

# Cicle "Cinema i Semiòtica"<sup>1</sup>

## Fronteres, límits i marges del cinema contemporani

J. Javier Marzal Felici

Vull començar destacant un fet que em resulta molt cridaner, especialment en aquests temps poc favorables a la reflexió crítica, com és l'existència mateixa d'un cicle de pel·lícules que giren al voltant del títol genèric "Cinema i semiòtica".

Immediatament ens vénen al cap una sèrie de preguntes: Quina relació pot haver-hi entre el cinema i la semiòtica? Què és això de la semiòtica?, Serveix la semiòtica per a alguna cosa? Intentar explicar què és o què representa el plantejament semiòtic constitueix una tasca no gaire fàcil en un principi. El que sí podem assenyalar per començar és que el terme "semiòtica" no és una paraula 'popular', d'utilització quotidiana. Al mateix temps, aquest terme no "fa massa gràcia", no resulta 'amable'. Per una banda, sabem que és una paraula utilitzada per intel·lectuals que construeixen complexos arguments per a parlar sobre les manifestacions artístiques o sobre els fenòmens culturals, els discursos dels quals no solen ésser fàcils de seguir.

Per altra banda, part de la crítica cinematogràfica -camp que ens interessa ara- no oculta el seu desinterès, de vegades radical, fins i tot militant, contra els plantejaments semiòtics: aquest 'antisemiòticisme' és ben palès en diversos fòrums, com per exemple el programa televisiu sobre cinema "¿Qué grande es el cine!" de José Luis Garcí, o els plantejaments crítics d'algunes cartelleres i revistes cinematogràfiques (*Dirigido por, Nickel Odeon*, la premsa diària o setmanal, programes de ràdio, etc.), que menyspreen l'anàlisi cinematogràfica que vaja més enllà de parlar de l'anecdota que envolta el rodatge d'una pel·lícula, de les aventures i desventures del 'star-system' que hi participa, dels nombrosos efectes especials, de la bondat o maldat del film, en termes subjectius o ideològics, etc.

Així doncs, podem veure que la **desconfiança** cap a la "semiòtica" i, en general, cap al treball *analític* té diferents vessants. La **primera de les raons**, i potser la més a prop a nosaltres, es troba simplement en la desconfiança que genera **allò que no es coneix**: com que el discurs dels intel·lectuals semiòtics -Yuri Lotman, Umberto Eco, Jacques Aumont, Francesco Casetti, etc.-, no s'entén, és ben segur que no servirà per a gran cosa, diuen alguns. En una societat en què la **velocitat i el ràpid consum**

(de béns materials però també d'idees i béns culturals) són els eixos vertebradors de la nostra quotidianitat, és clar que un pensament complex no pot desplegar-se a les nostres vides (no disposem ni d'espai ni de temps).

En segon lloc, cal admetre que els intel·lectuals -entre ells, els historiadors i teòrics del cinema- han creat moltes vegades **metallenguatges crítics** que ens distancien de l'obra artística i de la

el discurs semiòtic, implica un treball i un esforç que parteix d'una situació de confusió emocional i intel·lectual. És molt més senzill, a l'hora de jutjar la "bondat" o "maldat" d'una pel·lícula, confiar mecànicament en un barem que publica una cartellera o revista de cinema que anar més enllà d'un judici sense matisos (hi ha diferents sistemes com la numeració del 0 al 5; número d'estrelles; utilització d'adjectius qua-



*Funny Games*

seua fruïció o contacte. De vegades, aquests metallenguatges han acabat convertint-se en una finalitat *per se*: semblaria així que el discurs al voltant d'una pel·lícula pot tenir major protagonisme que l'obra objecte d'interrogació. En tercer lloc, s'ha dit moltes vegades en relació amb aquesta idea, que l'anàlisi és incompatible amb la possibilitat de **gaudir** de la bellesa i l'emoció que generen en l'espectador les pel·lícules: així, l'anàlisi esdevindria una mena d'enemic de la dimensió lúdica del cinema. Els teòrics i historiadors del cinema diuen en la seua defensa que l'activitat analítica no és incompatible amb el fet de gaudir de la bellesa de l'obra d'art.

**Finalment**, també existeixen raons que podríem qualificar de "peresa intel·lectual" en aquest rebuig cap als discursos teòrics sobre el cinema. L'articulació de qualsevol discurs crític, como

l'ficatiu, més o menys dràstics -"bona, molt bona, interessant, per veure, imprescindible, obra mestra, etc."-).

