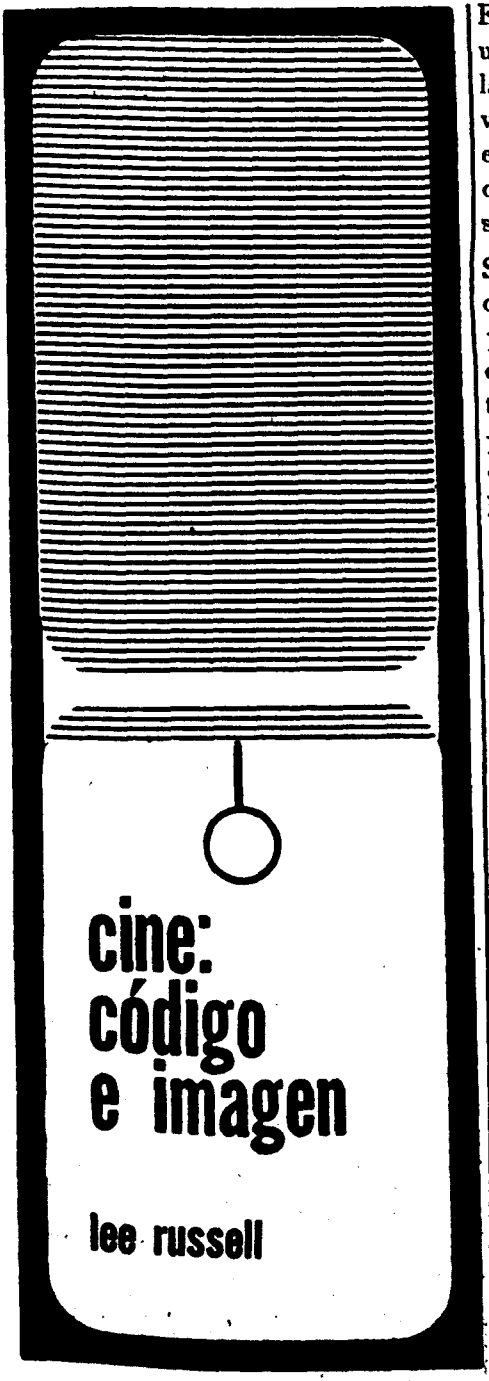

En años recientes, se ha desarrollado un grado considerable de interés por la semiología del cine, tratando de ver si es posible diluir la crítica y la estética del cine en una rama especial de la ciencia general de los signos.

Se ha hecho cada día más evidente la necesidad de reexaminar y relacionar la disciplina establecida de la lingüística, con las teorías tradicionales del lenguaje fílmico y de la gramática fílmica, que crecieron espontánemente a través de los años. Si va a ser usado el concepto de «lenguaje», debe ser usado científicamente y no simplemente como una metáfora suelta, aunque sugestiva. El debate que ha surgido en Francia e Italia acerca del trabajo de Roland Barthes, Christian Metz, Pier Paolo Pasolini y Umberto Eco apunta en esta dirección.

El impulso principal que respalda el trabajo de estos críticos y semiólogos surge del *Curso de Lingüística General* de Ferdinand de Saussure. Después de la muerte de Saussure, en 1913, sus antiguos alumnos de la Universidad de Ginebra reunieron y cotejaron las minutas de sus conferencias y las notas que ellos habían tomado en clases y las sintetizaron en una presentación sistemática, que fue publicada en Ginebra en 1915.

En su curso, Saussure predijo una nueva ciencia, la ciencia de la semiología. «Una ciencia que estudia la vi-

Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

da de los signos dentro de la sociedad, es concebible; sería parte de la psicología social y consecuentemente de la psicología general; (yo la llamaré *semiología* del griego *semeión*, «signo».) La Semiología demostraría qué es lo que origina los signos y qué leyes los gobiernan. Puesto que esta ciencia no existe, nadie puede decir lo que la misma sería; pero tiene derecho a la existencia, un lugar marcado por adelantado. La lingüística es solamente una parte de la ciencia general de la semiología; las leyes descubiertas por la semiología serán aplicables a la lingüística y ésta última circunscribirá un área bien definida dentro de la masa de hechos antropológicos». Saussure, que estaba inpresionado por el trabajo de Durkheim en sociología, enfatizaba que los signos deben ser estudiados desde un punto de vista social, que el lenguaje era una institución social que eludía la voluntad individual. El sistema lingüístico —que pudiera ahora ser llamado el «código»— pre-existió al acto individual del habla, el «mensaje». Por lo tanto, el estudio del sistema tenía prioridad lógica.

Saussure destacaba, como su primer principio, la naturaleza arbitraria del signo. Lo significante (el sonido imagen o-k-s o b-ö-f, por ejemplo) no tiene conexión natural con lo significado (el concepto «ox», buey). Para usar el término de Saussure, el signo es «inmotivado». Saussure no estaba seguro de lo que eran para la semiología las implicaciones totales de la naturaleza arbitraria del signo lingüístico. «Cuando la semiología se convierta en una ciencia organizada, surgirá la cuestión de si propiamente incluye o no, modos de expresión basados en signos completamente naturales, tales como la pantomima. Suponiendo que la nueva ciencia las acoja, su principal preocupación será todavía el grupo completo de sistemas basados en la arbitrariedad del signo. De hecho, cada medio de expresión usado en la sociedad está basado, en principio, en el comportamiento colectivo o —lo que viene a ser la misma cosa— en lo convencional. Las fórmulas de cortesía, por ejemplo, aunque están frecuentemente impregnadas de cierta expresión natural (como en el caso de un chino que saluda a su emperador haciendo reverencias hasta el suelo nueve veces), son, sin duda, fijadas por reglas; son estas reglas y no el valor intrínseco de los gestos las que nos obligan a usarlas. Los signos que son totalmente arbitrarios realizan mejor que los otros el ideal del proceso semiológico; es por eso que el lenguaje, el más complejo y universal de todos los sistemas de expresión, es también el más característico; en este sentido, la lingüística puede convertirse en el patrón-tipo de todas las ramas de la semiología, aunque el lenguaje es solamente un sistema particular semiológico.»

La Lingüística debía ser, tanto una rama especial de la semiología, como

Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

al mismo tiempo, el patrón-tipo («le patron général») para las demás ramas. Sin embargo, todas las ramas o, al menos, las centrales, tendrían como objeto, sistemas «basados en la arbitrariedad del signo». Estos sistemas, llegado el caso, demostraron ser difíciles de encontrar. Los semiólogos en ciernes se encontraron limitados a tales micro-lenguajes, como el lenguape de las señales del tránsito, el lenguaje de los abanicos, el de los sistemas de señales de los barcos, el lenguaje de los gestos entre los monjes trapenses, varias clases de semáforos y otros. Estos micro-lenguajes demostraron ser casos extremadamente restringidos, capaces de articular una gama semántica muy escasa.

Muchos de ellos eran parasíticos del lenguaje verbal propiamente dicho. Como resultado de sus investigaciones en el lenguaje de los trajes y las modas, Rolando Barthes concluyó que era imposible escapar a la presencia penetrante del lenguaje verbal. Las palabras entran en el discurso de otro orden, bien para fijar un significado ambiguo, como una tarjeta o un título, o para contribuir al significado de lo que, de otra manera, no pueda ser comunicado —como las palabras en las burbujas de los cartones de muñequitos. Las palabras, o fijan el significado o lo transmiten.

