje cinematográfico forma parte de los lenguajes no especializados; ninguna zona de sentido le es propia, su «materia de contenido» es indefinida. De alguna manera, puede decirlo todo, máxime cuando acude a la palabra. Existen por el contrario lenguajes dedicados a zonas semánticas mucho más reducidas, por ejemplo, el de las señales marítimas: su función exclusiva es dar indicaciones útiles a la navegación, de ahí la adaptación de su materia de expresión a esta finalidad.

Algunos lenguajes, por el contrario, tienen, como señala Louis Hjelmslev, refiriéndose sobre todo a la lengua, una materia de contenido coextensiva a la totalidad del tejido semántico, al universo social del sentido; están constituidos por códigos de manifestación universal.

Otros códigos pueden tener una especificidad múltiple, lo que significa que pueden intervenir en todos los lenguajes cuya materia de expresión comprenda el rasgo pertinente que les corresponde: como el código del ritmo anteriormente citado.

> Si el cine es un lenguaje no especializado, capaz de decirlo todo, también es cierto que en razón de la especificidad de su materia de expresión, por tanto de los códigos que la constituyen, puede tener una especie de parentesco privilegiado con ciertas zonas del sentido; así, todos los semantismos ligados a la visualidad o a la movilidad podrán desplegarse sin limitaciones.
>
> Dentro de los filmes narrativos, se puede destacar la abundancia de temáticas ligadas a la visión: innumerables melodramas cinematográficos han utilizado como protagonistas a ciegos o a personajes que pierden súbitamente la vista (múltiples versiones de las *Dos huerfanitas*).

El filme es el lugar de encuentro entre un gran número de códigos no específicos y uno mucho menor de códigos específicos. Además de la analogía visual, los códigos fotográficos ya evocados, se pueden citar para los filmes narrativos los códigos propios del relato considerados como independientes de los vehículos narrativos. Lo mismo sucede con todos los códigos de «contenido». Estudiar un filme será analizar un gran número de configu-

raciones significantes que nada tienen de específicamente cinematográfico, de donde surge la amplitud de la empresa y la necesidad de acudir a las disciplinas de las que provienen esos códigos no específicos.

Si no es posible dar una lista precisa de los códigos específicamente cinematográficos porque su estudio se ha profundizado poco todavía, esta tentativa resulta aún más absurda para los códigos no específicos puesto que haría falta un diccionario enciclopédico.

4. El análisis textual del filme

En relación con el concepto de código (párrafo 3.2., pág. 196), indicábamos que Christian Metz oponía en *Lenguaje y cine* dos tipos de conjuntos, los concretos o mensajes fílmicos, y los sistemáticos construidos por el analista, los códigos; los mensajes fílmicos se llaman también «textos».

Este término pronto dio lugar a una nueva categoría de análisis del filme; el análisis textual. Este análisis ha conocido un cierto éxito en el decenio posterior a la publicación, en 1971, de *Lenguaje y cine*. Roger Odin, que ha reunido una bibliografía sistemática, contaba en 1977 más de cincuenta análisis de este tipo.

> La filiación inmediata entre el trabajo teórico de la obra en *Lenguaje y cine* y estos nuevos análisis, no es sin embargo tan clara. Algunos son anteriores, como el análisis de una secuencia de *Los pájaros,* de Alfred Hitchcock, publicada en 1969 en los *Cahiers du cinéma* por Raymond Bellour. Los que se refieren de manera explícita a la definición del «texto» propio de Christian Metz, son en realidad pocos. Todos mantienen siempre una relación conceptual más o menos afirmada con la corriente semiológica en el sentido más amplio del término, de la que el libro de Metz constituye la pieza fundamental. También hay que señalar la ambientación semiológica general (exterior al cine) determinante en la génesis de éste. La publicación de *S/Z*, de Roland Barthes, los análisis mitológicos de Lévi-Strauss, el estudio narrativo de los relatos literarios, sin mencionar la moda estructuralista, han contribuido a

modificar la forma de mirar un filme en el sentido de una mayor atención a la *literalidad* de la significación.

Precisaremos en primer lugar la acepción de «texto» tal como la encontramos en *Lenguaje y cine*; estudiaremos a continuación su origen semiológico y su sentido en el campo exterior al cine, el del análisis literario con sus recaídas metodológicas sobre ciertos análisis fílmicos; finalmente caracterizaremos lo que nos parece constituir la originalidad y el interés principal de esta investigación, insistiendo en los problemas específicos que se plantean en un análisis del *filme* (¿cómo constituir un filme en texto?).

4.1. La idea de texto fílmico en «Lenguaje y cine»

La idea de texto aparece en primer lugar para precisar el *principio de pertinencia* respecto del cual la semiología se propone abordar el estudio del filme: lo considera en tanto que «objeto significante», como «unidad de discurso».