Moltes vegades, els judicis crítics estan fortament determinats per **consideracions polítiques**. Per exemple, la pel·lícula *You're the One* (*Una historia de entonces*) de José Luis Garcí ha sigut rebuda per una bona part de la crítica amb desconfiança. Una cartellera valenciana ha publicat una crítica demolidora, -li atorguen un "0"-, afirmant que la pel·lícula destil·la la ideologia de dretes del seu director (s'assenyala com a significativa l'absència de més referències explícites a la dictadura franquista). Aquesta crítica està fortament mediatitzada per un plantejament ideològic, que ens recorda la crítica de "consigna". Tal vegada, *You're the One* siga el millor film mai dirigit per Garcí, en què en molts moments s'arriba a una considerable al-

<sup>1</sup> Aquesta conferència està basada en el nostre text, José Javier Marzal i Juan Miguel Company: *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. València: Generalitat Valenciana, 1999.

tura poètica i estètica, amb una notable sensibilitat, i un sentit del ritme narratiu prou estimables. Clar que el que importa són els arguments que poden posar-se damunt la taula per demostrar aquestos judicis, i no precisament "arguments d'autoritat". El fet de que jo—Xavier Marzal, suposat especialista en el tema—faça aquesta valoració crítica del film de Garcí no és cap tipus de garantia de la bondat del film. És precisament açò el que li interessa a la semiòtica, la vertebració i construcció d'arguments que puguen explicar judicis simples sobre un film, una fotografia o qualsevol fet cultural. El punt de partida, com passa també en altres escoles de pensament, és una "perplexitat" primitiva: el motor de l'anàlisi semiòtica és la interrogació sobre com signifiquen els fets de la cultura. La hipòtesi de treball és que tot fet cultural—un quadre, una obra de teatre, una construcció arquitectònica, una composició musical, etc.—, *tot fet cultural pot ser entès com a procés comunicatiu*. Però, a més a més, tota *performance*—és a dir, qualsevol realització o manifestació cultural—es recolza en una *competència* preexistent del públic. La nostra competència per entendre els fets culturals apunta cap a l'existència de *codis*. La hipòtesi semiòtica és que sota qualsevol procés comunicatiu existeixen regles i signes que descansen en *convencions culturals*. L'anàlisi semiòtica, mitjançant l'estudi dels signes, es proposarà desvetllar la seua existència i relacions amb altres signes, mostrant les claus que poden explicar on rau la significació.

Així, quan ens enfrontem a l'estudi del cinema des d'una perspectiva semiòtica, el que fem és intentar *desxifrar* els signes que podem reconèixer al text filmic. No s'ha subratllat suficientment que la concepció semiòtica de la cultura està **fortament arrelada** al pensament contemporani. Efectivament, avui sembla molt natural a tothom, fins i tot als més foribunds enemics de la semiòtica, que pugam parlar de "llenguatge cinematogràfic", "llenguatge de la fotografia", "llenguatge de la pintura", "còmic", "televisió", etc. No som conscients, la major part de nosaltres, de l'important grau de penetració del pensament semiòtic fins i tot al llenguatge quotidià. Molts crítics es declaren contraris al pensament semiòtic (com al programa televisiu de Garcí) i, tanmateix, parlen del "llenguatge del cinema", d'una sintaxi del muntatge filmic, de regles de composició dels enquadraments, etc. La **metafòra del llenguatge** és una de les conquestes més importants del segle XX, que ens ha proporcionat una forma d'acostar-nos a la comprensió dels més diversos fenòmens culturals.

No obstant això, parlem de "**metafòra**" del llenguatge. En el cas del cinema, no podem parlar de l'existència d'un llenguatge en els mateixos termes que quan es parla dels llenguatges naturals, com el català. Als llenguatges naturals trobem efectivament un sistema de doble articulació, el primer dels quals estaria format per un conjunt d'unitats mínimes sense signi-

ció que fem tots nosaltres quan ens enfrontem al desxiframent del significat de qualsevol text filmic o fet cultural. L'errada interpretació del protagonista, capaç de construir un discurs argumentalment impecable, però amb una conclusió errònia, representa la impossibilitat d'arribar a discernir un **significat "absolut"** que romandria ocult sota la superfície del text. La



*Tren de sombras.*

ficació—els fonemes—, i el segon per una sèrie d'unitats mínimes, aquesta vegada amb significació—els lexemes i morfemes—. Al camp del cinema, quines podrien ser les unitats mínimes sense significació? ¿el color, la textura, l'enfocament de la imatge, la mida del pla...? La resposta és clara: el discurs filmic no "significa", com ho fan els llenguatges naturals.

