

Silvestra Mariniello

Traducción de Esther Cohen

Retórica del cine

Esta disertación se ha organizado alrededor de varios puntos fundamentales: –¿Por qué la retórica? O también, la retórica contra la estética. –La técnica audiovisual es una lengua (la “lengua escrita de la realidad”, según Pasolini). El estudio de la técnica audiovisual no tiene por objeto último la “realidad”, sino la mediación, el lugar intermedio, el puente entre el cine y la “realidad”. La técnica audiovisual como lengua, entonces, pero también como advenimiento de otra relación con el lenguaje diferente del previsto por la cultura escrita, es decir, la técnica audiovisual como lugar de otra “literacy”. –La teoría contemporánea del cine es sobretodo una teoría de la ambigüedad y la retórica se inscribe en este contexto–. El relato y la imagen. El relato cinematográfico y audiovisual nace de una relación con el lenguaje cinematográfico modelado sobre la relación con el lenguaje escrito-verbal. La imagen como “gap”, como intervalo en la cadena narrativa, como lugar de otra posible relación con el mundo, de otras formas de conocimiento. –La imagen a-lógica es el advenimiento de otra configuración del saber–.

1. Lo primero que deseo hacer es explicar el valor *político* de la retórica. Por ello he decidido presentar el ensayo de Paul de Man, *The Resistance to Theory*. Para guiar a los estudiantes en la aventura un poco abstracta del logos y de

sus vicisitudes institucionales, integro la discusión del ensayo de de Man con la de un pasaje de la película de Ingmar Bergman, *La flauta mágica*. Se trata de la obertura de la ópera y de la película. En la obertura no hay historia, no hay palabras, sólo música. Para esta primera parte de la ópera, la película pone en escena al público y el dispositivo mismo de la representación. Al centro de la secuencia está el primer plano de una niña que recuerda a la infanta del cuadro de Velázquez, *Las Meninas*. La referencia a Foucault y a su análisis de la representación en *Las palabras y las cosas* es evidente, y constituye uno de los leit-motifs de la película. Desde el punto de vista de la retórica, esta parte es doblemente interesante. La puesta en escena del mecanismo de la representación es del orden de la retórica: no se da a ver el "mundo", sino el funcionamiento del lenguaje, sus construcciones: por ejemplo, la construcción de un espacio-tiempo que pertenecería a la ficción y de un espacio tiempo que pertenecería a la realidad: se muestra el juego de las miradas de donde se origina el espectáculo (¿el mundo?), el público mira la escena, pero los actores miran al público y durante el intervalo lo espían desde atrás de los bastidores.

Por otra parte, en la obertura, la película compone, si así puede decirse, al público en una alternancia, ritmada por la música, de retratos (primeros planos) que subvierte y revela varias ideologías: del culto a una cierta belleza, al racismo, a las barreras sexuales y de edad, al individualismo, a la colectividad, etc. Estamos en presencia de una "geografía" de rostros que remite al espectador, a sus fantasmas y clichés personales y culturales, dándole una nueva conciencia crítica. El montaje de primeros planos que alternan a diferente velocidad, bajo diversos ángulos, desvía la atención del referente —el público— para dirigirla sobre las construcciones lógico-lingüístico-ideológicas que somos im-

pulsados a edificar sobre la "gente", sobre la "gente representada", y sobre el concepto de "público" en particular.

Pero regresemos a de Man. En su ensayo, tomando como punto de partida la constatación de una resistencia a la teoría, Paul de Man analiza las razones de tal resistencia y, para hacerlo, comienza con una definición de la teoría. La teoría, dice, nace cuando el acercamiento al texto literario (lo mismo se puede decir del texto cinematográfico) ya no se basa en consideraciones históricas y estéticas, sino lingüísticas. El significado ya no es el objeto de estudio, sino sólo las modalidades de producción y recepción del significado. El advenimiento de la teoría coincide, entonces, con la introducción de la terminología lingüística en el discurso sobre la literatura (y sobre el cine). La terminología lingüística es una terminología que tiene por objeto la referencia antes que el referente, que estudia la función referencial del lenguaje. Desde el principio, de Man insiste en la relación entre lógica y estética y en el hecho de que privilegiar la retórica sobre la lógica y la gramática, en el sistema de las ciencias del lenguaje, tiene por consecuencia el debilitamiento de la estética. La estética es parte de un sistema filosófico universal, no es una teoría autónoma. La crítica de Nietzsche y de Heidegger a la metafísica y al sistema filosófico erigido por Kant y Hegel, incluye y comienza por la crítica de la estética. Este es un punto importante porque alude a la posición de la estética en la configuración moderna del saber. Con la estética estamos siempre en el interior de la filosofía de la representación, de *un saber que tiene acceso al mundo*.