El filme (y el conjunto del fenómeno «cine» del que éste no es más que un elemento) es susceptible de múltiples enfoques que corresponden a una acepción diferente del objeto, por tanto a un principio de pertinencia diferente. Desde el punto de vista tecnológico, puede considerarse como un soporte físico-químico («un *filme* de gran sensibilidad a la luz natural»); desde el económico, como un conjunto de copias («este *filme* pulveriza los récords de recaudación»); desde el temático, partiendo de un análisis de contenido («fuera de la prostitución y el servicio doméstico, las mujeres no tienen ninguna actividad profesional en los *filmes* franceses de la década de 1930); como documento que pone en evidencia la sociología de la recepción («este *filme* de Bergman ha provocado una serie de suicidios en Pakistán Oriental»).

Hablar de «texto fílmico» es considerar el filme como discurso significante, analizar su (o sus) sistema(s) interno(s), estudiar todas las configuraciones significantes que se le puedan observar.

Sin embargo, el estudio semiológico puede abarcar dos procesos diferentes:

— El primero estudia el filme como *mensaje* de uno o varios códigos cinematográficos. Se trata del estudio del lenguaje cinematográfico o de una de sus figuras; por ejemplo: el montaje fragmentado en *Muriel*, de Alain Resnais (1963). Este estudio debe poner en relación la práctica del montaje en un filme dado con la de otros filmes que presentan configuraciones próximas.

— El segundo proceso propiamente *textual* estudia el sistema peculiar de un filme; por ejemplo el papel del montaje fragmentado en *Muriel*, no como figura del lenguaje cinematográfico sino en relación a las otras configuraciones significantes de la obra en el mismo filme y en el sentido que engendran: «impresión de fractura existencial, de esquizofrenia cotidiana, casi fenomenológica, de profunda "distracción" perceptiva».

Christian Metz remite a la definición hjelmsleviana de *texto* con el fin de indicar que el término sirve para nombrar todo *desarrollo* significante, todo «proceso», tanto si el desarrollo es lingüístico, como no lingüístico o mixto, a cuyo último caso corresponde el filme hablado. *Texto* puede designar una serie de imágenes, de notas musicales, un cuadro en la medida en que éste desarrolla sus significantes en el espacio, etcétera.

Texto fílmico corresponde al nivel filmofónico tal como los definían Etienne Souriau y Gilbert Cohen-Séat en el vocabulario de la filmología, es decir, al «filme funcionando como objeto percibido por los espectadores durante el tiempo de su proyección».

Texto fílmico se opone a sistema: el *sistema* del filme es su principio de coherencia; su lógica interna, la inteligibilidad del texto construido por el analista. Este sistema no tiene existencia concreta mientras que el texto tiene una, puesto que es un desarrollo manifiesto, lo que preexiste a la intervención del analista.

En todo filme hay dos instancias abstractas que surgen del orden de lo sistemático: el sistema propio de cada filme y los códigos, también sistemáticos, construidos por el analista aunque éstos no son específicos, singulares. Algunos códigos pueden ser generales porque se refieren al conjunto virtual de todos los filmes (el código de montaje, por ejemplo), otros son particulares, cuando tan sólo intervienen en una categoría más estrecha de filmes, una sola «clase» de filmes (como el código de la puntuación fílmica, muy usado en las películas de las décadas de 1930-1950: fundidos en negro, encadenados, cierres de todas clases...). Inclu-

so si son particulares, estos códigos no son jamás singulares, conciernen siempre a más de un filme. Sólo los textos son singulares.

4.2. Un ejemplo: el sistema textual de «Intolerancia», de D. W. Griffith

Intolerancia (1916) se compone de cuatro relatos diferentes presentados primero separadamente, y luego uno detrás de otro según un ritmo cada vez más rápido: se trata de la caída de Babilonia, la Pasión de Cristo en Palestina, la noche de San Bartolomé en Francia en el siglo XVI, y un episodio «moderno» que está situado en la América contemporánea de la realización del filme.

La película está por tanto estructurada de una manera original: por un montaje paralelo generalizado a su construcción de conjunto.

Este montaje paralelo es un tipo particular de construcción secuencial que pertenece a un código específicamente cinematográfico, el del montaje en el sentido de disposición sintagmática de los segmentos de filmes. Esta construcción puede también intervenir en un relato literario o teatral, pero aquí es específicamente cinematográfica ya que necesita, para producir un efecto visual y emocional tan particular e intenso, la movilización del significante cinematográfico: una sucesión dinámica de imágenes en movimiento. El montaje paralelo es una de las figuras de montaje posibles, que se opone a otros tipos de disposición secuencial: el montaje alternado que instaura una relación de simultaneidad entre las series, o el simplemente lineal en el que las secuencias se encadenan según una progresión cronológica.

> En *La civilisation à travers les âges* (1908), Méliès se contentaba con yuxtaponer una serie de cuadros según un eje cronológico.
>
> El montaje alternado, figura de montaje asimismo «puesta a punto» por Griffith en sus cortometrajes de la Biograph, interviene también en *Intolerancia*, pero dentro de los episodios, sobre todo en la última parte del relato moderno, en la

persecución entre el automóvil y el tren, persecución de la que depende la vida de un inocente, el héroe injustamente condenado a la horca.