Es solamente en muy raros casos que los sistemas no verbales pueden existir sin respaldo auxiliar del código verbal. Aún los sistemas altamente desarrollados e intelectualizados, como la pintura y la música, tienen que recurrir constantemente a las palabras, particularmente a un nivel popular: canciones, caricaturas, carteles. Ciertamente, sería posible escribir la historia de la pintura como una función de la relación variante entre las palabras y las imágenes. Uno de los mayores logros del renacimiento fue hacer desaparecer las palabras del espacio de la pintura; sin embargo, las palabras forzaron su regreso repetidamente; reaparecieron en cuadros del Greco, por ejemplo, en Durero, en Hogarth: se pueden dar innumerables ejemplos. En el siglo XX, las palabras han regresado con una venganza. En la música, las palabras no se proscribieron hasta comienzos del siglo XVII; se establecieron en la ópera, en el oratorio, en los «lieder». El cine es otro caso obvio. Pocas películas silentes fueron hechas sin sub-títulos. Erwin Panovsky ha recopilado sus días de cine en Berlín, alrededor de 1910: «Los productores empleaban medios de clarificación similares a los que encontramos en el arte medieval. Uno de éstos eran los títulos o letras impresas, equivalentes sorprendentes de los «*tituli*» y pergaminos medievales (en una fecha anterior se utilizaron incluso narradores que dirían «viva voce»: «ahora, él piensa que su esposa está muerta, pero no lo está» o «no quiero ofender a las damas en la

Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

audiencia, pero dudo de que ninguna de ellas hubiese hecho tanto por su hijo»). En Japón, los «narradores» de este tipo se constituyeron en un gremio, que demostró ser lo suficientemente fuerte como para demorar el advenimiento del cine hablado.

Al final, Barthes llegó a la conclusión de que la semiología podría ser mejor vista como una rama de la lingüística, que lo contrario. Esto parece una conclusión desesperada. La rama resulta ser hasta tal punto «lo más complejo y universal» que lo abarca todo. No obstante, nuestra experiencia de cine sugiere que una gran complejidad de significado puede ser expresada por medio de las imágenes. Por lo tanto, para dar un ejemplo obvio, el libro más trivial y banal puede ser convertido en un film extremadamente interesante y, a todas vistas, significativo, la lectura de un guión cinematográfico es usualmente una experiencia estéril y árida, tanto intelectual como emocionalmente. La implicación de esto es que no son exclusivamente los sistemas «basados en la arbitrariedad del signo» los que son expresivos y significativos. Los «signos naturales» no pueden ser eliminados tan rápidamente como lo imaginó Saussure. Es esta demanda por la reintegración del signo natural en la semiología lo que guió a Christian Metz, un discípulo de Barthes, a declarar que el cine es, en realidad, un lenguaje, pero un lenguaje sin un código (sin una «lengua», para usar el término de Saussure). Es un lenguaje porque tiene textos; hay un discurso significativo. Pero, a diferencia del idioma verbal, no puede ser referido a un código pre-existente. La posición de Metz lo involucra en un número considerable de problemas que nunca supera de forma satisfactoria; se ve forzado a regresar al concepto de «*una lógica de implicación*, por la cual la imagen se convierte en lenguaje»; cita, aprobando la pugna de Bela Balazs de que es mediante una «corriente de inducción» que damos sentido a un film. No se ha esclarecido, si tenemos que aprender esta lógica o si es natural. Y es difícil ver cómo los conceptos «lógica de implicación» y «corriente de inducción» pueden ser integrados a la teoría de la semiología.

Lo que se necesita es una discusión más precisa de lo que queremos decir por un «signo natural» y por las reglas de palabras, tales como «análogo», «continuo», «motivado», que son utilizadas por Barthes, Metz y otros para describir esos signos. Afortunadamente, el trabajo principal necesario para una ulterior precisión, ya ha sido realizado por Charles Sanders Peirce, el logista norteamericano. Peirce fue contemporáneo de Saussure; al igual que los de Saussure sus documentos fueron recopilados y publicados póstumamente, entre 1931 y 1935, veinte años después de su muerte en 1914. Peirce fue el pensador norteamericano más original que ha habido, tan original

Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

como señalara Roman Jakobson, que en la mayor parte de su laboriosa vida no fue capaz de obtener un cargo universitario. Su reputación descansa ahora en su trabajo más accesible, principalmente en sus enseñanzas sobre el pragmatismo.

Su obra sobre Semiología o («semiótica», como él mismo la llamó) ha sido tristemente abandonada. Por desgracia, Charles Morris, su discípulo más influyente, disfrazó su posición, acoplándola con una forma virulenta de comportamiento. Severas críticas a la teoría del comportamiento en relación con la lingüística y la estética, hechas por escritores como E. H. Gombrich y Noam Chomsky han tendido naturalmente a dañar a Peirce, asociándolo con Morris. Sin embargo, en años recientes, Roman Jakobson ha hecho mucho por despertar de nuevo el interés en la semiología de Peirce, una resurrección en el entusiasmo largamente demorada.

Los principales textos que nos interesan aquí son su *Gramática Especulativa*, las cartas a Lady Welby y los *Gráficos de la Existencia* (sub-titulado por Peirce «mi obra maestra»). Estos libros contienen la taxonomía de Peirce de las diferentes clases de signos, que él consideraba la fundación semiológica esencial para una lógica y retórica sub-siguientes. La clasificación, que es importante para el presente argumento, es lo que Peirce llamó «la segunda tricotomía de los signos», su división en íconos, índices y símbolos. «Un signo es o un *ícono* o un *índice* o un *símbolo*».

Un ícono, según Peirce, es un signo que representa su objetivo, principalmente por su similitud con éste; la relación entre lo significante y lo significado no es arbitraria, pero es de parecido o semejanza. Así, por ejemplo, el retrato de un hombre se parece a él. Por lo tanto, los íconos pueden ser divididos en dos sub-clases: imágenes y diagramas. En el caso de las imágenes «las cualidades simples» son similares; en el caso de los diagramas lo son las «relaciones entre las partes». Muchos diagramas, por supuesto, contienen rasgos simbólicos; Peirce admitió ésto de inmediato porque era el aspecto dominante o la dimensión del signo lo que le interesaba.

Un índice es un signo por virtud de un lazo de existencia entre sí mismo y su objeto. Peirce dio varios ejemplos. «Veo a un hombre con un paso balanceado. Esto probablemente es un indicio de que es marinero. Veo a un hombre de piernas arqueadas, con pantalón de corduroy, polainas y una chaqueta. Estos son probablemente indicios de que es un Jockey o algo parecido. Un reloj de sol o un reloj común indica la hora del día». Otros ejemplos citados por Peirce son la veleta, un signo de la dirección del viento que lo mueve físicamente; el barómetro, la presión atmosférica. Roman Jakobson cita las huellas de «Viernes» en la arena y los síntomas en la medicina, tales como los latidos

Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

del pulso, el salpullido, etc. La sintomatología es una rama del estudio del signo indicativo.

