New Concepts and Territories in Latin America

Nuevos Conceptos y Territorios en América Latina

Eds.
Adilson Cabral, César Bolaño, Denize Araujo,
Fernando Andacht, Fernando Paulino

PAGINA 42

New Concepts and Territories in Latin America
Nuevos Conceptos y Territorios en América Latina

Eds
Adilson Cabral, **César Bolaño**, **Denize Araujo**, **Fernando Andacht** y / and **Fernando Paulino**

Cover Image/Imagem de Tapa
"100 palabras" hlobo (Hamilton Lobo)

Editorial Council / Consejo Editorial
Amparo Cadavid – Pontifícia Univ. Javeriana, Colombia
Chiara Saenz-Baeza – Univ. Catolica de Chile, Chile
David William Foster – Arizona State Univ. – USA
Eduardo Morettin – Univ. de São Paulo – USP, Brazil
Gabriel Kaplún – Univ. de la República, Uruguay
Isaac Nahon-Serfaty – Univ. of Ottawa, Canada
José Ramon Vidal Valdéz – Univ. de la Habana, Cuba
Josep Maria Català Domènech – Univ. Autonoma de Barcelona, Spain
Marguerite Waller – Univ. of California, Riverside, USA
Mariana Rodriguez – Univ. Nacional Del Centro – UNICEN, Argentina
Martin Becerra – Univ. Nacional de Quilmes/Univ. de Buenos Aires, Argentina
William Brown – Roehampton Univ. – London, GB

ISBN: 978-85-9458-017-7
Área CNPq: Comunicação: 6.09.00.00-8
Communication/Communicación; Media/Medios; Latin America/América Latina; Internet; Citizenship/Ciudadanía

Página 42 - July 2017
Margarida Pianaro Moro, 552 - Cruzeiro - São José dos Pinhais, PR - Brazil
contato@pagina42.com.br

¿EL CINE ES MOTIVADO O ARBITRARIO?

Arlindo Machado

Abstract

At the beginning of the 20th century, the linguist Ferdinand de Saussure defended the hypothesis that verbal signs were arbitrary, i.e. not motivated by any reason outside themselves. Taking this discussion to the cinema, for a long time this form of communication was considered a universal language, understood by all, without previous experience or learning. Apparently, cinema would then be a motivated art and not arbitrary as verbal language is. Many of the ideas that have emerged from the 1950s concerning the nature of the cinema – as the "revelation of the real" (André Bazin) or the "universal intelligibility of cinema" (Edgar Morin) – assume this means of expression to be a kind of non-verbal "esperanto", in which images can be recognizable by any viewer, without the need for any kind of "literacy".

It is all very debatable. Firstly, there is the widespread delusion that considers the nature of photographic image to be an *analogon* of the thing that is photographed. And if we consider the most predominantly seen films, we will see that, from Griffith up to now, cinema, despite its mainstream condition, is far from universal. It still produces a set of language features that imposed itself mainly through the Hollywood model of production. After watching so many movies, especially the American films and those which follow strictly their pattern, we "learned" to watch a movie in a certain way, according to certain rhetorical conventions which today seem "natural". We do not become literate only at school. Besides verbal codes, there are those that are acquired through the direct exposure to the products derived from the cinema. The notion of film that we have is a reflection of the kind of cinema that we watch and make. We live immersed in a world of different languages, but all we can do is to experience and even work with those we learn in school and in life.

The chapter aims to show how those films that are not made as part of the hegemonic ideology regarding movies can demonstrate how the idea of a filmic universal code can't resist any proof. The examples we chose

here were some films by Brazilian moviemaker Andrea Tonacci with the indigenous peoples of Northern Brazil, and the films Sib (The Apple) by the Iranian Samira Mackmalbaf and Yawar Mallku, by Bolivian Jorge Sanjinés.