El lenguaje cinematográfico, sistema relacional abstracto constituido por el conjunto de la producción cinematográfica *anterior* a *Intolerancia*, ofrece a Griffith una configuración significante, el montaje paralelo, que el sistema textual del filme va a utilizar, trabajar y transformar, extendiéndolo a la totalidad del filme, luego acelerándolo, pasando de un paralelismo entre grupos de secuencias (principio del filme) a un paralelismo entre secuencias (centro del filme) para finalmente llegar a un paralelismo entre fragmentos de secuencias, entre planos, cuya unidad secuencial está totalmente pulverizada, pasada por el «colador» del montaje (es una metáfora eisensteniana). La aceleración final la produce este juego del paralelismo sobre sí mismo, movimiento que transforma totalmente la configuración inicial de esta forma de montaje hasta destruirla: el sistema fílmico es un trabajo del filme sobre el lenguaje.

Este montaje paralelo generalizado es inseparable de la temática propia del filme, temática fundada sobre configuraciones significantes extracinematográficas, en este caso una configuración ideológica que opone radicalmente la «intolerancia», como su título indica, a través de diversas manifestaciones históricas, a la imagen alegórica de la bondad y la tolerancia encarnada por una figura siempre igual: la de una madre acunando a su hijo. La dinámica textual del filme se funda en una separación claramente afirmada al principio de cada uno de los episodios dedicados al fanatismo, separación negada, luego transformada en fusión que materializa visualmente la identidad de la intolerancia más allá de la diversidad de sus rostros contingentes.

Esta relación antagónica provoca un nuevo nivel en el paralelismo, nivel que ahora se funda no en una relación de identidad sino de contradicción.

La temática ideológica movilizada en *Intolerancia* debe relacionarse con determinaciones exteriores al filme. Se integra en el fenómeno general concretado por la ideología reconciliadora que caracteriza la sociedad americana después de la Guerra de Secesión; pero ésta informa una figura específicamente cinematográ-

fica (que a su vez le da forma, la materializa): el montaje paralelo.

El sistema fílmico es por consiguiente profundamente mixto; es el lugar de encuentro entre lo cinematográfico y lo extracinematográfico, entre el lenguaje y el texto, encuentro conflictivo que metamorfosea el «metabolismo» inicial de cada una de las dos partes.

4.3. El concepto de texto en semiótica literaria

«Texto» se utiliza asimismo en los análisis fílmicos respecto a una concepción diferente, si no contradictoria, con la de Louis Hjelmslev. Esta otra concepción queda la mayoría de las veces implícita. Nos ha parecido indispensable, en razón de la frecuencia de su uso implícito, elucidar esta digresión.

> Como precisaremos un poco más adelante, este sentido particular de la palabra «texto» está ligado a las intervenciones teóricas de Julia Kristeva, del conjunto de la revista *Tel Quel* y de la corriente crítica que éstos suscitaron a principios de la década de 1970. Esta estrategia teórica intentaba promover paralelamente un nuevo tipo de lectura y de producción literaria. Partiendo de una relectura de Lautréamont, Mallarmé, Artaud, y en la estela de los trabajos críticos de Georges Bataille y de Maurice Blanchot, se trataba de provocar un clima favorable para la recepción de producciones «textuales» (tanto de teoría como de ficción, ya que era propio de esta corriente negar esta división) de autores miembros de la revista o sostenidos por ella: Philippe Sollers, Jean Ricardou, Jean Thibaudeau, Pierre Guyotat.
>
> Recordamos aquí este episodio de la crónica literaria parisina, porque influyó en ciertas revistas de cine, muy permeables a la novedad teórica, como los *Cahiers du cinéma* de 1970 a 1973, y provocó incluso el nacimiento de una nueva revista: *Cinéthique*. Al igual que en el campo literario, esta teoría preconizaba el apoyo a ciertos filmes de «ruptura» (por ejemplo, *Méditerranée*, de Jean Daniel Pollet, 1963); y jugó incluso cierto papel en la concepción de filmes nuevos: los «experimentales» del «grupo Dziga Vertov» en torno a Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, *La fin des Pyrénées*, de J. P. Lajournade (1971), etcétera.

No es fácil exponer de modo sintético una concepción como ésta, puesto que sólo se entiende a través de una «diseminación» del sentido. Sin embargo, Roland Barthes ha conseguido superar el *tour de force* presentando una versión muy clara, sin traicionarla, en dos artículos a los que nos vamos a remitir dado que han marcado fuertemente ciertos análisis textuales de filmes: «De la obra al texto», en *Revue d'esthétique*, 3, 1971, y «Teoría del texto», en *Encyclopaedia Universalis*, volumen 15.

Raymond Bellour, en un artículo de reflexión metodológica sobre el análisis de filmes, «El texto inencontrable», ha expuesto, de la manera más clara, el origen de esta otra acepción. Relaciona el concepto de texto con la oposición formulada por Roland Barthes entre «obra» y «texto».

En esta concepción, la obra se define como un fragmento de sustancia, un objeto que se toma con la mano (Roland Barthes piensa en la obra literaria), su superficie es «fenomenal». Es un objeto acabado, computable, que puede ocupar un espacio físico. Si la obra se sostiene con la mano, el «texto» se sostiene con el lenguaje, es un campo metodológico, una producción, una travesía.