La tercera categoría del signo, el símbolo, corresponde al signo arbitrario de Saussure. Como Saussure, Peirce habla de un «contrato» por virtud del cual el símbolo es un signo. El signo simbólico elude la voluntad individual. «Usted puede escribir la palabra 'estrella', pero esto no le hace el creador de la palabra, ni, si la borra, ha destruido la palabra. La palabra vive en las mentes de los que la utilizan». Un signo símbólico no requiere ni parecido a su objeto ni lazo de existencia con él. Es convencional y tiene fuerza de ley. Peirce se interesaba por lo apropiado de llamar esta clase de signo un «símbolo», un posibilidad que Saussure también consideró, pero que rechazó debido al peligro de confusión. Sin embargo, parece seguro que Saussure sobrerestringió la noción del signo, limitándolo al «simbólico» de Peirce; es más la tricotomía de Peirce es elegante y exhaustiva. El principal problema que subsiste: la categorización de los llamados «símbolos» como escalas de justicia o cruz cristiana, es un problema que se soluciona por el sistema de Peirce, como demostraré más tarde.

Las categorías de Peirce son la base para cualquier adelanto en semiología. Sin embargo, es importante observar que Peirce no las consideraba mutuamente exclusivas. Por el contrario, los tres aspectos se sobreponen frecuentemente —o como él mismo algunas veces sugiere invariablemente y están co-presentes. Es esta conciencia de sobreposición lo que le permitió a Peirce hacer algunas observaciones particularmente relevantes acerca de la fotografía. «Las fotografías, especialmente las fotografías instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que, en ciertos aspectos, son exactamente como los objetos que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías fueron producidas bajo tales circunstancias que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto con la naturaleza. Es, pues, bajo ese aspecto, que pertenecen a la segunda clase de signos, los de «conexión física»; es decir, a la clase indicativa. En otro lugar, describe una impresión fotográfica como un «casi-predicado», del cual los rayos luz son el «casi-sujeto».

Entre los escritores europeos que tratan la semiología, Roland Barthes en sus artículos sobre *El Mensaje Fotográfico* y la *Retórica de la Imagen* publicados en «Comunicaciones» 1 y 4, es el que llega a conclusiones algo similares, aunque no hace uso de la categoría «indicativa», sino que ve la impresión fotográfica simplemente como «icónica». Sin embargo, describe como el ícono fotográfico presenta un tipo de *permanencia* natural del objeto». No hay intervención humana, ni transformación, ni código, entre el objeto y el signo; de donde la paradoja de que una fotografía es

Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

un mensaje sin un código. Christian Metz hace la transición de la fotografía al cine. En realidad, Metz alcanza este punto usando los conceptos de Peirce, a los que llega a través de André Martinet. «Un close-up de un revólver no significa 'revólver' (una unidad léxica puramente potencial) pero significa *como mínimo*, dejando a un lado sus connotaciones, «he aquí un revólver». Lleva consigo su propia actualización, una especie de «Aquí está». («Voici»: la misma palabra exacta que André Martinet considera como un puro índice de actualización).

Es curioso que Metz, en sus voluminosos escritos, no pone mucho énfasis en el análisis de este aspecto del cine, puesto que es extremadamente hostil a todo este intento de ver el cine como un proceso simbólico que se refiere a un código previo. En realidad, invisible bajo su análisis semiológico, es un *parti pris* muy definido y a menudo manifiestamente estético; porque, al igual que Barthes y Saussure, él percibe sólo dos modos de existencia para el signo: natural y cultural. Es más, está inclinado a verlos tan mutualmente exclusivos, que un lenguaje debe ser cultural o natural, sin codificar o codificado. No puede ser ambas cosas. Y así la visión que tiene Metz del cine resulta ser un curioso reflejo invertido de la visión de Noam Chomsky sobre el lenguaje hablado; mientras que Chomsky relega lo no-gramatical a una oscuridad exterior, Metz relega lo gramatical. La obra de Roman Jakobson, influenciada por Peirce, es, como veremos, un correctivo a ambos aspectos. El cine contiene los tres modos del signo: indicativo, icónico y simbólico. Lo que ha sucedido siempre es que los teóricos del cine han tomado una u otra de estas dimensiones y la han utilizado como base para un *firman* estético. Metz no es una excepción.

En sus preferencias estéticas, Metz está claramente en deuda con André Bazin, el más fuerte e inteligente protagonista del «realismo» en el cine. Bazin fue uno de los fundadores de los *Cuadernos del Cine* y escribió con frecuencia en *Esprit*, la revista fundada por Emmanuel Mounier, el filósofo católico, originador del Personalismo y la más importante influencia intelectual en Bazin. Muchas personas han comentado la forma en que Bazin modeló su estilo, algo compleja, sin miedo a sumergirse en los problemas y la terminología de la filosofía, sobre el de Mounier. Bazin se interesó en el cine durante su servicio militar en Bordeaux en 1939. Después de su regreso a París, organizó en colaboración con amigos miembros del *Esprit*, exhibiciones clandestinas de películas; durante la ocupación alemana exhibió películas tales como *Metrópolis*, de Fritz Lang y las obras prohibidas de Chaplin. Entonces, después de la liberación, se convirtió en una de las figuras dominantes en la orientación de la fantástica eflorescencia de la cultura del cine que creció en

φñ Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

clubes, en la magnífica *cinemateca* de Henri Langlois y en el cine comercial, donde las películas norteamericanas volvieron a aparecer. Durante esta época, quizás la más importante de todas, Bazin desarrolló su estética del cine, una estética anti-estética al «cine puro» de Delluc y la teoría del «montaje» del célebre artículo de Malraux en *Verve*. Se había tomado una nueva dirección.

El punto de partida de Bazin es una ontología de la imagen fotográfica. Sus conclusiones están notablemente cerca de las de Peirce. Una y otra vez Bazin habla de la fotografía en términos de un molde, una mascarilla, una Verónica, el Sudario Sagrado de Turin, una reliquia, una huella. Y así Bazin habla de las «artes plásticas menores, el moldeado de las mascarillas, por ejemplo, que además encierra un cierto proceso automático. En este sentido, se puede considerar la fotografía como un moldeado, la toma de una impresión por la manipulación de la luz». De este modo, Bazin enfatiza repetidamente el lazo entre el signo y el objeto que, para Peirce, era la característica determinante del signo indicativo. Pero mientras que Peirce hizo su observación para fundar una lógica, Bazin deseó fundar una estética. «La fotografía nos afecta como un fenómeno de la naturaleza, como una flor o un copo de nieve cuyos orígenes vegetales o terrestres son parte inseparable de su belleza». La estética de Bazin sostenía la primacía del objeto sobre la imagen, la primacía del mundo natural sobre el mundo de los signos. «La naturaleza es siempre fotogénica»: ésta era la consigna de Bazin.

Bazin desarrolló un concepto bi-polar del cine. De una parte estaba el realismo («El bueno, el verdadero, el justo», como diría más tarde Godard de la obra de Rossellini); de la otra, estaba el expresionismo, la intervención deformante de la diligencia humana. La fidelidad a la naturaleza era la piedra de toque necesaria del juicio. Bazin denunció a aquéllos que la quebrantaron: los *Nibelungen y El Gabinete del Sr. Galigari*, de Fritz Lang. Reconoció las ambiciones wagnerianas de Eisenstein, en *Iván el Terrible* y escribió: «Se puede detestar la ópera, creerla un género musical sentenciado a muerte, mientras se sigue reconociendo el valor de la música de Wagner. De forma similar, podemos admitir a Eisenstein, mientras que condenamos su proyecto como «el regreso agresivo de un esteticismo peligroso». Bazin encontró exasperante la constante falsificación en *El Tercer Hombre*. En un brillante artículo comparó a Hollywood con la corte de Versalles y preguntó que dónde estaba su *Phedre*. Encontró la respuesta justamente en la *Gilda*, de Charles Vidor. No obstante, aun esta obra maestra estaba despojada de todo «accidente natural»; una estética no puede fundarse en un «vacío existencial».