Ya Proust, continúa de Man, habla de la relación entre sonido y significado como un efecto de lenguaje. No hay ninguna relación sustancial entre sonido y significado. Se trata de una función retórica y no estética del lenguaje, que no¹ implica ningún

¹ Prefiero el término *vida* que el de *realidad*, porque carece de las connotaciones de objetividad...

juicio sobre la naturaleza del mundo, aunque dé la ilusión de lo contrario. La relación entre la palabra y las cosas es convencional, no fenoménica. Esto me parece un pasaje muy importante para entender también qué está en juego en la teoría del cine. No el conocimiento del mundo, representado, expresado por la técnica audiovisual, sino la relación con el "mundo" creado por la técnica audiovisual, la actualización de una mirada y de un oído cinematográficos. No se trata de pronunciarse sobre la realidad, sino sobre la mediación, sobre el lugar intermedio, sobre el puente entre cine y vida, por ejemplo. La teoría cinematográfica, no necesariamente distinta de la práctica, revela la posibilidad de otra "literacy": una cultura no fundada sobre el conocimiento del mundo, sino sobre otro modo de ser en el mundo, sobre un conocimiento *en el mundo*, sobre un conocimiento que implica la inmanencia al flujo de la historia. Regresaré sobre esto más adelante.

El lenguaje está entonces libre de las constricciones referenciales, pero resulta sospechoso porque ya no aparece ligado a consideraciones de verdad y mentira, de bien y mal, de belleza y fealdad. La "literariedad", objeto de estudio de la teoría, es el lugar en el que se vuelve posible el conocimiento negativo de la relación entre el lenguaje y el mundo. De Man dice que la acusación más común a la teoría es la de "verbalismo", de negación de la realidad y, por lo tanto, la de ser apolítica y amoral. Este ataque, continúa el teórico, refleja más los problemas del agresor que las culpas del acusado. El acento puesto en el funcionamiento del lenguaje libera el discurso sobre la literatura (y sobre el cine) de las ingenuas oposiciones de ficción y realidad que están en la base de la concepción mimética del arte. La función referencial del lenguaje no está negada por la teoría, lo que se pone en duda es que el lenguaje pueda dar acceso al conocimiento del mundo fenoménico. La ideología es precisamente la confusión entre la realidad lingüística y la natural, entre la referencia y el fenomenalismo. Por lo tanto, contrariamente a las

acusaciones que se le hacen, la teoría es muy política porque permite desenmascarar las aberraciones ideológicas.

Empieza a ser claro, dice aun de Man, el por qué de la resistencia a la teoría: altera las ideologías bien enraizadas revelando sus mecanismos, va en contra de la tradición filosófica de la que la estética es parte integrante; altera el canon literario y confunde las fronteras entre documento y ficción. Pero hay algo más. De Man reformula la pregunta: ¿por qué la teoría encuentra tantos obstáculos para desarrollar su propio trabajo? La resistencia a la teoría es, de hecho, una resistencia al lenguaje cuando éste tiene por objeto el lenguaje mismo (en lugar del mundo); al lenguaje que sabe que no tiene acceso directo al mundo; es una resistencia que nace de la necesidad de defender las bases mismas de la epistemología moderna como se expresan en el *trivium* y en el *quadrivium* y en su relación. El *trivium*, modelo de las ciencias del lenguaje, comprende la gramática, la retórica y la lógica; el *quadrivium*, modelo de las ciencias no verbales, comprende la aritmética, la geometría, la astronomía y la música. La articulación de las ciencias del lenguaje entre ellas y con las ciencias del mundo varía, y constituye el punto central y neurálgico de la filosofía occidental moderna. La gramática sigue siendo el fundamento común, la base elemental de todo saber. Por otra parte, la lógica, rigurosa como la matemática y fundada sobre la gramática, hace de puente entre los dos campos del saber, el del lenguaje y el del mundo y asegura al lenguaje el acceso al mundo.

