

ENTRAR Y SALIR DEL CINE: LOS ASEDIOS AL FENÓMENO CINEMATOGRAFICO DE ROLAND BARTHES

Christian León Mantilla

A pesar de que los escritos de Roland Barthes sobre el cine son escasos, su obra tuvo una inmensa influencia en los estudios cinematográficos. A partir de los años 70, conceptos suyos como “texto”, “códigos textuales”, “escritura”, “lectura”, “muerte del autor” se convirtieron en moneda corriente en el análisis fílmico fundamentado en la semiótica, el análisis del discurso, el psicoanálisis y la crítica ideológica. Esta centralidad ha sido reconocida por distintos autores que investigan las teorías de cine. Así, unas publicaciones sostienen que uno de los aportes fundamentales de Barthes tiene que ver con “las aproximaciones sintácticas y semánticas a la estructura del relato cinematográfico” (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis 1999, 99); mientras otras plantean que sus teorías ponen las semillas para considerar “el análisis textual en el cine” (Stam 2001). En cualquier caso, se resalta el hecho de que en el campo de los estudios fílmicos se adaptaron los modelos de análisis que Barthes construyó basándose en el texto literario.

En este ensayo proponemos una lectura de los escritos que el semiólogo francés dedicó específicamente al fenómeno cinematográfico, en procura de rastrear un modelo de texto fílmico

que aborde las peculiaridades significantes, sociales, culturales, tecnológicas y subjetivas, así como los límites de la significación que revela el cine. Al respecto, nuestra valoración del aporte del semiólogo francés se alinea con la sistematización de Francesco Casetti (2005), quien lo sitúa dentro de un conjunto de teorías que trabajan lo irrepresentable en el cine.

A través de la relectura de estos ensayos, buscamos encontrar el rastro de un pensamiento que inscribe la experiencia cinematográfica en su singularidad. Recordamos aquí la apelación al principio de inmanencia que reclamaba nuestro autor al enfrentarnos a sistemas de significación heterogéneos. En la conclusión de *Elementos de semiología*, sostenía lo siguiente: “La investigación semiológica se propone reconstruir el funcionamiento de los sistemas de significación diferentes de la lengua” (Barthes 1971, 99). Retomando el espíritu del proyecto semiológico, proponemos reconstruir los rasgos heterogéneos que mantiene la significación fílmica respecto de los sistemas lingüísticos que nos llevan a señalar varios tópicos contemporáneos en los estudios de la imagen: la imposibilidad de totalización de la cultura visual, la excedencia de los lenguajes audiovisuales frente a los lenguajes fonocéntricos, la resistencia a la verbalización como principio del cine contemporáneo.

EL TEXTO FÍLMICO

Los pocos escritos que Barthes dedicó al cine construyen un modelo de texto fílmico que nos alerta sobre la complejidad e indecibilidad del discurso audiovisual. A través de apuntes fragmentarios, intuiciones eidéticas y pasajes tan breves como poéticos, el pensador francés intuyó y anticipó una nueva manera de abordar los procesos de significación relacionados al fenómeno cinematográfico.

En oposición a enfoques que concebían al cine como un lenguaje transparente que operaba de forma similar a la lengua y podía ser explicado a cabalidad a través de un conjunto de elementos finitos y mesurables, Barthes (1989) construyó un modelo del texto fílmico que puede ser leído, en el conjunto de su obra, como una invitación a pensar a través de los principios de la nueva crítica. Frente al realismo ontológico propugnado por André Bazin o la política de autores defendida por los críticos de la revista *Cahiers du Cinéma*, el semiólogo francés propuso una perspectiva antiesencialista que reivindicó la construcción social de sentido y la pluralidad interpretativa. El cine es capaz de detonar una pluralidad de significados relacionados con la mirada de los espectadores; es una creación que pasa por la lectura, la interpretación y la escritura. Barthes (1989, 66) nos enseñó que toda atribulación de sentido es una práctica creadora que desdobra y pluraliza los sentidos.