En contraposición a estos regresos periódicos al expresionismo, Bazin

φñ Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

postuló una tradición triunfal de realismo. Esta tradición comenzó con Feuillade, espontáneamente, ingenuamente y entonces se desarrolló en los años veinte en los films de Flaherty, Von Stroheim y Murnau, a los que Bazin contrastó con Eisenstein, Kuleshov y Grance. En los años treinta, la tradición se mantuvo viva, principalmente por Jean Renoir.

Bazin vio surgir a Renoir de la tradición de su padre, la del impresionismo francés. Al igual que los impresionistas y post-impresionistas, franceses Manet, Degas, Bonnard, reformularon el lugar del marco en la composición pictórica, bajo la influencia de la instantánea, Renoir (hijo) reformuló el lugar del marco en la composición cinemática. En contraste con el principio de montaje de Eisenstein, basado en el close-up sacrosanto, la imagen significante centrada en el marco, él desarrolló lo que Bazin llamó *re-cadrage* (re encuadramiento): los movimientos de la cámara lateral abandonaban y captaban de nuevo una realidad continua. La oscuridad que rodea la pantalla ocultaba el mundo en vez de encuadrar la imagen. En los años 1930, Jean Renoir, solo, «se obligó a mirar hacia atrás más allá de las fuentes proporcionadas por el montaje y así descubrió el secreto de una forma de película que permitiría decir cualquier cosa sin fragmentar la palabra, esto revelaría los significados ocultos en la gente y las cosas, sin molestar su unidad natural».

En los años cuarenta, la tradición realista se reafirmó, aunque dividida en dos corrientes diferentes. La primera de éstas fue inagurada por el *Ciudadano Kane* y continuó en las últimas películas de Welles y de Wyler. Su rasgo característico era el uso de un foco profundo. Por este medio la unidad espacial de las escenas podía ser mantenida y los episodios podían ser presentados en su totalidad física. La segunda corriente fue la del neo-realismo italiano, cuya causa Bazin defendió con fervor especial. Sobre todo, admiraba a Rossellini. En el neo-realismo Bazini reconoció la fidelidad a la naturaleza, a las cosas tal y como eran. La ficción se redujo a un mínimo. Actuación, locación, incidente: todo era lo más natural posible. Sobre «Ladrones de Bicicletas», Bazin escribió que había sido el primer ejemplo de cine puro. No más actores, no más trama, no más *mise en scène*; la perfecta ilusión estética de la realidad. De hecho, no más cine. Siendo así que la película podía obtener pureza radical, sólo mediante su propia aniquilación. El tono místico de esta clase de argumento refleja, por supuesto, la curiosa mezcla de catolicismo y existencialismo que había formado a Bazin. Sin embargo, también se desarrolla lógicamente de una estética que reafirma más bien la pasividad del mundo natural que la acción de la mente humana.

Bazin esperaba que las dos corrientes de la tradición realista —Welles

Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

y Rossellini reconvergerían algún día. Sentía que su separación se debía solamente a limitaciones técnicas: el foco profundo requería una iluminación más poderosa que la que podía usarse en las locaciones naturales. Pero cuando apareció *La Terra Trema*, de Visconti, un film cuyo estilo fue por vez primera «tanto *intra* como *extra* muros» la más wellesiana de las películas neo-realistas, Bazin, no obstante, se sintió desilusionado. La síntesis, aunque lograda, carecía de fuego y de «elocuencia afectiva». Probablemente, Visconti estaba demasiado cerca de la ópera, del expresionismo, para ser capaz de satisfacer a Bazin. Pero a finales de los años cuarenta y los cincuenta, su concepto del realismo dio un paso al frente, hacia lo que, en un resumen de *La Strada*, llamó «realismo de la persona» *(de la personne)*. El eco de Mounier no era casual. Bazin estaba profundamente influenciado por la insistencia de Mounier de que lo interior y lo exterior, lo espiritual y lo físico, lo ideal y lo material, estaban indisolublemente ligados. Reorientó las ideas filosóficas y sociopolíticas de Mounier y las aplicó al cine. Bazin rompió con muchos de los protagonistas italianos del neo-realismo cuando aseveró que «Visconti es neo-realista en la *Terra Trema*, cuando convoca a una revuelta social y Rossellini es neo-realista en los *Fioretti* que ilustra una realidad puramente espiritual». En los films de Bresson, Bazin vio «la revelación externa de un destino interior»; en las de Rossellini «la presencia de lo espiritual», está expresada con «claridad conmovedora»: lo exterior, a través de la transparencia de las imágenes, despojadas de todo lo no esencial, revela lo interior. Bazin enfatizó la importancia de la fisonomía, en la cual como en las películas de Dreyer —la vida espiritual— interior estaba grabada al agua fuerte e impresa.

Bazin creía que los films debían hacerse, no de acuerdo a algún método o plan *a priori*, sino como las de Rossellini, de «fragmentos de realidad cruda, múltiple y equívocos en sí mismos, cuyo significado puede surgir sólo *a posteriori*, gracias a otros hechos, entre los que la mente puede encontrar relaciones». El realismo era la vocación del cine, no para significar sino para revelar. El realismo, para Bazin, tenía poco que ver con la mimesis. Sentía que el cine estaba más cerca del arte de los egipcios, que existió según Panovsky, «en una esfera de realidad mágica» que el de los griegos «en una esfera de realismo estético». Era el lazo existencial entre la realidad y la imagen, el mundo y el film lo que para la estética de Bazin contaba más que cualquier cualidad de similitud o parecido. De ahí, la posibilidad —hasta la necesidad— de un arte que pudiera revelar estados anímicos. Para Bazin había un doble movimiento de impresión, de moldeado e impreso: primero el sufrimiento espiritual interior era estampado en

Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

la fisonomía exterior; después la fisonomía exterior era estampada e impresa en el film sensitivo.

Sería difícil sobre-estimar el impacto de la estética de Bazin. Su influencia puede ser vista en los escritos críticos de Andrew Sarris en los Estados Unidos, en las teorías de Pier Paolo Pasolini en Italia, en el lúcido artículo de Charles Barr sobre el *Cinemascope* publicado en *Film Quarterly* en el verano de 1963, pero escrito en Inglaterra; en los artículos de Christian Metz en *Comunicaciones* y *Cuadernos del Cine*. Es decir, que lo más importante que se ha escrito sobre el cine en los últimos diez o veinte años siguió en conjunto el curso primeramente trazado por Bazin. Para todos estos escritores, Rossellini ocupa un lugar central en la historia del cine. «Las cosas están ahí. ¿Para qué fabricarlas?». Para Metz, la pregunta de Rossellini sirve como una especie de consigna; Rossellini, a través de su experiencia como realizador de films, chocó contra la misma verdad que el semiólogo logró a fuerza de sabiduría. Tanto Metz como Barr contrastan a Rossellini con Eisenstein, el villano de la obra. Incluso caen en las mismas metáforas. Y así, Barr, al escribir sobre Pudovkin, que es utilizado de forma alternativa con Eisenstein, describe cómo le recuerda a uno los panaderos que primero extraen las partes nutritivas de la harina, la procesan y entonces le vuelven a poner un poco, como «calidad extra»: el resultado puede ser comestible, pero éste no es el único modo de hacer pan y se puede criticar por ser innecesario y «sintético». En realidad, se podría extender la analogía culinaria y decir que la experiencia ofrecida por la estética tradicional, es esencialmente una experiencia *predigerida*. Y Metz: «La prótesis es para la pierna lo que el mensaje cibernético para la frase humana. ¿Y por qué no mencionar también, para introducir una nota más clara y un cambio del Meccano la leche en polvo y el nescafé? ¿Y todas las diversas clases de robots?». Por lo tanto, Rossellini se convierte en un director natural integral, mientras que Eisenstein es un *ersatz*, artificial, predigerido. Detrás de estos juicios se encuentra toda la fuerza de la estética romántica: lo natural contra lo artificial, lo orgánico contra lo mecánico, la imaginación contra la fantasía.