Keywords

Motivated sign; arbitrary sign; universality of cinema; specificity(ies) of the cinema(s)

Resumen

A inicios del siglo XX el lingüista Ferdinand de Saussure defendió la hipótesis de que los signos verbales eran arbitrarios, o sea, no motivados por ninguna razón externa a ellos mismos. Llevando esa discusión al cine, durante mucho tiempo se consideró esa forma de comunicación como un idioma universal, comprendido por todos, sin necesidad de aprendizaje o de vivencias previas. Aparentemente, el cine sería un arte motivado y no arbitrario como el lenguaje verbal. Este artículo busca mostrar cómo las cinematografías no afinadas con el pensamiento hegemónico sobre el cine pueden ayudarnos a demostrar cómo la idea de un código fílmico universal no resiste ninguna comprobación. Los ejemplos que escogimos fueron algunos trabajos del brasileño Andrea Tonacci, de la iraní Samira Mackmalbaf y del boliviano Jorge Sanjinés.

Introducción

La distinción entre signos motivados y arbitrarios fue formulada originalmente por Ferdinand de Saussure (1971 [1916]) en el contexto del lenguaje verbal. En la concepción del lingüista francés, las palabras de una lengua no tienen ninguna razón para ser como son. Ellas son *arbitrarias* y, por tanto, no condicionadas por ningún motivo interno o acción exterior a ellas. No hay ninguna razón para que el mueble en el que escribo se llame mesa, a no ser una convención histórica que se remonta a las raíces de cada idioma. Es por eso que aquello que llamo de mesa, los ingleses llaman de *table*, los italianos de *tavolo* y los chinos… sabrán allá cómo lo dicen. Si el objeto se llamara *zorplege* y todos los miembros de una misma comunidad lo entendieran como tal, no habría ningún problema: habría *zorplege* y no mesa.

Bueno, pero la cuestión no es tan simple. Algunos críticos de Saussure ven cierto idealismo en esa distinción entre signos motivados y arbitrarios. *Mamá* no es tan arbitrario así, pues es el ruido que hace el bebé al mamar ("ma… ma…") y que este asocia a la mujer que le ofrece los senos. De la misma forma, el nombre de la comida italiana *gnoque* yjaponesa *tchibu-tchibu* son onomatopeyas de los sonidos que emitimos al comerlas o al hacerlas. Politizando el debate, Roland Barthes, en su polémica *Leçon* (Clase) afirma sin pestañar que toda lengua es fascista, no por lo que prohíbe decir, sino porque lo que obliga a decir (Barthes, 1980: 14). El ensayista francés concibe la lengua como una ley que nos obliga a decir cosas con las que ni siempre concordaríamos si tuviésemos dominio del proceso. La lengua francesa, por ejemplo, siempre nos obliga a elegir entre el masculino y el femenino, "me prohíbe concebir lo complejo, lo neutral", establece la dictadura de una jerarquía social al imponer el tratamiento por los pronombres *tu* (para referirse subordinados) y *vous* (para referirse a los superiores), "el suspense afectivo o social me es negado" (Barthes, 1980: 13). En español, existe la misma jerarquía con el uso de las palabras *tú* y *usted.*

A esa línea de pensamiento también se adscribe el lingüista V. N. Volochinov (1972) y el filosófo J. Rancière (1971), quienes encuentran motivaciones de toda índole (socio-políticas, religiosas, antropológicas, etc.) en la creación y significación de las palabras. Ellos pueden ayudarnos a multiplicar los ejemplos sugeridos por Barthes. Entre tantas otras cosas, es posible recordar las metamorfosis semánticas sufridas en casi todas las lenguas por términos como 'indígena", "salvaje", "primitivo", "anarquía", "radical", "negro", etc., al punto de que incluso personas cultas las emplean cotidianamente – y sin darse cuenta – con el sentido que les fue atribuido por una convención social denigrante[1]. De entrada, esas palabras significaban una cosa, pero después el sentido original fue subvertido por las razones más diversas. Todavía existe el vocabulario vastísimo de injurias y palabrotas, en el que se exhiben las normas dominantes en cierto periodo en relación a temas socialmente reprimidos, como el deseo, el sexo, la marginalidad radical. Inclusive las reglas de sintaxis, aparentemente más resistentes a las vicisitudes de la vida social, tienden a petrificar – como la antropología contemporánea viene intentando demostrar – el sistema de

[1] Ese mismo adjetivo es la prueba de lo que estamos queriendo decir: denigrar es "tornar negro", oscurecer, en el sentido peyorativo del término. ¿Por que no "tornar blanco"?

intercambios, combinaciones y parentescos que rige el funcionamiento de las comunidades como un todo.