“La gramática es un isotopo de la lógica”, dice de Man,

en consecuencia, fingiendo que toda teoría del lenguaje –incluida la de la literatura– sigue estando fundada sobre la gramática, ella no amenaza el principio según el cual, en nuestras descripciones, parece basarse todo sistema lingüístico cognitivo y estético. La gramática está al servicio de la lógica que, a su vez, favorece el pasaje al conocimiento del mundo. El estudio de la

gramática, la primera de las artes liberales, es la pre-condición necesaria para el conocimiento científico y humanístico. Fingiéndose que este principio sigue estando intacto, la teoría de la literatura es *inocua* [el subrayado es mío]. La continuidad entre teoría y fenómenos está sostenida y preservada por el sistema mismo. *Las dificultades surgen cuando ya no es posible ignorar la tendencia epistemológica de la dimensión retórica del discurso*, es decir, cuando deja de ser posible clasificarla como simple accesorio u ornamento interno de la función semántica².

Los tropos, las figuras del lenguaje son, según de Man, el lugar crítico de la relación entre retórica y gramática. Forman parte de la gramática, pero son también agentes de persuasión y, por lo tanto, son también parte de la retórica.

La tensión latente entre retórica y gramática explota ante el problema de la lectura, un proceso en el que ambas toman parte necesariamente. Se concluye de esto que la resistencia a la teoría es, de hecho, una resistencia a la lectura³.

A la lectura no solamente como conocimiento de los textos, sino también como toma de conciencia del hecho de que

la literatura no es un mensaje transparente donde se puede dar por descontado que la distinción entre mensaje y medios de comunicación está claramente establecida. (...) [y] que la descodificación gramatical de un texto deja un residuo de indeterminación que debería, pero que no puede, ser resuelto con medios gramaticales, aunque sí entendidos en sentido lato⁴.

² Paul de Man. "Sulla resistenza alla teoria", en *Nuova Corrente*, nos. 93-94. Genova, Tilgher. 1984, pp. 24-25.

³ Paul de Man, *op. cit.*, p. 25.

⁴ Paul de Man, *op. cit.*, p. 26.

La narratología, el estudio de la sintagmática y de las estructuras narrativas, en el ámbito literario y cinematográfico, es un intento estratégico de reconducir las figuras retóricas bajo el control de la gramática. La sustitución del modelo semiótico por la hermenéutica, dice de Mani, ha sido un paso adelante, pero ninguna decodificación gramatical puede aferrar la dimensión retórica (figural) del texto. Lo mismo, se puede decir, sucedió en el estudio del cine con el pasaje, en los años sesenta, de la "ontología" y de la estética a la semiótica. El retorno actual de la "ontología" (a Bazin) y el redescubrimiento de la realidad física indican que el camino no era bueno, pero también sobre esto regresaremos más adelante.

Para facilitar el pasaje del primero al segundo punto, aún demasiado teórico, del seminario, he mostrado algunas secuencias de la película *Hero* de Steven Frears. Una película compleja e inteligente sobre el lenguaje, en particular sobre el lenguaje audiovisual, sobre la retórica de la representación y sobre la relación no mimética entre lenguaje y realidad. He tratado de mostrar los dos planos sobre los que se articula la película: por una parte, la deconstrucción radical y despiadada de la posibilidad del lenguaje para decir la verdad sobre el mundo; por otra, la afirmación, contradictoria, de la posibilidad del lenguaje cinematográfico, en este caso, (quizás en contraposición al televisivo) de llegar de cualquier manera a la verdad verdadera de las cosas. Queda la ambigüedad irónica del final cuando Berny (Dustin Hofmann) expone a su hijo su filosofía de la vida:

There is no truth, all there is is bullshit, layers of it, one layer on top of an other and what you do in life, like when you get older, you pick the layer of bullshit you prefer and it is your layer of bullshit... Do you understand? Maybe when you go to college...