Pero la antinomía de Rossellini contra Eisenstein no está tan clara como pudiera parecer. Primero, tenemos que recordar que para Bazin, el expresionismo era el enemigo mortal: *El gabinete del Dr. Caligari*, más que *El Acorazado Potenkin u Octubre*. Y entonces, ¿qué decir de un direcctor como Von Sternberg, claramente en la tradición expresionista? Es notable que Sternberg se las arregló para seguir utilizando las actuaciones hasta en los films hablados. «La observación de Andrew Sarris sugiere de inmediato que

Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

Von Sternberg debe ser enfrentado a Rossellini. Sin embargo, en el mismo párrafo, Sarris comenta la evasión de Von Sternberg «de un cortar entre escenas que no tiene sentido» y sus logros como «director que no utiliza el montaje». Este es el mismo tipo de problemas que confronta Bazin con Dreyer, a quien admiró mucho, a pesar de la rígida estilización y de los sets en los estudios. «El caso de la *Juana de Arco* de Dreyer es un poco más sutil puesto que a primera vista la naturaleza desempeña un papel no existente». Bazin encontró una salida al dilema por medio de la ausencia del maquillaje. «Es un documental de caras... Toda la naturaleza palpita en cada poro.» Pero su modelo dual había sido peligrosamente sacudido.

La verdad es que es necesario un modelo triple, siguiendo la tricotomía del signo de Peirce. Bazin, como hemos visto, desarrolló una estética que estaba fundada en el carácter indicativo de la imagen fotográfica. Metz la contrasta con una estética que supone que el cine, para ser significativo, debe referirse a un código previo, a una gramática de algún tipo; que el lenguaje del cine debe ser primeramente simbólico. Pero hay una tercera alternativa. Von Sternberg estaba virulentamente opuesto a toda clase de realismo. Buscaba, en lo posible, desunir y destruir el lazo existente entre el mundo natural y la imagen fílmica. Pero esto no significó que mirara a lo simbólico. En su lugar, enfatizó el carácter pictórico del cine; vio el cine, no a la luz del mundo natural o del lenguaje verbal, sino de la pintura. «La lona blanca sobre la que son lanzadas las imágenes, es una superficie plana bi-dimensional. No es sorprendentemente nueva, el pintor la ha usado por siglos.» El cineasta debe crear sus propias imágenes, no siguiendo servilmente la naturaleza, inclinándose ante el fetiche de la autenticidad, sino imponiendo su propio estilo, su propia interpretación. El poder del pintor sobre su tema es ilimitado, su control sobre la forma humana y el rostro es despótico. Pero «el director está a merced de su cámara»; el dilema del director está ahí, en el artificio mecánico que se ve obligado a utilizar. A menos que pueda controlarlo, abdica. Porque la «verosimilitud, cualquiera que sea su virtud, está opuesta a todo acceso al arte». Von Sternberg creó un reino completamente artificial, del cual estaba rigurosamente excluida la naturaleza (el principal error del *The Saga of Anatahan*, dijo una vez, es que contenía tomas del mar verdadero mientras que todo lo demás era falso) pero que dependía, no de cualquier código común, sino de la imaginación individual del artista. Fue el aspecto icónico del signo lo que enfatizó Von Sternberg, aislado del indicativo para conjurar un mundo, comprensible por virtud del parecido con el mundo natural. Sin embargo, ajeno a éste, una clase de mundo de sueños, un heterocosmo. El contras-

Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

te con Rossellini es sorprendente. Rosellini prefería hacer las tomas en locaciones; Von Sternberg siempre usaba un set. Rossellini asevera que nunca utiliza un libreto para tomas y cuando comienza un film nunca sabe cómo va a terminar; Von Sternberg corta cada secuencia en su cabeza antes de hacer la toma y nunca duda mientras está editando. Las películas de Rossellini tienen un aspecto improvisado y de esbozo; evidentemente, Von Sternberg prestaba una atención meticulosa a cada detalle. Rossellini utiliza actores aficionados, sin maquillaje, Von Sternberg utilizó el sistema de la estrella hasta el límite con Marlene Dietrich y gozaba con las máscaras hieráticas y el vestuario. Rossellini dice que el director debe ser paciente, debe esperar humildemente y seguir a los actores hasta que éstos se manifiesten: Von Sternberg, en lugar de desear humildemente y seguir a los actores busca ejercer un control autocrático: festonea el set con redes, velos, frondas, enredaderas, enrejados, banderolas, gasas, a fin de como él mismo señala, «ocultar los actores», para enmascarar su propia existencia.

Sin embargo, Von Sternberg no es el extremo: éste descansa en el film animado, usualmente relegados a un lado por los teóricos del cine. Pero la separación no está clara. Von Sternberg a contado cómo fue dibujado con pluma y tinta el avión del *The Saga of Anatahan*, además vaporizó pintura de aluminio sobre árboles y sets, un tipo de extensión del maquillaje, para cubrir toda la naturaleza y no sólo el rostro humano. De la misma forma, Max Ophuls pintó árboles dorados y el camino rojo en su obra maestra, *Lola Montes*. Alain Jessua, que trabajó con Ophuls, describió cómo dio el próximo paso lógico al frente y, en *Héroe de Tiras Cómicas*, matizó el film. John Huston ha hecho experimentos similares. Y Jessua introdujo también la tira cómica en el cine. No hay razón para que la imagen fotográfica no pueda ser combinada con la imagen artificial, matizada o dibujada. Esta es una práctica común, fuera del cine, en la propaganda y en la obra de artistas como el Lissitsky, George Grosz y Robert Rauscenhberg.

Los semiólogos han permanecido sorpresivamente silentes en lo que se refiere al asunto de los signos icónicos. Sufren de dos prejuicios: primero, en favor de lo arbitrario y lo simbólico; segundo, en favor de lo hablado y lo acústico. Ambos prejuicios se encontrarán en la obra de Saussure, para quien el lenguaje era un sistema simbólico que operaba en una banda sensorial privilegiada. Hasta la escritura ha sido persistentemente asignada a un lugar inferior por los lingüistas, que han visto en el alfabeto y en la letra escrita sólo «el signo de un signo», un sub-sistema secundario, artificial y exterior. Estos prejuicios deben ser superados. Lo que se necesita es una resurrección de la ciencia de los caracteres del siglo

Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

XVII, que comprende el estudio de toda la cadena de comunicación que está dentro de la banda sensorial visual, desde la escritura, los números y el álgebra, hasta las imágenes de la fotografía y el cine. Dentro de esta banda se encontrará que los signos van desde aquéllos en los que el aspecto simbólico es claramente dominante, tales como las letras y los números, arbitrarios y discretos, hasta los signos en que el aspecto indicativo es dominante, tales como la fotografía documental. Entre estos extremos, en el centro de la banda hay un considerable grado de sobreposición de la coexistencia de diferentes aspectos sin ningún predominio evidente de ninguno de ellos.