Así, no es posible enumerar los textos; sólo se puede decir que en esta o aquella obra «hay» texto. La obra se puede definir en términos heterogéneos al lenguaje; puede hablarse de su materialidad física, de determinaciones socio-históricas que han llevado a su producción material; por el contrario, el texto queda totalmente homogéneo con el lenguaje. Sólo es lenguaje y no puede existir a través de otro lenguaje. Unicamente se puede experimentar en un trabajo, en una producción.

Esta otra concepción del texto es ampliamente homológica a lo que Christian Metz llama «sistema del texto», y la obra, objeto concreto a partir de lo que se elabora el texto, corresponde precisamente al «texto» metziano puesto que era desarrollo certificado, discurso manifiesto.

> Dicha homología es particularmente manifiesta cuando Christian Metz define el «sistema del texto» como desplazamiento, subrayando la relación antagónica que se establece entre la instancia del código y la instancia textual: «Cada filme se construye sobre la destrucción de sus códigos (...) lo

> propio del sistema fílmico es rechazar activamente como irrelevantes cada uno de sus códigos, en el mismo movimiento en que afirma su propia lógica, y *porque* la afirma: afirmación que, forzosamente, pasa por la negación de lo que no es, por lo tanto, de sus códigos. En cada filme los códigos están presentes y ausentes a la vez: presentes porque el sistema se construye *sobre* ellos, ausentes porque el sistema no es tal —en tanto que es cosa distinta al mensaje de un código—, porque sólo comienza a existir cuando estos códigos empiezan a no existir bajo forma de códigos, porque *es* ese mismo movimiento de rechazo, de destrucción-construcción. En este sentido, algunos de los conceptos adelantados por Julia Kristeva en otro terreno son aplicables al filme» (*Lenguaje y cine,* pág. 77).

Se tendrá cuidado en observar, al utilizar este término, las dos acepciones que abarca. Dos conceptos casi sinónimos, «sistema textual» y «texto» en el sentido kristevo-barthesiano. Esta figura conceptual proviene de que uno de los miembros de la pareja, «obra», no interviene prácticamente nunca en *Lenguaje y cine.*

En Christian Metz, la idea de texto fílmico es válida para todos los filmes; no es nunca restrictiva ni selectiva, lo que no sucede en la segunda acepción que intentamos explicar.

«Texto» en el sentido semiótico es, pues, una idea estratégica con una función polémica y programática. Tiende a privilegiar ciertas obras, aquellas donde se encuentra *el* texto, y a promover una nueva práctica de la escritura. Se opone a la obra clásica y a la concepción antigua del texto que se deriva, en el que este último es la garantía de lo escrito a lo que asegura la estabilidad y la permanencia de la inscripción. Este texto (en el sentido antiguo) cierra la obra, la encadena a su letra, la une firmemente a su significado; está ligado a una metafísica de la verdad puesto que él es quien autentifica lo escrito, su «literalidad», su origen, su sentido, es decir su «verdad».

Se trata de sustituir el antiguo texto por uno nuevo, producido por una práctica significante. Mientras que la teoría clásica acentuaba el «tejido» acabado del texto, puesto que etimológicamente *texto* es el tejido, la textura («el texto es un "velo" tras el cual hay que buscar la verdad, el mensaje real, en una palabra, el

sentido»), la teoría moderna del texto «da la espalda al texto-velo y busca percibir el tejido en su textura, en los entrelazamientos de los códigos, las fórmulas, los significantes entre los que el sujeto se desplaza y se pierde, como una araña que se disolviera en su propia tela» (Roland Barthes).

> Estos «entrelazamientos de códigos» de que habla Barthes son precisamente los que evocan de modo irresistible algunos análisis textuales de filme, en especial los de Raymond Bellour y M. C. Ropars. Como explica Bellours en su estudio de un segmento de *Con la muerte en los talones*, de Alfred Hitchcock (1959), en cierto modo es imposible reunir en un solo haz la multiplicidad de los hilos de araña, puesto que el sistema fílmico se funda en la «progresión reiterativa de las series, la regulación diferencial de las alternancias, la similitud y la diversidad de las rupturas». Un resumen de análisis textual sólo ofrecerá «el esqueleto descarnado de una estructura que, para no ser nula, no será jamás el todo múltiple que se construye en ella, alrededor de ella, a través de ella, a partir de ella, más allá de ella».

Esta nueva teoría del texto se refiere a la obra literaria: basta que haya un desbordamiento significante para que haya texto. Barthes precisa que todas las prácticas significantes pueden engendrar texto: la práctica pictórica, musical, fílmica, etc. No considera las obras como simples mensajes, o incluso enunciados, como productos acabados, sino como «producciones perpetuas, enunciaciones a través de las cuales el sujeto continúa debatiéndose»; este sujeto es el autor sin duda, pero también el lector. La teoría del texto lleva a promover una nueva práctica, la *lectura* «aquella en que el lector no es nada más que el *que quiere escribir* entregándose a una práctica erótica del lenguaje» (Roland Barthes).