2. La técnica audiovisual es una lengua. Me refiero aquí a los escritos de Pasolini sobre el cine. Hablando de lengua, a propósito del cine, Pasolini quiere subrayar el aspecto no instrumental de la técnica. Su discurso y su práctica cinematográfica abren también la vía a una reflexión original sobre la mediación audiovisual y sobre la revolución epistemológica que ella hace posible. El cine, lengua escrita de la realidad, hace de esta última una lengua oral de la que tomamos conciencia, como escribiendo y leyendo tomamos conciencia de los sonidos. Al mismo tiempo se trata de una lengua aberrante porque en ella la realidad (los cuerpos, las cosas, los gestos, las voces, el tiempo, el espacio) persiste en el signo y por lo tanto nos obliga a repensar la noción de lengua y, agrego yo, nuestra relación con el lenguaje y nuestra concepción de la cultura.

El término *medium* viene, pasando por el francés, del latín *medium*, "milieu, centre" (lo que está en la mitad, centro, pero que también es lugar, ambiente); en particular en el *Dizionario storico della lingua francese* encuentro esta definición de *medium* "le milieu dans lequel a lieu un phénomène (el lugar donde se produce un fenómeno)". Esta definición une el elemento material, la materia misma –la sustancia, el espacio– y el elemento dinámico –el movimiento, el producirse de un fenómeno–. Los dos son inseparables.

Para explicar la naturaleza compleja y dinámica de la mediación, he tomado prestado de Heidegger la figura del puente en su ensayo *Construir Habitar Pensar*.

El puente se aventura "ligero y potente" por encima del río. Éste no sólo liga dos riberas ya existentes. La conexión establecida por el puente –sobre todo– hace que las dos riberas aparezcan como riberas. Es el puente el que las opone propiamente, una a la otra. Una ribera se separa y se contrapone a la otra en virtud del puente. Las riberas, por otra parte, no delimitan sim-

plemente como bordes indiferenciados de tierra firme, sino que el puente lleva al río de vez en vez, junto con las orillas de éste, la extensión del paisaje de ambos. Él lleva al río, a las riberas y la tierra colindante en una cercanía recíproca. El puente reúne la tierra como región en torno al río.

(...)

El lugar no existe ya antes del puente. Ciertamente, incluso antes de que exista el puente, existen a lo largo del río numerosos lugares (*Stellen*) que pueden ser ocupados por algo. Uno de ellos se convierte en un cierto momento en un lugar, y eso gracias al puente. De modo que el puente no viene a colocarse en un lugar que ya existe, sino que el lugar se origina a partir del puente.

Lo que surge es, antes que nada, la naturaleza dinámica del puente. Cada paisaje revela (para mantener el léxico heideggeriano) su función de conectar, de ligar, de crear, de metamorfosear los espacios en lugares. El puente transforma el mundo en que se inscribe. El puente es del mismo orden de fenómenos como el encuentro, el devenir, el acontecimiento, la metamorfosis. Es una acción – el pasaje del puente, el puente en cuanto pasaje – que produce al mismo tiempo las riberas y la región que recibe al puente y al río sobre el cual el puente se aventura. La técnica audiovisual es como un puente, arrojada entre la mirada, el oído y el mundo, pero también entre la producción de la imagen y las "tácticas" de fruición de la misma imagen que continúan produciéndola. De la misma manera en que el puente hace las riberas a partir de las orillas de tierra que bordean el río, así la técnica audiovisual transforma la vida en material cinematográfico o televisivo. Lo importante es lo que se produce en torno al puente, el devenir de la región, el devenir cine de la vida, el encuentro del cine y de la vida en el cual uno se convierte en el otro y viceversa.

Esta discusión, aunque demasiado rápida, nos conduce a una primera pregunta: ¿a qué idea de técnica nos remite este puente,

este medium? El puente no es el instrumento, el medio para realizar un fin: por ejemplo, el de atravesar el río; se puede ciertamente entenderlo como un medio para un fin, pero sería una operación reductora. Interrogándose sobre la técnica, Heidegger se refiere al concepto de *techne* que, asociado al de *episteme*, designa un modo de conocimiento. El conocimiento para Heidegger es una forma de develamiento (*aletheuein*). La técnica es un modo de develarse de las cosas.