En el cine, está perfectamente claro, que los aspectos indicativos e icónicos son, de por mucho, más poderosos. Lo simbólico es limitado y secundario. Pero desde los primeros días del film, ha habido una tendencia persistente, aunque comprensible, a exagerar la importancia de las analogías con el lenguaje verbal. No parece haber duda de que la razón principal de esto ha sido el deseo de validar el cine como un arte. El status de la fotografía, por ejemplo, ha sido siempre dudoso. En realidad, P. H. Emerson, el protagonista principal del siglo XIX de la idea de que la fotografía era un arte, se retractó eventualmente y retiró sus aseveraciones. La piedra en este camino era, evidentemente, el aspecto indicativo, mecánico y puramente material del proceso fotográfico. La misma batalla fue librada de nuevo en el cine. En realidad, mucho de los detractores del film permanecen obstinadamente invictos. Por ejemplo, Theodor Adorno, siempre a la vanguardia de la reacción estética, escribe que el cine evidentemente, no es un arte. «Que la esencia del film radica en que simplemente duplica y refuerza lo que ya existe; que es brillantemente superfluo y sin sentido, aún en un rato de ocio restringido a la infancia; que su realismo duplicado es incompatible con su reclamo a ser una imagen estética— todo esto puede verse en el propio film sin recurrir a las dogmáticamente citadas *verités éternelles*».

Claramente, gran parte de la influencia que Bazin ha ejercido ha sido debido a su habilidad para ver el aspecto indicativo del cine, así como su esencia —en la misma forma que Adorno— sin embargo al mismo tiempo, celebró su status como arte. En realidad, Bazin nunca discutió la distinción entre el arte y el no-arte dentro del cine; su inclinación era ser capaz de aceptar cualquier cosa como un arte; por ejemplo, su elogio de documentales tales como *Kon Tiki* y *Anna purna*, que lo impresionaron grandemente. Christian Metz ha intentado llenar este vacío en el argumento de Bazin, pero no ha tenido mucho éxito. «En última instancia una novela de Proust puede distinguirse de un libro de cocina o una película de Visconti de un documen-

Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

tal médico debido a su riqueza de connotaciones.» Las connotaciones, sin embargo, están sin codificar, imprecisas y nebulosas: él no cree que sea posible disolverlas en una retórica. Porque para Metz, el valor estético es puramente un asunto de expresión; no tiene nada que ver con el pensamiento conceptual. Aquí, una vez más Metz revela el romanticismo básico de su perspectiva. En realidad, la riqueza estética del cine brota del hecho de que comprende las tres dimensiones del signo: indicativo, icónico y simbólico. La gran debilidad de casi todos los que han escrito sobre cine es que han tomado una de estas dimensiones, la han convertido en el campo de su estética, la dimensión «esencial» del signo cinemático y, descartado el resto. Esto empobrece el cine. Por otra parte, ninguna de estas dimensiones puede ser descartada: están co-presentes. El gran mérito del análisis de los signos de Peirce es que él no veía los diferentes aspectos como mutualmente exclusivos. A diferencia de Saussure, no demostró ningún prejuicio particular en favor de una o de otra. En realidad, deseaba una lógica y una retórica que estuviesen basadas en los tres aspectos: de donde su insistencia en la dimensión icónica de la lógica simbólica de Boole y su intento por revivir la lógica gráfica de Euler. Es sólo considerando la interacción de las tres diferentes dimensiones del cine que podemos comprender su efecto estético.

Lo mismo es igualmente cierto del lenguaje verbal que es, por supuesto, predominantemente un sistema simbólico. Esta es la dimensión que Saussure iluminó tan brillantemente, pero con exclusión de todas las demás. Por ejemplo, despachó de prisa la onomatopeya. «La onomatopeya puede ser utilizada para probar que la elección de lo significante no es siempre arbitraria. Pero las formaciones onomatopéyicas nunca son elementos orgánicos de un sistema lingüístico. Además, su número es mucho menor de lo que generalmente se supone.» En años recientes, el balance ha sido restablecido hasta cierto punto por Roman Jakobson, en línea sus esfuerzos persistentes para enfocar de nuevo la atención en la obra de Peirce. Jakobson señaló que mientras que Saussure sostenía que «los signos que son completamente arbitrarios realizan mejor que los otros, el ideal del proceso, semiológico» Peirce creía que en el más perfecto de los signos, el icónico, el indicativo y el simbólico podían ser amalgamados lo más cerca posible en proporciones iguales.

El propio Jakobson ha escrito en varias ocasiones acerca de los aspectos icónico e indicativo del lenguaje verbal. El icónico, por ejemplo, está manifiesto no sólo en la onomatopeya, sino también en la estructura sintáctica de lenguaje; por lo tanto, una oración como *Veni, vidi, vici* refleja en su propia secuencia temporal la de los acontecimientos que

Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

describe. Hay un parecido, una similitud, entre el orden sintáctico de la oración y el orden histórico del mundo. Asimismo, Jakobson señala que que no hay lenguaje conocido en el cual el plural sea representado por la sustracción de un morfema, en tanto que, naturalmente, en muchos idiomas se agregan morfemas.

Investiga también el papel de la sinestesia en el lenguaje. En un brillante artículo, sobre *substitutos, categorías verbales y el verbo ruso* jakobson discute las dimensiones indicativas del idioma. Presta atención particular al pronombre, cuyo significado, a cierto nivel, varía de mensaje a mensaje. Esto es porque está determinado por el contexto existencial particular. De manera que, cuando digo «Yo», hay un lazo existencial entre esta expresión y yo, del cual el oyente debe estar consciente para captar el significado de lo que se ha dicho. Los pronombres también tienen un aspecto simbólico —denotan la «fuente» de una manifestación, en términos generales— que los hace comprensibles a un nivel, al menos, aún cuando la identidad real de la fuente sea desconocida. El aspecto indicativo también viene al foro en palabras tales como «aquí», «allí», «este», «aquello», etc. Los tiempos son también indicativos; dependen para una total comprensibilidad del conocimiento del momento exacto en que el mensaje fue pronunciado.

Jakobson ha señalado también cómo estas dimensiones sumergidas del lenguaje se vuelven particularmente importantes en la literatura y en la poesía.

Cita, con aprobación, el «precepto aliterativo» de Pope a los poetas de que «el sonido debe parecer un Eco del sentido» y enfatiza que la poesía «es un campo en el cual el nexo interno entre el sonido y el significado cambia, de latente a patente, y se manifiesta de forma más intensa y palpable». Lo mismo es realmente cierto, *mutatis mutandis* del cine. A diferencia del lenguaje verbal, principalmente simbólico, el cine es como hemos visto, principalmente indicativo e *icónico*. Lo simbólico es la dimensión sumergida. Debemos, pues, esperar que en la «poesía» del cine, este aspecto se manifestará más palpablemente.