Però això no vol dir que siga incorrecta la utilització de l'expressió "llenguatge cinematogràfic": molt arrelada al **llenguatge col·loquial**, es tracta d'un terme que ens ajuda a parlar i a entendre el cinema. Umberto Eco va insistir que, quan s'afirma que els fets culturals poden ser estudiats com a processos comunicatius, açò vol dir que podem entendre millor la cultura—el cinema—des del punt de vista de la comunicació, però no que pugam assimilar els fets culturals al funcionament dels llenguatges naturals.

Una altra aportació fonamental del pensament semiòtic és la **negació de l'existència d'un únic significat ocult al text filmic**. Així, l'anàlisi no es pot entendre simplement com la recerca d'una veritat oculta, com el desvetllament d'una estructura amagada. La investigació detectivesca de Guillem de Baskerville a *El nom de la rosa*, la famosa novel·la d'Umberto Eco, representava metafòricament el treball d'interpreta-

ció de l'expressió "**estructura absent**" per Umberto Eco va dirigida en aquest mateix sentit.

Tanmateix, des que Eco va anunciar els principis de la seua teoria semiòtica fins als nostres dies, cal dir que han passat moltes coses. Fins i tot, molts semiòlegs van tenir temptacions formalistes, positivistes, antihistòriques, etc. Avui, el **pensament semiòtic** es pot considerar, amb la psicoanàlisi, el marxisme o l'hermenèutica, una perspectiva de treball necessària, que no té perquè veure's incompatible amb altres metodologies.

Recuperar l'equació "**cinema i semiòtica**" és, sobretot, una manera de fugir de lectures omnicomprensives o conclusives del fet cinematogràfic; és obrir l'horitzó d'interpretacions, més enllà de les mirades dominants que adrecen la nostra atenció cap als **aspectes més epidèrmics** del cinema: els espectaculars pressupostos, la dissoluta vida dels actors i actrius de Hollywood, els apassionants i pregnants efectes especials, l'abundant anecdotari que envolta la producció de les pel·lícules, etc. La **crítica cinematogràfica hegemònica** ens allunya, en definitiva, de la possibilitat de poder formular preguntes sobre com construeixen sentit les pel·lícules, quines mirades articulen o en quines posicions ens situen als espectadors.

*És clar que el discurs dominant de la crítica cinematogràfica ha de ser ubicat en el context actual del pensament únic. El paisatge cultural contemporani és cada volta més monocromàtic, i els discursos culturals acaben construint textos que serveixen l'objectiu de legitimar la realitat que hem de patir quotidianament.*

És clar que el discurs dominant de la crítica cinematogràfica ha de ser ubicat en el context actual del pensament únic. El paisatge cultural contemporani és cada volta més monocromàtic, i els discursos culturals acaben construint textos que serveixen l'objectiu de legitimar la realitat que hem de patir quotidianament. La proclamació de la fi de la història aniria en aquest mateix sentit. Els plantejaments semiòtics suposen, doncs, un trencament de l'ordre -econòmic, ideològic- que se'ns imposa: la semiòtica representa així la introducció d'una dialèctica de la interrogació que pretén deconstruir i posar de manifest la naturalesa de les mirades normatives, de l'atracció de les quals som víctimes, i també, ens pot ajudar a descobrir les mirades marginals, desenvolupades als marges del model cinematogràfic dominant. Ens situem, doncs, en una concepció de la mirada com a acte de coneixement.

La selecció d'una sèrie de pel·lícules com *Tren de sombras* de José Luis Guerín, *La eternidad y un día* de Theo Angelopoulos, *Funny Games* de Michael Haneke o *Smoke* de Wayne Wang representa una aposta per qüestionar la uniformitat que irradia la mirada hegemònica. *Funny Games*, del realitzador austríac Michael Haneke, és un film extrem a l'hora de representar la violència perquè no existeixen contemplacions cap a l'espectador. Potser es tracta de la pel·lícula que més desercions ha provocat entre els espectadors els darrers anys, fent-nos sentir malament per la seua radicalitat discursiva. Tot el contrari que la pel·lícula *Smoke*, que desplega una mirada càlida, sensible i intel·ligent, i que per raons d'espai ara no podem comentar.

