

# LA ENCRUCIJADA TEÓRICA DE LOS ENSAYOS SOBRE SEMIÓTICA AUDIOVISUAL DE PIER PAOLO PASOLINI

CARMEN ITAMAD CREMADES ROMERO  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)

**Resumen:** el presente artículo plantea una aproximación sintética a los textos sobre semiótica audiovisual de Pier Paolo Pasolini. La exposición se estructura en dos grandes bloques temáticos: el primero centrado en la exploración de los vínculos con las teorías del cine ontológicas y el segundo, en el estudio de las conexiones con la lingüística. Para finalizar, trataremos de esclarecer cuáles son las claves más destacadas de dichos ensayos.

**Palabras clave:** Pier Paolo Pasolini; semiótica; cine; lingüística; *Empirismo eretico*.

**Abstract:** the present article proposes a synthetic approximation to Pasolini's semiotic texts. The explanation is organised on two big thematic sections: the first is dedicated to explore the links with ontological cinema theories and the second one is focused on the study of linguistic connections. Finally, we're going to try to explain what are the most important keys of these essays.

**Key words:** Pier Paolo Pasolini; semiotics; cinema; linguistics; *Empirismo eretico*.

**Résumé:** le présent article propose une approximation synthétique aux textes sur sémiotique audiovisuelle de Pier Paolo Pasolini. L'exposition est structurée en deux grands blocs thématiques: le premier est dédié à l'exploration de leurs liens avec les théories ontologiques du cinéma et le deuxième, à l'étude de leurs connexions avec la linguistique. Finalement, nous essayons de éclaircir quelles sont les clés plus remarquables desdits essais.

**Mots-clés:** Pier Paolo Pasolini; sémiotique; cinéma; linguistique; *Empirismo eretico*.

## 1. PASOLINI, UN AUTOR POLIFACÉTICO

Aunque al escuchar el nombre de Pier Paolo Pasolini la reacción más habitual sea pensar inmediatamente en su labor cinematográfica, lo cierto es que esta no fue la única tarea a la cual el autor se dedicó. Casi dos décadas antes de iniciarse en la dirección con el filme *Accattone* (1961), Pasolini ya había publicado su primer libro: *Poesie a Casarsa* (1942), un poemario de juventud, escrito en friulano —el dialecto materno— y editado por el anticuario boloñés Mario Landi. Llegados a este punto, estimamos conveniente subrayar que el contacto con la literatura no se limita a una serie de encuentros circunstanciales y dispersos, sino que constituye una constante a lo largo de la trayectoria completa del artista, quien cultivó, sin excepción, lírica, teatro y narrativa<sup>1</sup>. Además, a lo relatado se han de añadir la implicación en distintas revistas culturales y los contactos

---

<sup>1</sup>Entre los libros de poesía de Pasolini, además de las ya conocidas *Poesie a Casarsa*, figuran la antología *La meglio gioventù* (1954), *Le ceneri di Gramsci* (1957), *L'usignolo della Chiesa cattolica* (1958), *La religione del mio tempo* (1961), *Poesie in forma di rosa* (1964), *Transumanar e organizzar* (1971), etc. No obstante, las poesías completas se editaron reunidas

con la prensa generalista<sup>2</sup>. Sin embargo, no nos ocuparemos aquí de ninguna de esas facetas. Las páginas siguientes discurren, en cambio, en torno a un sector muy concreto de la producción ensayística del poeta-cineasta, cuya vinculación con el entorno teórico lo llevó a mostrar una preocupación abierta por la problemática semiológica.

Hacia 1972, la editorial Garzanti publica *Empirismo eretico*, un volumen donde se compendian los principales ensayos de Pasolini. El libro se divide en tres grandes bloques temáticos que abordan respectivamente conflictos de índole lingüística, literaria y cinematográfica. Dadas la amplitud de la obra y el breve espacio del que disponemos, nos ceñiremos al estudio del tercer conjunto de ensayos, es decir, focalizaremos de manera preferente nuestra atención sobre los planteamientos relativos a la significación audiovisual.

Las aportaciones más destacadas de este último conjunto de textos, datados entre 1965 y 1971, tuvieron lugar dentro del excepcional entorno brindado por la *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro*, foro en el cual participaron conferenciantes de la talla de Umberto Eco y de Christian Metz, quienes, desde sus escritos, en repetidas ocasiones, «dialogan» de forma directa con Pier Paolo Pasolini.

Así pues, la aproximación propuesta a los textos del boloñés cuenta con un doble propósito. Por una parte, trataremos de resaltar aquellos aspectos capaces de aportar información relevante para la comprensión de su particular poética filmica. Por otra, incidiremos tanto en los rasgos en sintonía con el paradigma teórico en boga dentro del entorno semiótico de mediados de los sesenta —el estructuralismo de corte lingüístico— como en los motivos de distanciamiento, responsables de la aparición de determinadas grietas a través de las cuales se vislumbra la inminente eclosión de la Semiótica de la Cultura, acaecida durante la década posterior.

