

to indicadas por Eisenstein y Pudovkin.<sup>18</sup> Como dice Cohen-Séat, «el filme no ha dejado de ser mudo, porque haya devuelto la palabra al hombre».<sup>19</sup> Es decir, el filme no ha perdido su propio lenguaje.

El cine respeta las llamadas formas objetivas, por eso es inteligible; las palabras son convenciones arbitrarias.<sup>20</sup> El cine no se basa en convenciones arbitrarias: por eso es universalmente inteligible. Hay lenguajes de palabras, no hay más que *un* lenguaje de cine. Lo que no tiene nombre en ninguna lengua, tiene precisamente el mismo nombre en todas las lenguas, según la expresión de Lucien Sève. El lenguaje del cine, en su conjunto, está fundado, no en las cosificaciones particulares, sino en los procesos universales de participación. Sus signos elementales son comprimidos de magia universal (metamorfosis, desdoblamientos). Esos signos siguen siendo universales porque se fundan en y se confunden con los datos universales —objetivos— de la percepción: Las formas reproducidas por la imagen fotográfica.

La doble universalidad, la del objeto y de la magia, indiferenciada y en estado naciente, constituye un esperanto natural del sentimiento y de la razón y suscita una especie de *comprensión* weberiana, a condición de no oponer absolutamente —como lo hizo Max Weber— comprensión y explicación.

### Un esperanto natural

El cinematógrafo Lumière, a pesar del ojo monocular de la cámara, de la bidimensionalidad de la pantalla, de la ausencia de sonido, de color, etc., fue inmediatamente inteligible y su difusión inmediata por el mundo, en los años 1895-1897, demostró su universalidad. El cine es más universal aún que el cinematógrafo, en la medida esencial en que está vertebrado por las nacientes estructuras antropológicas.

La comprensión inmediata, digamos más bien la participación-comprensión de ese lenguaje tanto por los niños como por los primitivos, es la prueba misma de esa universalidad.

18. S. M. Eisenstein, V. I. Pudovkin y G. V. Aleksandrov, «Programme sur le cinéma sonore», en *Le Monde*.

19. G. Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, pág. 96.

20. La propia música no escapa a la convención. C. Lalo ha demostrado que los ritmos rápidos y agudos significaban duelo en la Grecia antigua, mientras que ahora significan alegría y los ritmos lentos y graves, que significaban alegría, significan actualmente duelo. Véase C. Lalo, *Éléments d'une esthétique musicale scientifique*.

En las poblaciones más retrasadas, en plena selva, junto a grupos indígenas que no han visto nunca un filme, la universalidad del lenguaje del cine aparece patente, la participación en el filme se manifiesta en su pureza. «El africano analfabeto se siente con frecuencia apasionadamente atraído por el cine».<sup>21</sup> Después de numerosas proyecciones de cine educativo en el este de África, Julian Huxley afirmó que la inteligibilidad del cine es superior a la de la fotografía (1929): «Los que han observado la dificultad que un indígena primitivo tiene en reconocer una imagen fija, se han asombrado al ver la facilidad con que comprende las imágenes animadas, el cine».

Entre las experiencias realizadas con filmes exhibidos en la selva, la reciente de Ombredane hecha con los congolese que no habían visto nunca cine, nos parece decisiva por lo minucioso y preciso de las técnicas empleadas y por la claridad de los resultados.<sup>22</sup> Los comentarios de los espectadores no revelaron «ninguna dificultad de aprehensión de las imágenes móviles en cuanto tales», en filmes que comportaban las técnicas visuales del cine (*close-up*, contracampeo, movimientos de cámara, etcétera).

De igual modo, el filme es inteligible para los niños en una medida decisiva, ya que les interesa. Les es natural. Raramente se sienten tan presentes e *instalados*. (Sabemos que los niños se encuentran perfectamente en el universo del filme, ya que nos lamentamos del infantilismo de los filmes). La sucesión de los distintos planos no desorienta al niño, ni destruye su impresión de realidad. Los niños, de cuatro a siete años, siguen las articulaciones del relato fílmico en el interior de las secuencias. La primera sobreimpresión, el primer encadenado, determinan con frecuencia (ya volveremos a hablar de este «con frecuencia») una inmediata comprensión.