Ella devela lo que no se produce de sí mismo y que aún no está frente a nosotros, y que por ello puede aparecer y lograr en un modo o en otro. El que construye una casa o una nave, o modela un cáliz sacrificial, devela la cosa que se produce respecto a los cuatro modos del hacer-suceder. Este develar reúne en principio el aspecto y la materia de la nave y de la casa en la visión realizada por la cosa finita (*auf das vollendete erschauete fertige Ding*) y determina sobre esta base las modalidades de la fabricación. El elemento decisivo de la *techne* no está por ello en el hacer y en el maniobrar, en la puesta en obra de medios, sino en el develamiento mencionado. En cuanto tal, no entendida sin embargo como fabricación, la *techne* es un producir.

Develamiento del material entonces en tanto que es aquello que es sólo una relación a una imagen, a una técnica, a un hacer... ¿No podría ser la técnica audiovisual el develamiento de la vida en cuanto lenguaje, en cuanto material cinematográfico, en cuanto material para un cine-ojo y para un cine-oido, en cuanto un ser en el tiempo diverso de aquel que nos propone la literatura y la historiografía modernas, más que el medio para transmitir un mensaje o relatar una historia? Esto no significa que no existan mensajes transmitidos o historias relatadas, como no quiere decir que la barca no sirva para transportarse en el agua, la casa para habitarla y el puente para atravesar el río.

La lengua escrita de la realidad, además de ser el momento del devenir cine de la realidad es, para Pasolini, un modo, el

modo más eficaz de ser en la Historia. El cine expresa la realidad con la realidad, permite anular la distancia que otras prácticas significantes deben mantener. El cine permite la inmanencia al flujo de la Historia y, por lo tanto, otro modo de hacer la Historia. ¿El lenguaje lógico-gramatical sitúa al sujeto en una relación de distancia (de trascendencia) respecto del mundo que se vuelve conocible, describible, analizable, como sucede con el lenguaje audiovisual? Para responder a esta pregunta he introducido el concepto de prosa audiovisual.

Retomo el concepto de prosa del texto de W. Godzich y J. Kittay, *The Emergence of Prose*, publicado en 1987. Se trata de un concepto que permite pensar la transición de la hegemonía de una práctica significativa a otra (por ejemplo, de la imprenta a la imagen) o, más bien, se necesitaría decir, de la hegemonía de un conjunto (una constelación) de prácticas significantes a la hegemonía de otro conjunto.

Algunos puntos fundamentales del libro arriba mencionado:

1. La prosa no es una sustancia –“what you are reading is differences not substances”–, un objeto, no es fija; su naturaleza es la del devenir, la del proceso.

Like a recipe, the ingredients are all known, but prose is more than the sum of the ingredients. Prose is the process part of the recipe. Working with the ingredients, producing an emulsion that keeps things together and suspended in its particular way. In this sense prose is not an ingredient, it is not identical to any discourse or signifying practice it contains. (...) Among all the discourses it contains it takes the position that is just holding them together, it is just what there is. The prose of the world.

2. La emergencia de la prosa (en vulgar) está puesta en relación con la emergencia del Estado moderno y la prosa

se convierte en el teatro de los conflictos y de las contradicciones de la conciencia moderna. Por una parte se inscribe en el aspecto nuevo, revolucionario de la época moderna; en la tendencia al cambio, a la exploración, a la apertura, a la inmanencia... por otra parte, en la necesidad de controlar todo esto, en la tendencia a tomar distancia.

Como la prosa, el cine se inscribe en la tendencia al cambio de finales del siglo XIX y principios del XX. La nueva tecnología revela de repente su potencial "peligroso" alterando la percepción "natural" de las cosas, duplicando al sujeto de la mirada (el operador y la cámara), valorando la dimensión asociativa del pensamiento, creando una zona híbrida entre lo onírico y lo real, homogeneizando una realidad de otra manera compartimentizada y dividida en jerarquías, unificando al público con un lenguaje universal. Por otra parte, conducido de nuevo rápidamente al modelo lingüístico fundado en la prioridad de la gramática y de la lógica, el cine se convierte en uno de los media más potentes en las manos del sistema para el mantenimiento de la cultura humanista y científica. La relación entre cine y literatura, por una parte y entre cine y etnografía, por la otra, es muy elocuente.