Una de las consecuencias mayores de esta concepción es que postula la equivalencia entre escritura y lectura, mientras el comentario se convierte en un texto. El sujeto del análisis no es exterior al lenguaje que describe, es también parte del lenguaje. No hay un discurso «sobre» la obra, sino la producción de otro texto de status equivalente, «que entra en la proliferación indiferenciada del intertexto».

Sin abordar las discusiones de los fundamentos teóricos de estas tesis radicales, señalaremos las dificultades particulares que encuentran en el terreno cinematográfico.

La producción textual sólo se puede inscribir en el lenguaje, y la permutación de polos entre lector y «productor» se facilita en literatura por la similitud de materia de la expresión entre lenguaje objeto y lenguaje crítico.

Esta homogeneidad desaparece en el filme puesto que éste opone la especificidad de su significante visual y sonoro al de la escritura del comentario. De ahí los obstáculos que deben sortear los análisis textuales de filme, obstáculos que Raymond Bellour designa precisando que, en cierto sentido, el texto del filme es un texto «inencontrable» porque es incitable. Para el filme, no sólo el texto es incitable, sino la propia obra.

Sin embargo Bellour da la vuelta dialécticamente a esta limitación postulando que el movimiento textual es inversamente proporcional a la fijación de la obra.

> Bellour compara la textualidad musical a la del filme. En música, la partitura es fija, mientras que la obra se mueve porque la ejecución cambia. Este movimiento acrecienta en un sentido la textualidad de la obra musical puesto que el texto, dice y repite continuamente Barthes, es el propio movimiento. «Pero por una especie de paradoja, este movimiento es irreductible al lenguaje que querría atraparlo para hacerlo surgir redoblado. En este aspecto, el texto musical es menos textual que el pictórico y sobre todo que el literario, en los que el movimiento es de alguna manera inversamente proporcional a la fijación de la obra. La posibilidad de atenerse a la letra del texto es a fin de cuentas su condición de posibilidad. (...)
>
> El filme presenta la particularidad, destacable para un espectáculo, de ser una obra fija. (...) La ejecución, en el filme, se anula de la misma manera en provecho de la inmutabilidad de la obra. Esta inmutabilidad, tal como hemos visto, es una condición paradójica de la conversión de la obra en texto, ya que favorece, aunque tan sólo sea por el puente que constituye, la posibilidad de un recorrido de lenguaje que desanuda y vuelve a anudar las múltiples operaciones a través de las cuales la obra se hace texto. Pero este movimiento, que acerca el filme al cuadro y al libro, es al mismo tiempo ampliamente

contradictorio: el texto del filme escapa continuamente al lenguaje que lo constituye. (...)

El análisis fílmico no deja entonces de imitar, evocar, describir; sólo puede, con una especie de desesperación de principio, tener una concurrencia desenfrenada con el objeto que intenta comprender. A fuerza de intentar alcanzarlo y atraparlo, acaba por ser el propio lugar de una pérdida perpetua. El análisis del filme no deja de llenar un filme que no cesa de huir: es por excelencia el tonel de las Danaides.» («El texto inencontrable», en *L'analyse du film.*)

4.4. Originalidad y alcance teórico del análisis textual

Como hemos visto al principio de este capítulo 4, los análisis de filme de carácter inusitado han proliferado en el decenio de 1970. Es difícil calificarlos todos de «semiológicos», puesto que los grados de proximidad con esta disciplina son muy diversos.

¿Cómo caracterizar, pues, la novedad de esos análisis? ¿En qué se diferencian de los estudios en profundidad de filmes anteriores, por otra parte casi inexistentes?

4.4.1. Características esenciales del análisis textual

Se puede formular la hipótesis de dos características principales:

— la precisión y el acento puesto sobre la «forma», sobre los elementos significantes;

— una interrogación constante sobre la metodología empleada, una autorreflexión teórica en todas las fases del análisis.

a. El cuidado del «detalle preciso»

Incluso cuando los análisis de filmes antes de 1970 eran ricos, profundos, acabados, el autor rara vez hacía referencia a este o aquel detalle de la puesta en escena, del encuadre o del raccord entre dos planos.

Por supuesto, estas referencias existían a veces en los análisis de André Bazin. La profundidad de campo en el plano

del vaso y de la puerta cuando la tentativa de suicidio de Susan en *Ciudadano Kane*, de Orson Welles (1940), y la panorámica en el patio interior del inmueble del *Crime de Monsieur Lange*, de Jean Renoir (1935), se han convertido en ejemplos clásicos. Pero el ejemplo en Bazin se integraba siempre en una demostración más general dedicada al realismo cinematográfico. Asimismo, S. M. Eisenstein puntuaba de modo sistemático sus desarrollos teóricos con comentarios de planos extremadamente precisos.

Justamente este aspecto es el que permite considerar a los dos como los precursores del análisis textual.

De ahí el número reducido de análisis estilísticos o formales y por el contrario la abundancia de estudios temáticos en los análisis en profundidad. Citemos como ejemplo los estudios de Michel Delahaye dedicados a Marcel Pagnol y a Jacques Demy y los de Jean Douchet sobre Alfred Hitchcock, Vincente Minnelli y Kenji Mizoguchi.