Las experiencias de René y Bianca Zazzo nos son tanto más significativas por cuanto están realizadas con niños anormales o retrasados.<sup>23</sup> Después de la proyección de una secuencia de *El camino de la vida* (Putevka w Zjisu, 1931), Zazzo observó una asombrosa comprensión del dinamismo de la acción (37 de los 42 niños anormales), una capacidad real para seguir esta acción en el espacio, un gran número de interpretaciones co-

21. S. Maddison, en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo II, n.º 3-4, pág. 310.

22. Conferencias dadas en el Institut de Filmologie y en la UNESCO, en febrero de 1954, experiencias hechas con la proyección de *La Chasse sous-marine* y de un film evangélico, *Le Bon Samaritain*.

23. R. Zazzo, «Une expérience sur la compréhension du film», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo II, n.º 6, pág. 159 y sigs.

rectas (16 de 42) del «campo-contracampo»,<sup>24</sup> un cierto número de relatos coherentes de la secuencia. El filme eleva a este niño «imbécil ligero» (que no ha podido comprender un dibujo) a un nivel de interpretación que no alcanzará nunca en otros dominios.<sup>25</sup> Por su parte, A. Marzi había observado que los débiles mentales podían comprender el cine.<sup>26</sup> Otros numerosos ejemplos nos muestran que la explicación por medio del filme es más eficaz en los primitivos que los sermones pedagógicos o religiosos.

Cierto es que se han comprobado dificultades de comprensión entre los africanos (Van Bever) y entre los niños (Heuyer). ¿Cuáles son, de dónde provienen las incomprensiones?

Ciertas dificultades esporádicas de adaptación visual ponen en tela de juicio no el lenguaje, sino la cualidad defectuosa de una imagen que puede entonces provocar confusiones; así, los congolese ven caer la lluvia donde nosotros reconocemos las estrías de desgaste de la película.

Para aclarar el problema, además de dificultades ópticas, hay que tener en cuenta dificultades sociológicas. En un filme no todo puede ser universal, ya que todo filme es un producto social determinado. Los valores, costumbres, objetos, desconocidos por un grupo social dado, siguen siendo extraños en el filme. Así, todo filme es diversamente inteligible, incompletamente inteligible.

Como ha demostrado Ombredane, el congolés que vive aún en el seno de su sistema tradicional no puede comprender temas corrientes en el filme occidental, como el *incentivo de lucro*; al no interesarse más que en sus necesidades inmediatas, lo que le importa no es la riqueza, sino el prestigio. Del mismo modo, no puede comprender la mendicidad, ya que la tradición del clan hace obligatorio el socorro mutuo. Todo lo que es sociológicamente extraño, le es mentalmente extraño. Por eso, formado en la escuela de la fraternidad, permanece sordo al mensaje del buen samaritano que le enseña la virtud de los egoístas: La caridad cristiana. De la misma manera, las hojas volantes del calendario o las colillas amontonadas sobre un cenicero, no pueden decirle nada, ya que no conoce ni el calendario ni el cenicero.

Es frecuente que técnicas y contenidos no sean fácilmente disociables. La técnica del relato se hace incomprensible en la medida en que lo

24. Esta escena pudo ser olvidada por cierto número de niños, debido a que iba seguida de una niña.

25. Art. cit., pág. 169.

26. A. Marzi, «Cinema e minorati psichici», en *Corso di filmologia*. Roma, febrero de 1949.

sea su contenido. Ciertas turbaciones infantiles o primitivas son análogas a las nuestras ante los filmes «discrepantes» de Isidore Isou.

De mayor utilidad para el análisis son las dificultades que sobrevienen cuando el lenguaje propiamente dicho del filme se sitúa a un nivel de abstracción al que todavía no ha llegado el espectador.