Criticando a Saussure y sus dicotomías abstractas, Volochinov y Rancière consideran limitado elaborar un modelo lingüístico que abarque todo los hechos de la lengua, pues ese modelo abstracto oculta el hecho de que la lengua es practicada por personas en el seno de una sociedad atravesada por conflictos y virajes. A pesar de parecer que las clases sociales antagónicas usan una sola y única lengua, lo hacen enfrentándose com índices de valor distintivos y contradictorios. Cada estrato social tiene su propia jerga, sus reglas particulares de concordancia y regencia, además de un vocabulario que le es particular. El sistema de expresiones de unos puede parecer pedante o vulgar para otros y por eso es necesario resistir cualquier tentativa de universalización de una lengua y de ciertos modos de hablar esa lengua. Dialectos, acentos y jergas son marcas de clase que evidencian que también en el signo lingüístico el antagonismo social se manifiesta, aunque presionado por el cabestro de la gramática normativa enseñada en las escuelas.

Uno de los mayores énfasis de los críticos de Saussure está en el modo en que casi todas las lenguas se refieren a la diferencia de género entre hombres y mujeres. Debido a la posición diferenciada a la que las mujeres fueron sometidas durante siglos, la lengua vernácula refleja esa situación, no solo en lo referido a la palabra en sí (mujer), sino también a los términos que envuelven su relación con el hombre. Por ejemplo, la diferencia entre *señorita* y *señora*, en el español, o entre *mademoiselle* e *madame*, en el francés, no es simplemente una diferencia de edad, sino y sobre todo de castidad, y tiene que ver más con el hecho de la mujer mantener su himen intacto o haberlo perdido. Shojyo en japonês puede ser traducido como doncella al español, mas, nuevamente, aquí el sentido concreto es el de una mujer virgen y no de simplemente una mujer joven. En ruso el verbo casarse es dicho de dos formas diferentes: el hombre usa *jenitsia* (derivado de *jená*/ esposa), que significa "desposar", "volver mujer"; la mujer, al contrario, dice "*vikhodit zamuj*" (*za* = atrás de; *muj* = marido) que quiere decir "venir detrás del marido", subordinarse al hombre (Schnaiderman, 1999: 328). Incluso después de superadas, o por lo menos atenuadas, las relaciones sociales que determinaron la sumisión de la mujer al hombre, la lengua las continúa perpetuando en su cuerpo simbólico y no hay otra forma de hablar que no sea la dada por la historia social.

¿El cine es motivado?

Mientras que la cuestión no se resuelve en la lingüística, vamos a ver cómo esta se presenta en el cine. En general, hay un consenso de que el cine es un medio de comunicación de alcance ilimitado, o sea, todos, en cualquier lugar del mundo, letrados e iletrados pueden entenderlo sin grandes problemas (evidentemente, esto no es válido para las conversaciones del "cine sonoro", como veremos más adelante). El cine sería, al contrario del lenguaje verbal, un sistema expresivo *motivado*. Una mesa, visualizada en el cine, es una mesa en cualquier lugar, aunque tenga diferentes formas determinadas por razones étnicas. A menos que seamos parte de una sociedad que nunca conoció una mesa en su historia (y las hay), sabremos reconocer una mesa siempre que la visualicemos. Por detrás de esa discutible certeza está el equívoco "realista" de que una mesa visualizada en el cine es una mesa de verdad, efectivamente fotografiada por una cámara (o simulada tal cual por la computación gráfica). O sea: lo que "motivó" la imagen de la mesa fue la propia mesa y que (casi) todo el mundo conoce después de haberla visto aunque sea una única vez. Muchas de las ideas surgidas a partir de la década de 1950 a propósito del cine – como la de la "revelación del real" (Bazin, 1981:16) o de la "inteligibilidad universal del cine" (Morin, 2013: 201) – consideran ese medio de expresión como una especie de "esperanto" no verbal, donde las imágenes pueden ser reconocibles por cualquier espectador sin necesidad de una "alfabetización" anterior.