Los análisis de Michel Delahaye y Jean Douchet, muy diferentes en su propia estrategia, se empeñan ambos en discernir las redes temáticas dominantes en la obra de un cineasta. Resultado de la célebre «política de los autores» de los *Cahiers du cinéma* de las décadas de 1950 y 1960, representan seguramente la vena más fecunda de este camino crítico.

El análisis textual restringe de modo considerable estas ambiciones para sustituirlas por otras. Abandona la obra total de un cineasta para dedicarse a un fragmento de un filme en particular; cultiva deliberadamente una cierta «miopía» en la lectura al nivel de la imagen.

Esta atención hacia las estructuras formales del filme, de la que hemos señalado más de un precursor desde la década de 1920, se encontró muy reactualizada antes de los análisis textuales propiamente dichos, por los trabajos de Noël Burch publicados en 1967 en los *Cahiers du cinéma*, y luego reunidos en *Praxis del cine*.

Desde su primer análisis dedicado al espacio fílmico en *Nana*, de Jean Renoir (1926), Noël Burch manifiesta a la vez una ambición teórica y una gran agudeza en la observación concreta de las figuras estilísticas del filme que encontraremos en los mejores análisis posteriores.

> Pero el rigor de Burch choca con el obstáculo de la memorización de planos y secuencias; contra este obstáculo chocarán también los primeros analistas textuales antes de bordearlo por medio del «paro de imagen».

Señalando un retorno a la primacía del significante, el análisis textual manifiesta su preocupación de no caer de golpe en una lectura interpretativa. Se detiene a menudo en el momento del «sentido» y, por ahí, corre el riesgo de la paráfrasis y la descripción puramente formal. Su apuesta se apoya en la articulación siempre problemática entre las hipótesis interpretativas y el comentario minucioso de los elementos destacables en el filme.

b. El privilegio de la metodología

Mientras que el estudio clásico, cuando no se fundaba en el empirismo y la intuición del autor, casi nunca se arriesgaba a la clarificación de sus referencias teóricas, el análisis textual se caracteriza, por el contrario, por una interrogación tan constante como frenética sobre los fundamentos de sus opciones metodológicas. En todo momento intenta desechar las falsas evidencias, pasa por el tamiz de la reflexión epistemológica el menor de sus conceptos y cuestiona sistemáticamente la pertinencia de sus útiles de análisis.

Esta demanda de la investigación va paralela a una conciencia aguda de lo arbitrario de toda delimitación de corpus. Así, la mayor parte de los analistas textuales, a fuer de minuciosos, sólo abordan fragmentos, lo que les enfrenta al problema de la segmentación.

El análisis textual no es la aplicación concreta de una teoría general, por ejemplo el estudio semiológico del lenguaje cinematográfico; por el contrario, hay un vaivén constante entre los dos caminos, siendo tanto uno como el otro actividades del conocimiento. Es «un momento necesario» del estudio semiológico, como indica justamente Dominique Chateau («Le rôle de l'analyse textuelle dans la théorie», en *Théorie du film*).

Por último, los sistemas textuales elaborados por el análisis se consideran siempre como virtuales y múltiples. El análisis textual se caracteriza asimismo por la fobia a la reducción, a un sistema único y un «último significado». Raymond Bellour utiliza

una metáfora geométrica para especificar esta relación entre realidad de la obra y virtualidad del texto:

> «La operación de análisis circunscribe aquello que trata como el efecto de proyección de una realidad de la que sólo puede indicar los efectos como un punto de fuga; en ese sentido encierra siempre los efectos de uñ volumen que se desarrolla. Puesto que para el análisis se trata siempre de ser *verdadero*, en ese sentido desarrolla su propia virtualidad como no conseguida en el texto y, con este derecho, da siempre cuenta de una relación entre el espectador y el filme, más que de una reducción a lo que sea.» (Raymond Bellour, «A bâtons rompus», en *Théorie du film.*)

4.4.2. Las dificultades concretas del análisis textual

Además de los problemas teóricos que encuentra, el análisis textual se enfrenta por todas partes con obstáculos concretos derivados de la propia operación de análisis. Para constituir el filme en texto, es preciso antes introducirse en la obra; este gesto es mucho menos simple de realizar que en literatura.

Estudiar un filme con un grado mínimo de precisión supone siempre el problema de memorizar, condición fundamental de la percepción fílmica cuyo flujo nunca depende del espectador en las condiciones «normales» de proyección.

Para solventar esta dificultad se han propuesto dos estrategias complementarias: la constitución de una descripción detallada y el paro sobre una imagen.

a. Las fases previas al análisis

Un análisis fílmico supone, pues, dos condiciones: la constitución de un estado intermedio entre la propia obra y su análisis, y la modificación más o menos radical de las condiciones de visión del filme. En «El texto inencontrable», Raymond Bellour ha subrayado esta paradoja del análisis fílmico que sólo se puede constituir en la destrucción de la especificidad de su objeto.