3. La emergencia de la prosa implica la emergencia de una nueva cultura (literacy). La configuración de las prácticas significantes cambia así como la respuesta del público. El juglar, durante su actuación oral, no se preocupaba de la proximidad con las cosas de las que hablaba, ni de la neutralidad del estilo. Si de proximidad se trataba, se lee en *The Emergence of Prose*, era entre el juglar y el público. Es con el paso de la oralidad a la escritura cuando la proximidad al referente resulta crucial. Es la cultura de la imprenta la que produjo nuestra relación con el

lenguaje –un lenguaje que habla del mundo– que no es ni absoluto ni eterno. En vez de imponer la relación con el lenguaje producida por el sistema escritural como la única posible, se trata de admitir que existen otras relaciones con el lenguaje y, por lo tanto, otras configuraciones del pensamiento y de la acción. La crítica al concepto de “literacy” es fundamental para entender lo que estamos viviendo, para entender los límites de un cierto modo de pensar y para dirigirnos hacia lo nuevo. La “literacy” no es una propiedad abstracta de los individuos, sino una relación entre el sujeto y una práctica significativa, entre el sujeto y una configuración de prácticas significantes. La emergencia del Estado moderno, la necesidad de estabilidad transgredirán la apertura que la prosa vulgar ha vuelto posible y tratarán de domesticarla. La “literacy” (cultura) será identificada en efecto con la “literacy” producida por la institucionalización de la escritura (la cultura “alta”). Seremos llevados a pensar que hay una sola relación posible con el lenguaje: el previsto por la sociedad de la imprenta.

El cine y, en general, la técnica audiovisual favorecen otra relación con el lenguaje a pesar de que el modelo narrativo sirva y sea servido para reconducir el cine a la “literacy” del sistema escritural. El lenguaje verbal es sólo una parte de la materia de la imagen cinematográfica, el resto exige otras formas de conocimiento que aquella lógica o analítica. La técnica audiovisual no se limita a ofrecer al espectador una imagen interpretable según los esquemas del conocimiento lógico; ella deja entrever una imagen que pone en discusión el valor y la pertinencia de tal conocimiento. Como veremos también en la última parte del seminario.

4. La prosa histórica, de la que se trata en el séptimo capítulo del libro de Godzich y Kittay permite estrechar el paralelo esbozado arriba con la técnica audiovisual y adelantar la hipótesis de una prosa audiovisual. El mundo moderno es un mundo en el que las nociones de verdad y de realidad cambian rápidamente. (No tenemos que ver con la verdad, con la realidad, sino con las nociones de verdad y de realidad, estas nociones cambian, no son inmutables). Enfrentar el cambio, hacerlo inofensivo es uno de los rasgos salientes de la modernidad y, aún más, de la época contemporánea. Dado que no puede controlar el tiempo y los cambios, se lee en el texto de Godzich y Kittay, el sujeto moderno aprende a mantener su identidad en medio de los cambios: a través de los documentos. La prosa, neutra, informe (la oposición entre contenido y forma en el sentido moderno data de la misma época) se presta a ser el medium ideal de estos documentos. Los dos autores hablan de varios casos en los que un soberano o un señor pide la traducción, de la poesía a la prosa, del recuento de ciertos acontecimientos. La prosa es neutra, no preocupada por la forma entonces se encarga de la "verdad oficial". La neutralidad, el carácter no marcado de la prosa le permiten una mejor adhesión a los acontecimientos. Se trata de anular la distancia respecto de los acontecimientos de que se habla, de realizar una perfecta inmanencia, pero ¿cómo realizarla? Dos respuestas se perfilan en el libro de Godzich y Kittay. Sólo la segunda se inscribe en la nueva "literacy", sólo la primera se convierte en el modelo de la historia moderna, monumental. La preocupación en los dos casos es la de ser *in medias res*, de la inmanencia a una realidad que cambia y se mueve, con la diferencia de que en el primer caso, lo que es un juego es sobretudo la "verdad universal" del relato. En el segundo, la restitución de