A diferencia de las teorizaciones que realizó en *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía* (Barthes 2002) sobre la fotografía, sus reflexiones sobre el cine excluyen al género documental; se basan en filmes de ficción representativos del cine moderno que tienen un parangón con “el texto moderno” o “el texto de goce” que teorizó años antes, pensando en la nueva novela y el teatro experimental (1982). Su modelo de texto fílmico se construye a partir del análisis de cineastas europeos como Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Robert Bresson y, por supuesto, Sergei Eisenstein. Sobre la base de las películas de estos realizadores, Barthes propuso una concepción de texto fílmico fundamentada en un sistema abierto de significación, sin origen ni autor, caracterizada por la pluralidad y la polivalencia que se efectúa en la mirada del espectador, e integra aspectos sociales, significativos y subjetivos más allá del lenguaje y la comunicación audiovisual, conectando lenguaje, técnica e ideología, así como procesos de fascinación y distanciamiento.

A lo largo de sus escritos sobre el cine, Barthes fue construyendo de forma fragmentaria un modelo de texto fílmico complejo, que anticipa un conjunto de cuestiones que serán desarrolladas más tarde por otras escuelas y pensadores del cine. Desde nuestra perspectiva, esta concepción de texto fílmico puede ser analizado a partir de 4 aspectos: a) especificidad de la escritura fílmica, b) producción de significancia, c) comunicación cuerpo a cuerpo, y d) práctica social, tecnológica, subjetiva e ideológica.

ESPECIFICIDAD DE LA ESCRITURA FÍLMICA

Una de las grandes preocupaciones de Barthes fue encontrar una caracterización adecuada para las particularidades de los sistemas de significación cinematográficos más allá del modelo de la lengua. En un texto temprano, escrito en 1960 —junto con Cohe-Séat—, tras plantear las similitudes metodológicas entre el análisis lingüístico y el cinematográfico, termina afirmando que es evidente que “el cine no es una lengua”; por el contrario, “podemos decir que hay una ‘aventura’ del signo fílmico que el signo lingüístico no conoce (o apenas)” (Barthes 2001, 44). Para el autor de *El grado cero de la escritura*, el cine tiene una particularidad que es irreductible a la forma de funcionamiento de los sistemas lingüísticos. Lo fílmico no puede reducirse al lenguaje y a la palabra, ya que sus principios de organización lo desbordan; de ahí que también se pueda hablar de una intraducibilidad de la escritura fílmica a la palabra escrita o hablada. La producción tecnológica de los signos cinematográficos hace que el soporte de la significación adquiera densidad, lo que genera un peso gravitante en la construcción de sentido, situación que está ausente en el caso del signo lingüístico. Como lo ha destacado Cassetti (2005, 238), en el pensamiento de Barthes lo

fílmico es “aquella cualidad que hace de una película un objeto singular (tanto en la acepción de único como en la de anómalo)”.

En un intento de situar la particularidad del signo fílmico, esbozará su célebre caracterización sobre el significante y el significado fílmico. El significante fílmico está construido por un conjunto de soportes visuales (el decorado, el paisaje, el vestuario, la música, las acciones, los gestos), que son percibidos y decodificados por el espectador. Este significante tiene tres características: es heterogéneo (ya que está constituido por imágenes, sonidos, música, diálogos); es polivalente (a pesar del carácter analógico del realismo cinematográfico, siempre se puede atribuir una pluralidad de sentido a la imagen); y es combinatorio (porque existe una combinación de planos articulados a través del montaje) (Barthes 2001, 29). Por su parte, el significado fílmico es caracterizado en una dialéctica entre la analogía y la abstracción de la realidad que permite evocar una serie de ideas en la percepción del espectador (33).

Estas breves reflexiones sobre el significante y el significado fílmico abrieron el camino para la investigación sobre la singularidad del discurso cinematográfico y la escritura fílmica. Por ejemplo, la teorización sobre “la gran sintagmática” (2002) así como “el significante imaginario” (2001), de Christian Metz, tienen su antecedente en las reflexiones de Barthes. De igual manera, podemos advertir que algunos de los principios del “análisis del discurso multimodal” (O’Halloran 2012) se encuentran anunciados dentro de las caracterizaciones del significante fílmico antes mencionadas. Del mismo modo, las reflexiones de Barthes sobre la singularidad del texto cinematográfico conducen a la escritura cinematográfica. Retomando la caracterización de escritura desde el punto de vista literario (Barthes) y filosófico (Derrida), se empezó a pensar simultáneamente la organización textual propia del cine y el estilo singular