Los niños de edad mental comprendida entre los 10 y los 12 años, al igual que no pueden construir un discurso verbal, no pueden captar el discurso general del filme: sólo captan secuencias aisladas que unen con «entonces, él ha hecho» (Heuyer). Las sucesiones de los planos, imágenes-signos, fundidos-encadenados, sobreimpresiones, que la mayoría de las veces son comprendidos inmediatamente, perturban o rompen la inteligencia del filme en la medida en que se ha disecado su simbolismo natural. El signo es el producto más abstracto y tardío del cine; no puede ser asimilado más que después de un cierto uso y de una cierta evolución. Por eso los niños captan inmediatamente el sentido fantasmal u onírico de la sobreimpresión y sólo más tarde pueden captar sus utilizaciones sintácticas.<sup>27</sup>

Como regla general, todo lo que ha surgido del desarrollo del cine en el sentido de una utilización cada vez más abstracta, elíptica o sofisticada de las técnicas, corre el riesgo de estar fuera del alcance de los auditores nuevos, por razones que nada tienen que ver con la esencia nativa de ese lenguaje, sino con las condiciones históricas y sociales que han podido transformar algunos de sus elementos en notaciones estenográficas o en habilidades refinadas.

La misma velocidad del ritmo es el producto de una evolución sociológica; cincuenta años de cine han acelerado el movimiento interno de los filmes. No solamente el público nuevo debe adaptarse a esta rapidez, sino que ciertos públicos acostumbrados al cine la siguen mal. No son sólo Sellers y la Colonial Film Unit quienes piden filmes lentos; también los solicitan en el Ministerio de Agricultura francés.<sup>28</sup> El exceso (relativo) de velocidad, las multiplicaciones y concentraciones elípticas están ligadas. El sobreentendido es un fenómeno de aceleración. El filme se rompe entonces para los retrasados allí donde la elipsis establecía la continuidad. No obstante, cincuenta años de retraso pueden ser fácilmente

27. Irene, de seis años, comprende que la metamorfosis de la joven en escoba significa el paso del sueño al despertar de *Charlot, portero de banco* (The bank, 1915). No obstante, es la primera metamorfosis que ve en el cine.

28. Véase igualmente H. Mendras, «Études de sociologie rurale», en *Cahiers de la Fondation Nationale de Sciences Politiques*, pág. 73. París, Armand Colin, 1954.

recuperados por los niños, los campesinos o los primitivos. En todas partes donde el cine fija su tela, se opera una «culturización» filmica acelerada, que confirma que la dificultad no estaba en el lenguaje, sino en su elocución.

Inversamente, si los objetos exhibidos están inmóviles, si la propia cámara está inmóvil, ya no hay filme sino una sucesión brutal y espasmódica de tarjetas postales. Son numerosos los documentales y filmes pedagógicos, precisamente los destinados a los niños y a los primitivos, en que nada se mueve sobre la imagen y donde la cámara se limita a repetir incansablemente una triste panorámica. El filme se arrastra lánguidamente. La sucesión de imágenes es abstracta. Aburre o choca. La cámara cambia de perspectiva y de lugar de una manera embarazosa. El universo ha perdido su viscosidad, los objetos sus cualidades antropocósmicas. La participación del espectador ya no se produce. Cada cambio de plano es como una sacudida nerviosa. Aunque más verdadero, el documental nos parece a veces menos real que el filme de acción. Por eso no solamente se le empapa de música, sino que se le añade la continuidad picante de un comentario destinado a impedir nuestro sopor.

Se comprende que el estatismo que desencanta el universo del cine, haga su lenguaje ininteligible para el niño o el primitivo. Los encadenados que ligan tres planos estáticos o casi estáticos, uno de playa, otro de mar, el tercero de alga marina (experiencia Zazzo), no son comprendidos en su articulación descriptiva. La inmovilidad es la sentencia de muerte de la inteligibilidad. Por el contrario, el mismo encadenado cumplirá eficazmente su función en el seno de una acción y de un movimiento.

Tanto un disco que gira demasiado de prisa como otro que lo hace demasiado lentamente pierden toda su eficacia y significado. Lo mismo en el cine: La lentitud excesiva, como la aceleración excesiva, suscitan igualmente la ininteligibilidad. *Esas dos ininteligibilidades contrarias son en el fondo idénticas. El lenguaje del filme, demasiado lento o demasiado rápido, se desprende de la participación afectiva y se hace abstracto en los dos casos.*

El estatismo tiende a disecar y destruir la inteligibilidad, privada de la savia de las participaciones. La pérdida de movimiento es, en el sentido vital, la pérdida del aliento del cine.