Todo eso es muy cuestionable. Ante todo, predomina la ilusión generalizada que considera la imagen de naturaleza fotográfica un *analogon* de la cosa fotografiada. Ya discutimos ese tema en un trabajo anterior (Machado, 1984). No tiene sentido repetir los argumentos aquí. Vamos ahora a considerar los aspectos más predominantemente cinematográficos de esta cuestión. En primer lugar, decir que el cine es un lenguaje universal es algo difícil de comprobar. Realmente, a partir principalmente de Griffith, el cine – un cierto cine que, a pesar de hegemónico, está lejos de ser universal – destiló un conjunto de recursos del lenguaje que se impuso principalmente a través del modelo hollywoodense. Después de ver tantos filmes, sobre todo los norteamericanos y los que siguen con rigor o no su modelo, "aprendemos" a ver cine de una cierta forma, según ciertas convenciones retóricas que hoy nos parecen "naturales". No somos alfabetizados solamente en la escuela. Otros códigos no verbales

son aprendidos por medio de la convivencia directa con los productos que de ellos se derivan. Siendo así, el concepto que tenemos del cine está en relación directa con el tipo de cine que vemos y que incluso hacemos. Vivimos inmersos en un mundo de lenguajes, pero solo podemos practicar y experimentar aquellos que aprendemos en la escuela o en la vida.

¿Indígenas que nunca tuvieron contactos con nuestra civilización consiguen reconocerse a sí mismos en una foto o en un filme? Esa es una cuestión que ya preocupó mucho a los antropólogos y a la que todavía no pudieron dar una respuesta definitiva. La dificultad de una respuesta cabal está en el hecho de no tenemos más indígenas verdaderos en el planeta; todos ellos ya fueron "civilizados", usan ropas, oyen música grabada y hasta acceden a Internet. Con todo, al inicio de la década de 1980 aún había en Brasil una última tribu indígena que, hasta entonces, no había tenido contacto con el hombre blanco (incluyendo ahí también al negro y al mestizo): los *araras*, habitantes del Medio Xingu del país (estado de Pará).

Una expedición fue organizada por la Fundación Nacional del Indio (FUNAI) para intentar el primer contacto con esos indígenas y en el equipo fue incluido un cineasta – Andrea Tonacci – para documentar el evento. Las imágenes captadas por Tonacci fueron mostradas después a

los indígenas. No se supo a ciencia cierta si ellos [los indígenas] se reconocieron o no en las imágenes, pero la verdad es que esas imágenes no les llamaron tanto la atención como el aparato de grabación de video en sí, como un todo, que ellos ni sabían bien para qué servía. Lo miraban todo: la imagen, el lente, la parte superior, detrás de la cámara, el lugar por donde salía el sonido. Empero, nada daba a entender que ellos se estaban mirando a sí mismos (Machado, 1993: 235-251).

¿Un animal es capaz de reconocerse en una imagen grabada por una cámara? Así como los antropólogos se preguntan la misma cosa sobre los indígenas, los zoólogos a veces también hacen la misma pregunta en relación a los animales. Si la imagen de la fotografía o del cine es tan "natural" y "universal", ¿por qué un perro, animal tan cercano a nosotros, no se reconoce en una imagen grabada? En realidad, él no reconoce ni siquiera a sus "dueños" o a sus adiestradores, ni tampoco sus voces. El mundo del perro es esencialmente olfativo, mucho más que visual o audiovisual, y por tanto, lo que no tiene olor no puede ser reconocido. Infelizmente, la tecnología audiovisual todavia no consiguió incorporar la tecnología de olor[2], lo que elimina a los perros de sus índices de audiencia. Pero aun si los perros pudiesen "ver" una imagen proyectada en la pantalla, les faltaría habilidades de reconocimiento simbólico que apenas hacen parte de nuestra historia civilizatoria particular, pero que no tiene nada que ver con su modo de estar en el mundo.

Para cuestionar la supuesta universalidad del lenguaje del cine, podemos tomar como ejemplo las cinematografías que no siguen el modelo hegemónico. Por razones políticas de las más diversas (prohibición de exhibición de películas extranjeras, dificultades de distribución, dificultades lingüísticas y de cultura, interdictos religiosos, etc.), muchos países del mundo no fueron influenciados por las cinematografías occidentales, o al menos, se mostraron muy resistentes a ellas. Nos referimos a algunas cinematografías del mundo árabe (Irán, Paquistán, principalmente), del continente africano y de muchos países de América Latina. [3]

[2] Sí, hubo intentos en ese sentido. El más conocido fue una tecnología de la década de 1980, el *odorama*, utilizada en el filme *Polyester* (1981), de John Waters.