las contradicciones, de las incertezas, de la imposibilidad de una única "versión verdadera". D'Auton, historiador de los siglos XV-XVI, acude al lugar para poder relatar lo que ha sucedido a partir de las huellas de los acontecimientos apenas transcurridos. Su acercamiento se vuelve ejemplar para la historia moderna (monumental). Hay necesidad de una proximidad a los acontecimientos narrados, para realizarla, el historiador debe representarlas lo más fielmente posible, debe convertirse en testigo de los acontecimientos de los que habla. Por otra parte, para que su discurso tenga un valor "universal" de verdad, el nuevo sujeto-testigo debe tener una autoridad que le viene también de la capacidad de asumir un punto de vista de observador externo, objetivo. Su relato es atendible porque acudió al lugar, se acercó lo más posible al referente del propio discurso, pero también porque tuvo la capacidad de distanciarse y de expresar un juicio. Commynes, contemporáneo de D'Auton, afirma: "endeavors to put us in the very midst of history rather than at a judgemental distance from it", para él lo que está en riesgo en esta operación es sobretodo la subjetividad del historiador, su autoridad, pero también la de los protagonistas de la historia: de los individuos o grupos que la hacen. Es sobre todo el flujo de los acontecimientos, influenciados por factores impersonales como la topografía, la geografía, el desarrollo técnico... lo que cuenta, lo que emerge en los textos de Commynes.

El cine, lengua escrita de la realidad, tiene la posibilidad de "escribir" la historia desde el interior del flujo de los acontecimientos. Años y años de estudio han, más bien, tratado de ignorar esta su potencialidad y de reconducir al cine bajo el modelo del saber moderno. En realidad se trata de redescubrir, a través de la técnica audiovisual, un nuevo sentido de la inma-

nencia a la historia y de la subjetividad que ésta comporta. La puesta en juego es alta.

Para concluir esta parte quisiera subrayar que:

- La urgencia de inmanencia de la prosa histórica remite a la urgencia de inmanencia de la técnica audiovisual (por ejemplo, en Pasolini, como hemos visto, pero también en Benjamin que habla del operador como cirujano que entra en el cuerpo de lo real; o en Bazin). Dos épocas de cambio y de transición vienen a la luz con el estudio de la emergencia de la prosa en vulgar y de la técnica audiovisual.
- La Historia es prosa, entendida como momento dinámico de reconfiguración del saber, sólo cuando renuncia a la trascendencia. Por otra parte, la prosa histórica, como ha sido institucionalizada, fija la Historia, cristaliza su dinámica indetenible.
- La "lengua escrita de la realidad", la técnica audiovisual, devuelve la Historia a la prosa según modalidades que escapan al discurso cinematográfico institucionalizado.
- Lo audiovisual es hoy lo que había sido la prosa vulgar: una práctica significativa que marca el pasaje de una cultura a otra, de la cultura de la escritura a la de la imagen.

El estudio de la retórica del cine toma la iniciativa del reconocimiento de esta ambivalencia histórica fundamental de la técnica audiovisual. En su libro, *Introduzione alla retorica del cinema*, Sandro Bernardi retoma la imagen propuesta por Elías Canetti de la Gran Muralla china como

Un gran recinto que no protege nada. No existe y no existía un reino detrás de la Gran Muralla, no se puede decir qué había adentro y qué quedaba fuera, de las dos partes se extendía el mismo territorio; el monumento más grande erigido para dividir

algo de otra cosa, no dividía nada de nada. Muralla hacia el exterior y muralla hacia el interior, quizás era ella misma el reino.

“El occidente, continúa Sandro Bernardi,

ha construido con el cine una gran muralla de imágenes, en las cuales lo real y lo virtual, lo simbólico y lo imaginario, la palabra y el silencio, lo visible y lo invisible, el interior y el exterior, el pasado y el presente, sin dejar de distinguirse, han perdido sin embargo una colocación definida.

Si para Aristóteles, el presente debía hacer de dique entre el pasado y el futuro, para evitar que se cruzaran, para impedir una compenetración de destinos extraños y lejanos, la gran muralla de imágenes no hace ciertamente esto sino lo contrario: no se sabe si debiera ayudar a conocer lo real o a liberar al imaginario, no se sabe si pertenezca al mundo de lo decible o al de lo visible, o no más bien a ambos. Quizás es esta muralla el espacio exiguo e ilimitado en el que vivimos ahora, después de haber abandonado los dos lados del mundo conocido”.