> «... (La imagen en movimiento) es propiamente incitable, puesto que el texto escrito no puede restituir lo que sólo el

> aparato de proyección puede dar: un movimiento, cuya ilusión garantiza la realidad. Las reproducciones, incluso de muchos fotogramas, sólo manifiestan una especie de impotencia radical para asumir la textualidad del filme. Sin embargo, son esenciales. Representan un equivalente, ordenado cada vez según las necesidades de la lectura, de lo que es en una mesa de montaje el paro de imagen, que tiene la función perfectamente contradictoria de abrir la textualidad del filme en el instante mismo en que interrumpen su despliegue. Se parece en cierto modo a lo que uno hace cuando se para a releer y a reflexionar sobre una frase de un libro. Pero lo que se detiene no es el movimiento. Se suspende la continuidad, se fragmenta el sentido; no se atenta de la misma manera a la especificidad material de un medio de expresión. (...)
>
> La imagen parada y el fotograma que la reproduce son simulacros; evidentemente dejan huir el filme, pero paradójicamente se lo permiten sólo en tanto que texto.»
>
> Raymond Bellour, «El texto inencontrable», en *L'analyse du film* (Ed. Albatros).

Pero no sólo es «inencontrable» el texto fílmico. Como hemos visto antes, éste lo es por definición, puesto que sólo tiene existencia en el orden de la virtualidad, del sistema que hay que construir sin fin. La propia obra lo es también en varios niveles.

La obra fílmica es prosaicamente difícil de encontrar. Es preciso que el filme se programe en una sala y se proyecte con regularidad. Este primer acceso a la obra demuestra hasta qué punto el analista depende de la institución (la distribución comercial de los filmes de repertorio, la programación de los cine-clubs y de las cinematecas).

No basta haber visto el filme, es preciso verlo varias veces; pero también poderlo manipular para seleccionar los fragmentos, intentar comparaciones entre series de imágenes no inmediatamente consecutivas, confrontar el primer plano con el último, etcétera. Todas estas operaciones suponen un acceso directo a la película e incluso al aparato de proyección. Suponen asimismo una maquinaria específica que permita ir hacia delante y hacia atrás, marcha lenta, detención de la imagen, en resumen, una estrategia de visión radicalmente diferente a la de la proyección continuada (con ayuda de mesas de montaje o de análisis y de moviolas).

> En cuanto al acceso a la película, es inútil subrayar la casi imposibilidad material y legal en razón al estatuto jurídico de las copias de filmes, propiedad de los que «tienen los derechos» y de los distribuidores que los poseen en exclusiva para un período dado, derechos que sólo se pueden utilizar con fines comerciales o en proyecciones no comerciales, como por ejemplo los cine-clubs, siendo ilegal cualquier uso personal.
>
> Las dificultades a veces insuperables que acabamos de citar, explican con amplitud el retraso de los análisis sistemáticos de los filmes en beneficio de estudios puramente críticos.
>
> Es probable que la «revolución tecnológica» que representa el uso doméstico del video, lleve a una modificación completa de los medios de acceso a los filmes, reproducidos en soporte magnético y analizados en la pantalla de la televisión.

Estas condiciones materiales reunidas desplazan el problema sólo un grado. El análisis de un filme, por poco preciso que sea, implica referencias concretas al objeto; estas referencias suponen en sí mismas una transcripción de las informaciones visuales y sonoras aportadas por la proyección. Pero, la transcripción no es automática, lo que implica una verdadera trascodificación de un medio al otro, en el que entra en juego la subjetividad del «transcriptor». Además, siempre hay una determinada zona de percepciones visuales y sonoras, las más específicas, que escapan a la descripción y a la trasposición en la escritura. Es el fenómeno que Roland Barthes subraya en su estudio titulado «El tercer sentido», cuando escribe:

> «Lo fílmico es, en el filme, lo que no puede ser descrito, es la representación que no puede ser representada. Lo fílmico empieza allí donde termina el lenguaje y el metalenguaje articulado.» (*Cahiers du cinéma*, n.º 222, julio 1970.)

Sin embargo, las descripciones más o menos noveladas o minuciosas de filmes existen desde el origen de las publicaciones dedicadas al cine. La tradición de los filmes contados se remonta a la década de 1910, la gran época de los «seriales» y de los cine-folletines para la prensa cotidiana; desde entonces ha conocido varios decenios de prosperidad. Hoy se ha reemplazado por la publicación de planificaciones de filmes, tal como se encuentran, por ejemplo, en la revista *L'avant-scène cinéma*, desde 1961.

Estos guiones no presentan todos el mismo grado de rigor, pero son, indiscutiblemente, más precisos que los relatos publicados anteriormente según los guiones de los filmes.

b. Alcance del método en una situación didáctica

Si la obra fílmica está ausente cuando se lee un análisis textual, por el contrario está presente en una situación didáctica. Lo está también en la práctica del cine-club, pero bajo la forma de un recuerdo inmediato que se puede verificar al proyectar de nuevo la secuencia evocada. La práctica didáctica prolonga y sistematiza esta vía; reposa sobre el análisis concreto de las unidades de significación discernibles en la percepción del filme, la somete a su ritmo descomponiéndola en cada fase.