[3] Durante mucho tiempo los japoneses nos impidieron ver los filmes de Yazugiro Ozu, considerando que los occidentales no los podrían entender. El único lugar del mundo, fuera de Japón, en el que sus filmes fueron exhibidos fue en el estado de São Paulo (Brasil), debido a la gran colonia japonesa que allí existía. Pero cuando los occidentales descubrieron a Ozu quedaron fascinados. Ellos aprendieron a ver películas en japonés legítimo.

Veamos el ejemplo de Sib (La manzana/1998). El filme iraní de Samira Mackmalbaf es casi un reportaje sobre dos muchachas que, por motivos religiosos, fueron enclaustradas por el padre, para evitar que se contaminaran con las malas influencias de las personas de la calle. Denunciado por los vecinos, el padre fue obligado a soltar las hijas. Después de algún tiempo, una de ellas, la menor, invita la otra para ir al centro de la ciudad para comprar un reloj de pulsera con el dinero que el padre le dio. Junto con otras dos niñas muy pequeñitas, ellas caminan por los rieles del ferrocarril, para acortar el camino. La cámara toma a las muchachas de espaldas. De repente, se escucha el sonido de una locomotora. Desde la perspectiva del espectador "hollywoodizado", el tren debe estar viniendo de espalda a las muchachas. Se imagina: dos chicas que no saben nada de la vida porque se quedaron encerradas en su casa, no deben conocer el riesgo que corrían. Se crea entonces un efecto de suspenso en ese espectador. ¿El tren va a atropellar a las muchachas? Nada de eso. El plano siguiente las muestra en la relojería. Pero ¿por qué aquel efecto del silbato del tren sobre el plano de las chicas caminando por rieles? Enseguida la trama se revela: la menor de las muchachas quería comprar un reloj que había visto otro día y que producía de hora en hora un sonido como el del tren. Para su frustración, el relojero le explica que ese reloj no existía y que debía haber asociado el reloj con el silbato de algún tren cuando ella estaba en las inmediaciones de una estación ferroviaria.

¿Qué es lo que sucede aquí? El silbato del tren que escuchamos fue solo para situar el evento cerca de una estación ferroviaria y, con ello, explicar la equivocación de la muchacha. Pero nuestro espectador se queda frustrado porque supuestamente se crea un suspenso que no fue resuelto en los términos de las expectativas convencionales. Sin embargo, no había ningún dramatismo en la secuencia; el problema es que el espectador de este lado hace una lectura hitchcockiana de lo que pasó del otro lado del mundo. Esa es una de las razones por la que los filmes iraníes nos incomodan; ellos no siguen los cánones narrativos a los que estamos acostumbrados.

Pongamos ahora otro ejemplo: el filme boliviano de Jorge Sanjinés *Yawar Mallku* (1969, conocido en los países de habla hispana como *Sangre de cóndor*). He aquí la sinopsis: una agencia de salud norteamericana es encargada de prestar ayuda médica a una comunidad indígena, pero poco a poco los indios comienzan a darse cuenta de que, secretamente, los médicos estaban esterilizando a las mujeres para impedir que se reprodujeran. Es una especie de "purificación blanca" de la raza, para "limpiar" los continentes amerindios. Los indígenas amenazan entonces con una rebelión, pero ella es reprimida por las autoridades locales. Sixto Mallku, hermano del protagonista principal, Ignacio Mallku, queda gravemente herido. Ignacio, desesperado, busca atención médica para el hermano, pero por falta de dinero para el tratamiento éste acaba muriendo.