Así se comprende que ciertas experiencias practicadas a partir de documentales hayan llevado a conclusiones erróneas sobre la inteligibilidad del fundido, del encadenado, etcétera. Como si el problema de la *intelección en sí* del lenguaje pudiera ser planteado en su cuadro más abstracto, que, paradójicamente, puede parecer el más concreto al ex-

perimentador que cree ingenuamente que el filme de imágenes inmóviles es más sencillo, más fácil que el filme de movimiento.

Un plano americano o un primer plano puede pasar inadvertido, es decir, ser «comprendido» por un espectador nuevo, si ninguna extrañeza o heterogeneidad perturba el movimiento, si ese movimiento es efectivo y no una cuasi-yuxtaposición de fotos inanimadas, si ese movimiento no es demasiado acelerado, *si, a fin de cuentas, el lenguaje del filme no está separado de su fuente fluida y dinámica: la participación en estado naciente*. Por el contrario, si esas condiciones elementales no se cumplen (al igual que, en nuestro lenguaje de palabras, son ininteligibles una elocución demasiado rápida, frases sibilinas o una yuxtaposición de sustantivos sin verbo), todas las extrañezas perturban el movimiento del filme, el movimiento inadecuado perturba la significación de las imágenes, y entonces la koljosiana de Siberia exclama, como refiere Bela Balazs: «¡Qué horrible!, hombres sin piernas, cabezas sin cuerpo», el africano ve volar casas o una mosca elefante,<sup>29</sup> el niño se asombra de la extraña metamorfosis de un autobús en coche fúnebre. Su incompreensión no es más que una comprensión regresiva; el signo estalla, se pulveriza y sólo queda su magia primera (la metamorfosis, la ubicuidad, el fantasma), pero aislada, incomprendible. Raspemos la universalidad del filme: queda Méliès, la magia...

Las dificultades de comprensión son, pues, reales y considerables, pero hay que *comprender* esta impresión. Una encuesta de la UNESCO, realizada en 43 países concluye que: «el ser analfabeto es un impedimento grave para la inteligencia del lenguaje cinematográfico». Es cierto que el analfabeto comprende menos fácilmente que el letrado. Sin embargo, en el cine no hay ese foso infranqueable que separa al analfabeto de la escritura. No hay que poner en tela de juicio el principio de la inteligibilidad del lenguaje, sino el del grado de abstracción que puede alcanzar el analfabeto. Éste llega fácilmente a la etapa de *abstracción que implica su inteligencia de los signos y de la normatividad, cuando éstos y aquélla permanecen en el movimiento naciente de la participación, del símbolo, de la idea...*

29. Caso del filme educativo sobre la malaria, que tranquilizó definitivamente a su público sobre la inocencia de la minúscula mosca, ya que el verdadero culpable era un gigantesco insecto desconocido en las regiones. «Health education by film in Africa», en *Colonial Cinema*, vol 7, n.º 1, pág. 18, marzo de 1949. Cabe preguntarse por qué se muestran a los primitivos esos filmes «educativos» fértiles en *close-up* didácticos y torpes, y por qué se muestran a los niños aburridos filmes llamados «pedagógicos».

El lenguaje del cine nos ofrece esta inteligencia de las cosas y del mundo anterior a la inteligencia abstracta, pero que la prepara, conduce y es el primer lugar común del espíritu humano. Hace treinta años Léon Moussinac predecía que el cine diría la unidad humana. ¿No lo ha dicho ya? ¿No es el esperanto natural, la lengua original universal?

La inteligibilidad universal de ese lenguaje es el prolongamiento indisoluble de la participación universal que suscita el cine. Lo importante no es sólo que los africanos o los niños comprendan el filme, sino que lo quieran. Lo importante es que el cine haya despertado o atraído sobre él una necesidad.