La retórica estudia la estructuración del discurso, pero también de los tropos, los momentos ambiguos, oscuros, a-lógicos del lenguaje. Bernardi critica justamente la propuesta reciente que el Grupo μ ha hecho de una retórica de la imagen que, entre otras cosas, no parece tener en cuenta el “doble régimen de representación” característico del cine.

(...) el cine pone en escena (en acto) un doble régimen de representación: el discursivo-narrativo, a través del cual se representan historias, personajes, acciones; y el visual (visivo), a través del cual se crean imágenes de espacios, ambientes, rostros, figuras. Naturalmente, estos dos regímenes representativos no son independientes ni separados: se entrelazan entre ellos y se fundan uno sobre el otro y a menudo se encuentran también en conflicto; a menudo hay una verdadera y propia lucha por la supre-

macía dentro de la película entre el principio visivo y el narrativo. (...) Una retórica del cine, entonces, no puede ser más que un estudio de la continua interacción entre estas dos formas representativas. (...) El estudio de una lucha que es también creación y conocimiento.

El libro de Bernardi refleja esta lucha y su límite es más bien el de buscar resolverla, de poner orden, porque para hacerlo debe erigirse por encima de la dinámica que trata de entender y de analizar. Uno de los puntos más fuertes del libro es, a mi parecer, el reconocimiento del papel que la filosofía puede desempeñar en el estudio del cine y de la "realidad". El redescubrimiento de la realidad física (Kracauer, Merleau-Ponty, Pasolini) y la fundación de un nuevo fundamentalismo pasan contemporáneamente por la fenomenología, la psicología del comportamiento, el psicoanálisis y la técnica audiovisual.

Para ilustrar la ambigüedad entre decible y visible y la confusión entre real y virtual, simbólico e imaginario, palabra y silencio, pasado y presente, he mostrado pasajes de la película de A. Mann, *Elvjs e Merilijn* (para el análisis de esta película me permito enviar a mi ensayo "Elvjs y Merilijn: la tragedia de la autenticidad", que aparece en el libro *Lecciones de extranjería. Una mirada a la diferencia*, México: Siglo XXI-UNAM), y de la película de T. Malick, *The Thin Red Line*. En esta última, el relato de un episodio de la Segunda Guerra Mundial, de lo absurdo de la guerra, de la soledad y del miedo de los soldados se dilata hasta detenerse en el ritmo no diegético de los primeros planos y de los detalles de la naturaleza, por ejemplo.

En la segunda parte del seminario me concentré en el hecho de que toda película puede ser vista como una "lucha" entre el relato y la imagen y, para hacerlo, pude aprovechar, entre otras cosas, el rico y apasionante diálogo con los estudiantes del curso, pero sobre todo con Helena Beristáin, maravillosa interlocutora, difícil de convencer.

Muchas películas contemporáneas hacen de esta "lucha" la misma temática y la imagen vence respecto del relato, convirtiéndose en el lugar de otras formas de conocimiento, de otras posibles relaciones con el lenguaje, de otro ser-en-el-mundo.

Hemos trabajado en particular sobre *Au travers des oliviers* de A. Kiarostami, *Le Temps de l'amour* de M. Makhmalbaf, *Lisbon Story*, *Wings of Desire* y *Far away so close* de W. Wenders.

El último encuentro del seminario tenía como objetivo el de proponer la reflexión sobre una imagen que, inspirándome en un pasaje del ensayo de W. Godzich, *The Language Market under the Hegemony of the Image*, he llamado verbal y que no remite necesariamente a un sujeto de la enunciación o de la mirada. La hipótesis que he hecho es que esta imagen nace del intervalo entre varias imágenes mentales y mediáticas, guiándonos hacia un conocimiento sin sujeto que nos obliga a ver de nuevo de manera profunda los conceptos de identidad, de memoria, de conocimiento (del mundo), de experiencia, de técnica. Las películas que he propuesto en este último curso eran *Lightening over Waters* y *Notebook on Cities and Clothes* de W. Wenders donde, entre otras cosas, la técnica (video o cinematográfica) parece contradecir e invalidar las intenciones declaradas del director.