El filme de Sanjinés es hablado predominantemente en quechua, idioma nativo de una parte significativa de los indígenas sudamericanos. Sanjinés ya declaró en varias circunstancias que no le gusta que sus filmes sean traducidos para otro idioma, lo que ha causado mucho sobresalto en la comunidad cinematográfica mundial. El cineasta argumenta que los subtítulos provocan un ruido civilizatorio en sus filmes, impidiendo que los espectadores enfrenten el impacto de las imágenes y los sonidos, a cambio de una lectura impersonal de textos verbales. Él no quiere ni pensar en un doblaje, pues no consigue admitir que indios simples y campesinos hablen lenguas extranjeras. Pero, independientemente de que los espectadores entiendan o no el quechua, el complejo constituido por las imágenes, sonidos naturales, música, conversaciones y gritos ayudan a desvelar la trama que los teje. Lo importante es que la visualización del filme produzca un cierto grado de alejamiento, lo cual acaba contribuyendo para que todos se den cuenta de la brutalidad de la situación recreada en la película.

Una secuencia particularmente desconcertante para el espectador que se dice "universal" acontece cuando Ignacio, desesperado por la falta de dinero y cargando con la responsabilidad de salvar a su hermano, va hasta una feria y allí, entre otras cosas, ve la bolsa de una mujer repleta de dinero. El personaje sigue por un largo tiempo a la mujer, pero enseguida la pierda de vista. Dentro de las expectativas convencionales y siguiendo el modelo hitchcockiano de suspenso, el indígena estaría pensando en robar la bolsa de la mujer. Pero rápidamente lo vemos entrando en el hospital para saber noticias del hermano. Una nueva frustración para el espectador: no pasó nada, por lo menos dentro de lo que se esperaría acorde a los códigos de Hollywood, donde todo parece resumirse a un caso de policía y bandido. Pensándolo bien, ni siquiera hay evidencias en el filme de Sanjinés de que el indígena estuviese realmente planeando un robo, o, si no fue así, puede ser que el instinto ético haya hablado más alto.

Nuevamente aquí, el espectador, desacostumbrado a la dramaturgia no convencional, se pregunta: ¿cuál es el sentido de esa trama si, desde el punto de vista de las expectativos ordinarias, nada sucede? Por detrás de esa historia aparentemente simple, hay una discusión sobre el drama de un pueblo y no un conflicto que será resuelto en términos diegético-aristotélicos. No se trata de un filme sobre jovenzuelos y bandidos, como

quizás esperásemos, sino de un grito sobre la opresión permanente y la redención posible. Los innumerables brazos armados levantados al final de la película pueden ser la metáfora que faltaba a esa fábula política.

¿Motivado o arbitrario?

Tal vez el alboroto creado por Saussure sea un falso problema, pues podemos considerar los signos, al mismo tiempo, como motivados y arbitrarios. Motivados porque es difícil entender el proceso de significación como algo extemporáneo, que nace y se desarrolla apenas de acuerdo con sus propias leyes. Pero también arbitrarios porque, al no existir un idioma universal, un "esperanto" audiovisual, lo que tenemos son idiomas, lenguajes locales y temporales, que requieren de cierta familiaridad, un "aprendizaje" podría decirse, como ocurre con los lenguajes verbales. Solo consideramos algunos pocos ejemplos de Irán y de América Latina. No colocamos en discusión las cinematografías independientes y experimentales que elevarían el grado de complejidad del debate a la enésima potencia. El cine no puede ser universal, pues debe enfrentar la resistencia de las cinematografías que huyen del patrón instituido – denominado por Noël Burch (1991) "modo de significación institucional" – él mismo tan arbitrario como cualquier otro.

Referencias Bibliográficas

BARTHES, Roland. *Aula*, São Paulo: Cultrix, 1980.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Éd. du Cerf, 1981.

BURCH, Noël. *La lucarne de l'infini*. Paris: Nathan, 1991.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Máquina e imaginário. O desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: EDUSP, 1993.

MORIN, Edgar. *Le cinema ou l'homme imaginaire*. Paris: Éd. Du Minuit, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *Sobre a teoria da ideologia*, Porto: Portucalense, 1971.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Carles Bally *et alii*, éd. Paris : Payot, 1971.

SCHNAIDERMAN, Bóris. "Posfácio" a A. P. Tchekhov. *A dama do cachorrinho e outros contos*. São Paulo: 34, 1991.

VOLOCHINOV, V. N. *Markcism i filossofiia iazika*, Leningrad, 1930 (reimp. The Hague, Mouton, 1972).