A este respecto, la iconografía del cine (que, en término de Peirce, por supuesto, no es la misma que la icónica) es particularmente interesante. Metz ha minimizado la importancia de la iconografía. Discute la época en la cual los buenos vaqueros usaban camisas blancas y los vaqueros malos, camisas negras, solamente para descartar esta incursión de lo simbólico como inestable y frágil. Panovsky también ha dudado de la importancia de la iconografía en el cine. «Surgieron, identificables por la apariencia promedio, conductas y atributos, los bien recordados tipos de la vampiresa y la muchacha buena (quizás los equivalentes modernos más convincentes de las perso-

Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

nificaciones medievales de los vicios y las virtudes), el hombre de familia y el villano, este último señalado por un bigote negro y un bastón. Las escenas nocturnas se imprimían en films azules o verdes. Un mantel a cuadros significaba, siempre, un ambiente «pobre pero honesto» y un matrimonio feliz, que pronto sería amenazado por las sombras del pasado, era simbolizado por la joven esposa sirviéndole el café del desayuno a su esposo; el primer beso era invariablemente anunciado por la dama jugando suavemente con la corbata de su compañero y era invariablemente acompañado por el alzamiento de su pie izquierdo, pero según las audiencias se volvieron más sofisticadas y en particular, después de la invención de las películas habladas, estos métodos se hicieron gradualmente menos necesarios»: no obstante, el «simbolismo primitivo» sobrevive, para deleite de Panovsky «en detalles tan divertidos como la última secuencia de *Casablanca*, donde el encantadoramente pervertido y honrado *préfet de police* arroja una botella vacía de agua de Vichy dentro de un cesto de basura».

En realidad, yo creo que tanto Metz como Panovsky subestimaron grandemente hasta qué punto sobrevive el «simbolismo primitivo», si en realidad esa es la palabra correcta, a pesar de su mal disimulada condena a muerte. Contrario a la sobreevaluación del simbolismo post Eisenstein, se ha desarrollado un prejuicio igualmente fuerte contra el simbolismo. Barthes, por ejemplo, ha comentado sobre la «zona periférica» en la cual persiste la semilla de la retórica. Cita como un ejemplo, las hojas de un almanaque arrancadas para mostrar el transcurso del tiempo. Mas, él opina que recurir a la retórica, significa acogerse a la mediocridad. Es posible transmitir el *ambiente de Pigalle o de París* con tomas de luz fría, cigarreras, etc., o con cafés de los boulevards y la Torre Eiffel; pero para nosotros este tipo de retórica está desacreditado. Aún puede ser buena en el teatro chino, donde un complicado código es utilizado para expresar, digamos el llanto, pero en Europa «para demostrar que uno está llorando, tiene que llorar». Y, por supuesto, «el rechazo de la convención entraña un respeto no menos draconiano por la naturaleza». Estamos de regreso al territorio familiar: el cine es *pseudophysis*, no *techné*.

Por lo tanto, Roland Barthes barre las películas musicales norteamericanas, *It's Always Fair Weather* y *On The Town*, condenadas a la mediocridad por su recurrir a la retórica. Para transmitir el ambiente neoyorkino. ¿Y qué decir sobre Hitchcock?: *¿The Birds* o *Vértigo?* ¿La estructura simbólica del ascenso y la caída en *Lola Montes?* ¿o *La Ronda?* ¿Welles? ¿Los tiburones, la silla giratoria, el vestíbulo de espejos en *La Dama de Shanghai?* ¿Buñuel? *¿The Man Who Shot Liberty*

Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

Balance? Las extraordinarias escenas simbólicas en las películas de Douglas Sirk, *Imitación de la Vida* o *¿Palabras al Viento?* El pavorreal de Eisensten no es de ninguna manera el todo del simbolismo en el cine. Es imposible despreocuparse de todo este rico dominio del significado. Finalmente, ¿qué decir de los amantes vesubianos en *Viaje a Italia*, la grabación de la voz de Hitler sonando entre las ruinas en *Alemania Año Cero*, el tigre que se come a los hombres en *India?*

Llegados a este punto, sin embargo, debemos seguir adelante con precaución. Las palabras como *símbolo* encierran el riesgo de la confusión. Hemos visto como el uso que le da Saussure no es compatible con el que le da Peirce. Para Peirce, el signo lingüístico es un símbolo en un sentido estrecho y científico. Para Saussure, el signo lingüístico es arbitrario, por cuanto «una característica del símbolo es que nunca es totalmente arbitrario; no es vacío, pues existe el rudimento del lazo natural entre lo significante y lo significado. El símbolo de la justicia, una balanza, no puede ser reemplazado por ningún otro símbolo como una carroza». La confusión ha sido aún más aumentada por Hjelmslev y la Escuela de Copenhague. Ha habido, por parte de la lingüística algunas dudas sobre la aplicación de la palabra «símbolo» a entidades que permanecen en una relación puramente arbitraria con su interpretación. Desde este punto de vista, el *Símbolo* debe ser utilizado sólo en entidades que son isomórficas con su interpretación, entidades que son descripciones o emblemas, tal el Cristo de Thorwaldsen como símbolo de la compasión, la hoz y el martillo como símbolo del comunismo, la balanza como símbolo de la justicia, la onomatopeya en la esfera del lenguaje. Sin embargo, Hjelmslev decidió utilizar la palabra en una aplicación mucho más amplia; según señala: los juegos como el ajedrez y quizás la música y las matemáticas son sistemas simbólicos, si los consideramos desde un punto de vista opuesto semiótica. Sugirió que había una afinidad entre los símbolos isimórficos, tales como la hoz y el martillo y las piezas del juego, los peones y los alfiles. Barthes complicó aún más el asunto afirmando que los símbolos no tenían un significado adecuado ni exacto: «El cristianismo 'excede' a la cruz».

¿Qué podemos decir sobre la hoz y el martillo, la cruz cristiana y la balanza de la justicia? Primero, y a diferencia de Hjelmslev, debemos distinguir claramente entre una descripción o imagen y un emblema, como diría Peirce. Una imagen es predominantemente icónica. Un emblema, sin embargo, es un signo mezclado, parcialmente icónico, parcialmente simbólico. Es más, este doble carácter del signo emblemático o alegórico puede ser manifiestamente explotado: Panovsky cita los ejemplos del retrato de Lucas Paungartner represen-

Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

tando a San Jorge, hecho por Durero, el de Andrea Doria del Ticiano, personificando a Neptuno, la Lady Stanhope de Reynold como la Contemplación. Los emblemas son inestables, lábiles: pueden convertirse en signos predominantemente simbólicos o caer en lo icónico. En el «*Laoconte*», Lessing vio el problema con gran claridad, sostenía que lo simbólico o alegórico son necesarios a los pintores, pero redundantes en los poetas, puesto que el lenguaje verbal, que tiene prioridad es sombólico en sí. «Urania es para los poetas la Musa de la Astronomía; por su nombre, por sus funciones, reconocemos su oficio. El artista, para hacer que se distinga, debe exhibirla con un compás y una esfera celeste, esta actitud suya proporciona su alfabeto con el cual nos ayuda a formar el nombre de Urania. Pero cuando el poeta diga que Urania predijo hace mucho tiempo su muerte por las estrellas —*Ipsa diu positis letum praedixerat astris Urania*— ¿por qué debe éste, pensando en el pintor, añadir a eso, Urania, el compás en su mano y la esfera celeste ante ella? No sería como si un hombre que puede física y moralmente hablar fuerte, tuviera al mismo tiempo que hacer uso todavía de los signos que los mudos en el harén turco han inventado a falta de la pronunciación?».