---

bajo el título *Bestemmia* (1993). Por otra parte, entre las obras de teatro figuran *Pilade* (1967), *Affabulazione* (1969) y *Calderón* (1973). Finalmente, dentro de la producción narrativa destacaremos las novelas *Ragazzi di vita* (1955) y *Una vita violenta* (1959). Aclaremos que la lista de obras citadas no se corresponde con la totalidad de las publicaciones del autor.

<sup>2</sup> En la década de los cuarenta, durante su etapa universitaria en Bolonia, Pasolini escribe en *Architrave e I Setaccio*, dependientes de las organizaciones GUF (*Gruppi Universitari Fascisti*) y GIL (*Giovanni Italiani del Littorio*). Al mismo tiempo, junto a sus compañeros Leonetti y Roversi, idea la creación de la revista literaria *Eredi*. Aunque este proyecto jamás se materializase como tal, casi dos décadas más tarde sus integrantes fundaron *L'Officina*. No obstante, con anterioridad, entre 1944 y 1947, Pasolini ya había estado a cargo del *Strolignt di càde l'aga*, dedicada a la poesía friulana.

En la década posterior, tras la desaparición de la citada *L'Officina* en 1959, comienza a escribir en *Vie Nuove*, vinculada al PCI, donde se encarga del espacio «Dialoghi con Pasolini», clausurado en 1965. Este mismo año, el autor pasa a formar parte de la junta directiva de *Nuovi Argomenti*, compuesta entonces por Alberto Carocci y Alberto Moravia. Entre 1968 y 1970 simultanea dicha labor con la columna «Il caos», publicada dentro de *Tempo Illustrato*, un *magazine* creado al estilo de las revistas americanas. Finalmente, desde 1973 hasta su fallecimiento en 1975, escribe regularmente en el diario milanés *Il Corriere della Sera*.

Nuestro propósito concreto será revisar las principales interpretaciones formuladas acerca del discurso pasoliniano alusivo a los procesos y mecanismos inmiscuidos en la construcción de mensajes audiovisuales. Para ello, nos ceñiremos a la exploración de dos posturas básicas: la primera dicta que los ensayos se identifican con un estructuralismo asistemático y, en consecuencia, «poco científico»; la segunda los estima en tanto revisión, desde la lingüística, de las *teorías del cine ontológicas*, definidas por el establecimiento de una íntima conexión entre los signos fílmicos y el mundo empírico. El primero es el caso de Eco (1971: 78-108) y el último, el de Bettetini (1982: 104) y Zunzunegui (2005: 148-149).

Consiguientemente, la ulterior exposición se organizará en dos grandes bloques. Uno se dedicará al análisis de los susodichos vínculos con la lingüística y otro, a la afinidad existente con las denominadas *teorías ontológicas*. Ambos apartados se desarrollarán siguiendo un esquema común. Para comenzar, revisaremos las contribuciones de los autores señeros afines a cada una de las corrientes epistemológicas. En la fase posterior, estudiaremos las propuestas específicas de Pasolini. Por último, dentro de un epígrafe independiente, haremos recuento de las razones que nos permiten defender la existencia de ciertos vínculos con las dos interpretaciones arriba mencionadas. El fin perseguido por dicho proceso será identificar tanto aquellas claves donde reside la especificidad de los escritos como las que responden a una tendencia histórico-contextual más o menos extendida.

## **2. LA AFINIDAD DE LOS ENSAYOS DE PASOLINI CON LAS TEORÍAS DEL CINE ONTOLÓGICAS**

Las denominadas teorías ontológicas, recordemos, se caracterizaban por la estrecha relación cine-realidad que sus defensores predicaban. No obstante, la indeterminación inherente a la noción de *lo real* ha motivado el surgimiento de interpretaciones diversas. Para ilustrarlas, antes de centrarnos en las propuestas de Pasolini propiamente dichas, nos remitiremos a las tesis de los teóricos más reputados de la tradición: Sigfried Kracauer y André Bazin.