De ahí la universalidad efectiva y afectiva del cine *urbi et orbi*. Como han demostrado las investigaciones ajenas y las nuestras,<sup>30</sup> la necesidad de cine, si bien es más intensa en los adolescentes, concierne a todas las edades. Esta llamada se deja sentir casi con la misma fuerza en cualquiera de los dos sexos, clases sociales, climas, y lo único que frena el impulso de esta necesidad son las determinaciones geográficas y económicas (viviendas dispersas, dificultades de explotación). El cine, nacido en grandes centros urbanos, en civilizaciones maquinistas, ha desbordado pronto el área del medio técnico que lo ha producido. Desde las grandes ciudades ha ganado el campo. De las grandes naciones industriales se ha extendido a todos los continentes. Quince mil millones de entradas en todo el globo. Se ha difundido por todas partes, en todos los sitios se ha aclimatado. Es de observar que actualmente (1956) el segundo país productor de filmes es la India, que apenas ha despertado a la vida industrial, y que Egipto<sup>31</sup> produce casi tantas películas como Francia.

Todos los niños del mundo juegan a *cow-boys*.<sup>32</sup> Todos los adultos del mundo van a ver los *cow-boys*. Las gentes «de mundo» y las que el mundo ha rehusado tienen las mismas participaciones. Para todos los que se asombran de esta comunión afectiva y mental entre el letrado y el analfabeto, Rimbaud había contestado por adelantado: «Emperador, tú eres negro». Y sin duda ésa es la única virtud humana del Emperador. *Nuestra negrura es nuestra profunda humanidad.*

A partir de esta universalidad se injertan y se abren otras universalidades: La de un nuevo lenguaje, mímico esta vez. Si no es verdad, como

30. Véase «Recherches sur le public cinématographique», en *Revue de Filmologie*, n.º 12, enero-abril de 1953.

31. 60 filmes por año.

32. «Sur les jeux des enfants de Rhodésie, des villes et bourgs dans la Gold Coast», en *Colonial Cinema*, vol. VIII, diciembre de 1950.

creía Bela Balazs<sup>33</sup> que el filme mudo ha resucitado un lenguaje mímico perfecto, abandonado por el hombre desde su prehistoria<sup>34</sup> por la sencilla razón de que los gestos, la sonrisa, las lágrimas tienen significados distintos según las civilizaciones, es sin embargo verdad que el filme norteamericano ha extendido sobre el globo un verdadero y nuevo lenguaje mímico, un esperanto del gesto de fácil aprendizaje, cuyo universo sometido al cine conoce el vocabulario. Hay «un grado cero del lenguaje mímico» —según la expresión de Mario Roque— pero, gracias al cine. Volveremos al tema.

Temas universales, una creación cosmopolita, influencias y un papel universal, son los frutos de la universalidad antropológica primera. Y, sin abordar problemas ulteriores, observemos que Charlot es la prueba ejemplar de esas universalidades. Chaplin es el primer creador de todos los tiempos que han apostado por la universalidad —por el niño. Sus películas, que presentaba en *preview* a los chiquillos de los barrios suburbanos, siguen reinando y lo harán siempre sobre el universo infantil de los Pathé-Babys. Han sido también admitidos por los adultos, negros, blancos, letrados, analfabetos. Los nómadas de Irán, los niños de la China, se unen a Élie Faure y Louis Delluc en una participación y una inteligencia, si no la misma, al menos común.

Eso es el cine. Lo que él interesa y lo que le interesa es el espíritu en infancia, que entreaña, aunque indistinta y mezclada, la totalidad humana.

Hegel explicaba por qué la poesía era el arte supremo: «Como la música, encierra la percepción inmediata del alma por sí misma, que falta a la arquitectura, la escultura y la pintura. Por otro lado, se desarrolla en el campo de la imaginación y éste crea un mundo de objetos a los que no les falta completamente el carácter determinado de la pintura y de la escultura. Por último, más que todo arte, es capaz de exponer un acontecimiento...».

El cine, como la música, contiene la percepción inmediata del alma por sí misma. Como la poesía, se desarrolla en el campo de la imaginación. Pero más que la poesía, más que la pintura y la escultura, opera por y a través de un mundo de objetos dotados de la percepción práctica, y expone narrativamente un encadenamiento de acontecimientos. Le falta el concepto, pero *lo produce*, y por eso, si no las expresa todas —al menos quizá no todavía—, fermenta todas las virtualidades del espíritu humano.

33. B. Balazs, *Der Sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, 1924.

34. B. Fondare, «Grandeur et décadence du Cinéma», en *Intelligence du cinématographe*, de Marcel l'Herbier.