*Funny Games* parteix d'una situació tòpica, del thriller clàssic cinematogràfic, com va quedar fixat a *Hores desesperades* de William

Wyler de 1955: un criminal evadit de la presó es refugia a una mansió acomodada, on pren com a ostatges un matrimoni amb el seu fill, mentre la policia intenta localitzar-lo. Aquest enunciat argumental és reinterpretat per Haneke que, deliberadament, elimina la segona part de la història: la policia no neutralitza l'agressor. Així, la catarsi alliberadora de l'espectador queda en suspens, cosa que constitueix una manera d'atemptar contra els fonaments del dispositiu identificatori clàssic. Sobre aquesta qüestió, el propi Haneke ha dit:

"No deixes que el crim siga venjat. Violes totes les regles per a fer veure a l'espectador el que normalment veu sense adonar-se, és a dir, quines són precisament les regles del cinema que consumeix. Per què l'espectador pugui gaudir amb la violència té necessitat d'eixes regles".

Efectivament, per poder gaudir de la representació de la violència, és necessari disposar d'una distància tranquil·litzadora des de la qual poder contemplar-la sense perills. Entre altres aspectes, podem destacar com intranquil·litzadors "l'absència de mòbil" en els actes criminals dels dos psicòpates, que exhibeixen la banalitat del mal; "l'absència de clausura" del film, que remet a la idea de serialitat assassina: el psicòpata no té sentit del temps, la qual cosa li obliga a repetir compulsivament les mateixes accions que no poden tenir un final; finalment, el retrat de la mort i la violència és descarnat i distant, sense deixar en cap moment que l'es-

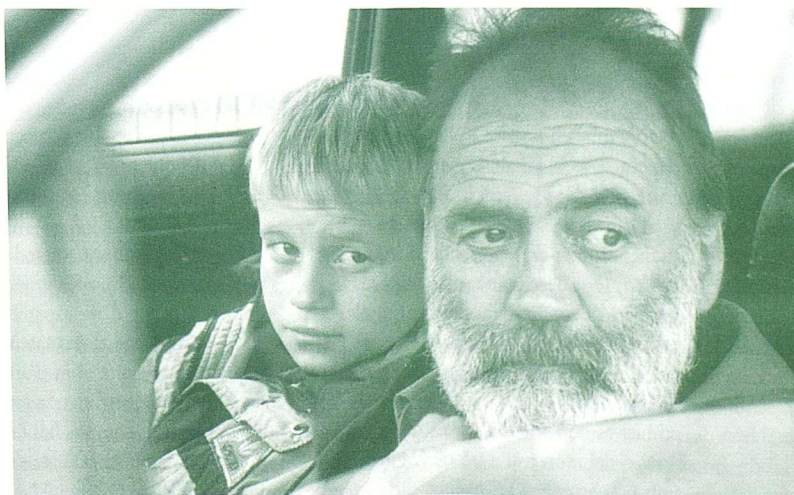
<sup>2</sup> Flavia de la Fuente y Eduardo Antín: "Conversación con Michael Haneke" en *El Viejo topo*, nº 18, p. 65. Barcelona: mayo 1998.



pectador pugui trobar una possible redempció o explicació dels fets que contempla.

La proposta de Haneke se situa, doncs, als antípodes del cinema d'acció hollywoodenc i del discurs televisiu dominants, en què la representació de la mort té uns efectes embrutidors i paralitzants que ens immunitzen de la seua omnipresència quotidiana. Una anàlisi textual de *Funny Games* mostraria, sense dubtes, el seu caràcter subversiu i reflexiu que ens fa pensar en una altra pel·lícula contemporània, *La taronja mecànica* de Stanley Kubrick, director que jugava igualment amb la distorsió del joc d'identificació i distanciament de l'espectador: si en la primera part, el públic se sent totalment distanciat del protagonista Alex, líder d'una banda de delinqüents, a la segona part, a poc a poc comencem a identificar-nos amb el personatge, i a sentir-nos-hi solidaris. Ens trobem, doncs, amb un tipus d'operació enunciativa similar: en ambdós casos, la catarsi necessària no pot arribar com passa tradicionalment al cinema clàssic.

La deconstrucció d'aquest tipus de principis i mecanismes de producció de sentit del text filmic és possible mitjançant les eines que ens proporciona la semiòtica i altres disciplines. No obstant això, no podem perdre de vista, com va assenyalar Michel Foucault que "establir discursos i discutir no per a arribar a la veritat, sinó per poder a vèncer la veritat"<sup>3</sup>. En aquest sentit, la perspectiva semiòtica ens pot servir d'eficaç vacuna per a combatre el sedentarisme i l'artrosclerosi mental als que estem abocats, mitjançant l'exercici necessari i saludable de l'anàlisi crítica. ■



*La eternidad y un día.*

<sup>3</sup> Michel Foucault: *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1980, p. 155.