Lessing describió una escala de representaciones entre lo puramente icónico y lo puramente simbólico. La brida en la mano de la Moderación y la columna en que descansa la Estabilidad son claramente alegóricas. «La balanza en la mano de la justicia es, por cierto, menos puramente alegórica, porque el uso correcto de la balanza es, en realidad, parte de la justicia. Pero la lira o la flauta en manos de una Musa, la lanza en manos de Marte, el martillo y las tenazas en manos de Vulcano, no son símbolos, sino simples instrumentos.» Los pintores deben minimizar lo simbólico, el caso extremo, «los rótulos inscritos que brotan de las bocas de las personas en los antiguos cuadros góticos», Lessing lo desaprobó totalmente. Buscaba un arte que pudiera ser más puramente icónico, mucho más de lo que él nunca anticipó: Courbet, los pintores *a pleine air*, los impresionistas. En realidad, lo que sucedió fue que, como lo simbólico fue rechazado, lo indicativo comenzó a hacerse sentir. Los pintores comenzaron a interesarse en la óptica y la psicología de la percepción, en los descubrimientos de Helmholtz y Chevreul.

En realidad, Courbet suena extrañamente como Bazin: «Sostengo, por añadidura, que la pintura es un arte esencialmente *concreto* y sólo puede consistir de la representación de cosas *reales* y *existentes*. Es un lenguaje completamente físico, las palabras de que se compone son todas objetos visibles; un objeto que es *abstracto*, no visible, no existente, no entra en el reino de la pintura... Lo bello exis-

Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

te en la naturaleza y puede ser encontrado en el medio de la realidad bajo los aspectos más diversos. Tan pronto como es encontrado allí pertenece al arte, o más bien, al artista que sabe como verlo. Tan pronto como la belleza es real, y visible, tiene su expresión artística en esas mismas cualidades. El artífice no tiene derecho a ampliar esta expresión; al interponerse en ella, sólo se corre el riego de pervertirla y, por consiguiente, debilitarla. La belleza proporcionada por la naturaleza es superior a todas las convenciones del artista». Una corriente en la historia del arte ha sido el abandono del léxico de los emblemas proporcionado por Andrea Alciati y Cesare Ripa, y el regreso a la naturaleza misma, a la contigüidad existencial del pintor y del objeto, que demandaba Courbet. Al final de este camino yace la fotografía; bajo su impacto la pintura comenzó a oscilar violentamente.

El signo icónico es el más lábil; no observa ni las normas de la convención ni las leyes físicas que rigen el índice, ni *thesis* ni *nomos*. La descripción es empujada hacia los polos antinómicos de la fotografía y de la emblemática. Ambas subcorrientes están copresentes en el signo icónico; y ninguna puede ser suprimida de forma concluyente. Tampoco es cierto, como asevera Barthes, que la dimensión simbólica del signo emblemático no sea adecuada, que no esté fijada conceptualmente. El decir que el «cristianismo» «supera» a la cruz es lo mismo que decir que el cristianismo superó a la palabra *cristianismo* o que la divinidad supera al simple nombre de *Dios*. Encontrar significados trascendentales es tarea de lo místico, no de lo científico. Barthes está peligrosamente cerca de Barth, con su «incógnito impenetrable» de Jesucristo. No hay duda de que la cruz puede servir como una señal fática y como un índice degenerado, provocando una meditación efusiva y devota, pero esto debe ser radicalmente distinguido del contenido conceptual articulado por el signo simbólico.

Es particularmente importante admitir la presencia de la dimensión simbólica —y por ende conceptual— del cine, porque esta es una garantía necesaria para la crítica objetiva. Lo icónico es variable y elusivo, desafía la captura por el crítico. Podemos ver claramente el problema si consideramos un ejemplo concreto: la interpretación que hace Christian Metz de una famosa toma de *¡Que Viva México!*, de Eisenstein; Metz describe las cabezas de tres campesinos que han sido enterrados en la arena, sus rostros atormentados y sin embargo, apacibles después que han sido atropellados por los cascos de los caballos de sus opresores. En el nivel denotativo, la imagen significa que han sufrido, que están muertos. Pero hay también un nivel connotativo: la grandeza del paisaje, lo bello, lo típicamente

Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

eisensteiniano, la composición triangular de la toma. En este segundo nivel, la imagen expresa «la grandeza del pueblo mexicano, la certeza de la victoria final, una especie de amor apasionado que siente el norteño por el esplendor, desbordante del sol de la escena». Galvano Della Vodpe, el escritor italiano sobre estética, ha argumentado que esta clase de interpretación no tiene validez objetiva, que nunca podrá ser establecida ni discutida como el significado parafraseable de un texto verbal. No hay código objetivo; por lo tanto, sólo puede haber impresiones subjetivas. La crítica del cine, concluye Della Volpe, puede existir *de facto*, pero no puede existir *de flure*.

No hay forma de decir lo que «connota» una imagen en el sentido en que Metz utiliza la palabra, aún menos exacto en su sentido, en lo que Peirce llamó «la terminología objetable de J. S. Mill». Della Volpe tiene razón en cuanto a esto. Pero al igual que Metz, él también subestima la posibilidad de una dimensión simbólica en el mensaje cinemático, la posibilidad, si no de llegar a la crítica «de jure», al menos de acercarnos a ella maximizando la lucidez, minimizando la ambigüedad. Porque el signo cinemático, el lenguaje o semiótica del cine, al igual que el lenguaje verbal, comprende no sólo lo indicativo y lo icónico, sino también lo simbólico. En realidad si consideramos los orígenes del cine, sorprendentemente mezclados e impuros, sería asombroso si fuera de otra forma. El cine no sólo surgió técnicamente de la linterna mágina, el Daguereotipo, el wenakistóscope y aparatos similares —su historia de realismo— sino también de las tiras cómicas, los espectáculos del Oeste Salvaje, el autómata, los novelones, los melodramas baratos, la magia —su historia de la narrativa y de lo maravilloso. Lumiére y Mélies no son como Caín y Abel; uno no tiene necesidad de eliminar al otro. Es engañoso validar una dimensión del cine unilateralmente a expensas de las demás. No hay cine puro, basado en una sola esencia, herméticamente sellado contra la contaminación.

Esto explica el valor de un director como Jean Luc Godard, que no tiene miedo a mezclar a Donen y a Kelly con Kant y Hegel, el montaje de Eisensteiniano con el realismo Rosselliniano, las palabras con las imágenes, los actores profesionales con personajes históricos, Lumiére con Melies, lo documental con lo iconográfico, las imágenes con los emblemas. Godard ha imaginado, como ningún otro, las posibilidades fantásticas del cine como un medio de comunicación y expresión. En sus manos, al igual que en el signo perfecto de Peirce, el cine se ha convertido en una amalgama, casi igual, de lo simbólico, lo icónico y lo indicativo. Sus películas tienen significado conceptual, belleza

Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

pictórica y verdad documental. No es una sorpresa que su influencia deba proliferar entre los directores de todo el mundo. El realizador de films tiene la suerte de trabajar en el más semiológicamente complejo de todos los «media», el más rico estéticamente. Podemos repetir hoy las palabras que dijo Abel Gance hace cuatro décadas: «La Epoca de la imagen ha llegado.»

New left review, No. 49.

φñ Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

φñ Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org

φñ Pensamiento Crítico, La Habana, número 30, julio 1969 - filosofia.org