Tiene por fin, generalizando la multiplicidad de recorridos de lectura, esclarecer el funcionamiento significante del filme y dar un aspecto concreto a las figuras del lenguaje cinematográfico. Nada es más abstracto, en cierto modo, que la *idea* de raccord en el eje; nada es más concreto y perceptible que la identificación en la proyección de una de sus circunstancias.

Por otro lado, la práctica didáctica es en gran parte oral; se apoya en la verbalización y en el intercambio dialogado. Evita con ello la fijación de la interpretación escrita y su riesgo de reducción; por el contrario, es perfectamente capaz de restituir el dinamismo de funcionamiento textual, la circulación de las redes de sentido, sin fijarlas.

c. Dificultades de la uniformidad, problemas de la citación

Si la utilización de lo oral se revela particularmente productiva en la práctica del análisis fílmico, el progreso de éste necesita, a pesar de todo, recurrir a la escritura. Las experiencias de la investigación en este terreno deben ser expuestas, pese a las particularidades del objeto filme, según los métodos que han sido probados en otros campos.

Los enfoques críticos de los cinéfilos de la postguerra, período de gran expansión de los cine-clubs, han sido quizá de una particular riqueza. Ha hecho falta el estilo de André Bazin para dejarnos su testimonio, demostrando que no se había «osificado» en los manuales de vulgarización.

El análisis textual supone por tanto —es una evidencia— la publicación de textos. Pero éstos son particularmente delicados de escribir porque condicionan la lectura y el grado de atención del lector y, por consiguiente, el interés del análisis.

En razón de las dificultades de la transcripción del filme que acabamos de evocar, el análisis textual se ve obligado en todo momento a movilizar una cantidad de referencias que entorpecen considerablemente la investigación. Por el contrario, la simple alusión acrecienta la opacidad de la demostración. Raymond Bellour, en el artículo ya citado, enuncia comprobaciones idénticas:

> «Los análisis fílmicos, si son un poco precisos, y con todo y ser, por las razones que ya he citado, extrañamente parciales, resultan siempre larguísimos en proporción de lo que abarcan, aun teniendo en cuenta que el análisis, como se sabe, es siempre interminable. Por eso son tan difíciles, mejor dicho, tan ingratos de leer, repetitivos, complicados, no inútil sino necesariamente, como precio que hay que pagar por su extraña perversión.
>
> Por eso parecen siempre un poco ficticios: juegan sobre un objeto ausente, sin conseguirlo, puesto que habría que hacerlo presente, habría que concederse los medios de la ficción que uno tendría que pedir prestados.»

Por consiguiente, la estrategia de escritura de un análisis fílmico debe esforzarse en mantener un difícil equilibrio entre el comentario crítico propiamente dicho y los equivalentes a las siempre decepcionantes citaciones fílmicas: fragmentos de guión, reproducción de fotogramas, etcétera.

Para ello, debe utilizar con la mayor habilidad posible todos los recursos de la compaginación y de la disposición complementaria del texto y la ilustración fotográfica.

> Citaremos, como unos de los más conseguidos emparejamientos entre análisis textual y citación de un cuerpo fílmico ausente, los estudios de Thierry Kuntzel dedicados a *Las cacerías del conde Zaroff* («The most dangerous game», 1932, en *Communications*, n.º 23, y *Ça cinéma*, 7/8) y los dos volúmenes de análisis de filmes dirigidos por Raymond Bellour, *Le cinéma américain* (Flammarion, 1980).
>
> Estos estudios acuden a una abundante iconografía que

estructura, con las descripciones secuenciales, la disposición general del texto.

La publicación por la Cinemateca Universitaria de la continuidad fotogramática íntegra de *Octubre*, de Eisenstein (1927), que reproduce 3225 fotos del filme, es decir una por plano, ofrece un complemento indispensable para el análisis del filme publicado por las ediciones Albatros (*Octubre, escritura e ideología*, 1976, y *La revolución figurada*, 1979).

Todas estas vías intentan circunscribir la propia materialidad del objeto fílmico. Existe sin embargo una manera radical de superar la heterogeneidad del lenguaje crítico y del lenguaje objeto de análisis (el filme). Consiste en la utilización del propio filme como soporte de análisis del cine: el cine didáctico no duda en citar extractos de otros filmes, le basta con reproducirlos como lo hace un análisis crítico que cita un texto literario.

El desarrollo del análisis de filmes provocará sin ninguna duda un renacimiento de la producción de filmes didácticos que tengan por objeto el cine o tal filme en particular.

Este cine tiene por otro lado sus clásicos; citemos por ejemplo: *Nacimiento del cinematógrafo*, de Roger Leenhardt, 1946, y *Ecrire en images*, de Jean Mitry, 1957. Habrá muchos más.

Lecturas sugeridas

1. EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

1.1. Un concepto antiguo

Tres antologías de textos clásicos:

LAPIERRE, M.

1946 *Anthologie du cinéma*, «Rétrospective par les textes de l'art muet qui devint parlant», La Nouvelle Edition, París.

L'HERBIER, M.

1946 *Intelligence du cinématographe*, Ed. Corrêa, París.

LHERMINIER, P.

1960 *L'art du cinéma*, Ed. Seghers, París.