En su *Teoría del cine*, aparecida en 1960 con el sugestivo subtítulo *La redención de la realidad física*, el autor de *De Caligari a Hitler* expone las causas por las cuales el discurso fílmico, siguiendo las instrucciones adecuadas, podría convertirse en el remedio idóneo para subsanar el desajuste existencial provocado por el veloz y prolífico desarrollo tecnocientífico occidental. Ya en el siglo XIX, —comenta Kracauer— la filosofía se había hecho eco de esta progresiva disminución del ámbito reservado a la creencia, fenómeno que desencadenaba cierto malestar en el hombre, desamparado, a partir de entonces, para dar satisfacción a sus «necesidades profundas». Aunque en un primer instante el

derrocamiento de la fe y de la superstición fuesen asumidos de forma positiva, el transcurso del siglo XX reveló una situación bien distinta. A mediados, la humanidad comprendió que razón y desarrollo tecnológico no eran ni sinónimos de evolución ni equivalentes perfectos (Kracauer, 1996: 356). Las dos guerras mundiales habían demostrado la ausencia de una relación directa entre la aparición de nuevas invenciones y el aumento generalizado del bienestar. Es más, incluso podía suceder lo contrario. Para nombrar esta dinámica perversa, Herbert Marcuse acuña el concepto de *racionalidad tecnológica*:

En este universo, la tecnología también provee la gran racionalización de la falta de libertad del hombre y demuestra la imposibilidad «técnica» de ser autónomo, de determinar la propia vida. Porque esta falta de libertad no aparece ni como irracional ni como política, sino más bien como una sumisión al aparato técnico que aumenta las comodidades de la vida y aumenta la productividad del trabajo. La racionalidad tecnológica protege así, antes que niega, la legitimidad de la dominación y el horizonte instrumentalista de la razón se abre a una sociedad racionalmente totalitaria (Marcuse, 1998: 186).

En cuanto a la función específica que el cine debía desempeñar dentro de tal contexto, comenzaremos por la primera consecuencia de la supremacía científica denunciada por Kracauer (1996: 362): la abstracción creciente de la vida, cuyo devenir había desembocado en (a) la carencia de «normas precisas»—hecho impensable bajo el dominio de la creencia— y (b) en el debilitamiento de los nexos con la realidad, a la cual el hombre ya solo alcanzaba «con la punta de los dedos». El único remedio plausible para poner fin a tan delicado conflicto era retornar sobre «la experiencia de las cosas en su concreción» (Kracauer, 1996: 364). Siguiendo los planteamientos de Panofsky (1974: 151-169) concernientes al idealismo tradicional de las artes figurativas, según los cuales estas procederían yendo de la idea al objeto, Kracauer concluye que, dado su carácter materialista, el cine constituye el medio idóneo para devolver al ser humano la estabilidad perdida<sup>3</sup>. La razón: su recorrido sigue la dirección opuesta al señalado, iniciándose con la existencia de los objetos, a los que posteriormente se superpone la idea.

Para conocer la postura de André Bazin nos remitiremos a un artículo indirectamente conectado con la cuestión filmica, pero que sintetiza con claridad la problemática de los transvases entre realidad y cine. Nos referimos al ensayo «Ontología de la imagen fotográfica», aparecido por primera vez en 1945 dentro de *Problèmes de la peinture*. Mucho más alejado del ámbito ideológico, Bazin se centra en motivaciones psicológicas. Eso sí, unidas en origen al terreno de lo mágico-religioso y, por tanto, de la creencia. Según

<sup>3</sup> Aclaremos que en los textos de Kracauer se establece una vinculación entre ética y estilo, en virtud de la cual el autor se decanta por las prácticas cinematográficas realistas.

sostiene el *alma mater* de los *Cahiers du cinéma*, desde el momento de su génesis, las artes plásticas se volcaron en un intento de satisfacer el anhelo humano de «escapar a la inexorabilidad del tiempo». En Egipto, los procesos de momificación y la estatuaria mortuoria ilustran estas tentativas de «salvar al ser por la apariencia» (Bazin, 1990: 23-24). No obstante, en paralelo al transcurso histórico se produjo la emancipación de los discursos estéticos, paulatinamente desgajados de su función mágica, razón por la que, a diferencia de lo sucedido en Egipto, durante el Renacimiento, los retratos ya solo eran un soporte para rescatar del olvido a la efigie del fallecido, distinta del muerto. El anunciado afán de conservación abonó el campo de las aspiraciones realistas, para las cuales la invención de la perspectiva supuso un primer punto de inflexión. Pero la irrupción de la fotografía y del cine truncó su recorrido: las reproducciones mecánicas superaban con creces las expectativas miméticas cosechadas. Así, tras haberse alcanzado el culmen de la verosimilitud, los pintores pudieron trazar un itinerario propio, liberado de las exigencias figurativas. En síntesis, desde la perspectiva de Bazin, la fotografía y el cine son herederos de una ambición perseguida por el arte desde su mismo nacimiento: la creación de un doble «perfecto» de la realidad, capaz de sobreponerse a la degradación temporal.

En el caso de Pasolini, las vías de contacto con las teorías ontológicas que se antojan más evidentes son (a) la determinación del «fundamento instrumental» de la comunicación audiovisual y (b) la definición del cine como «lengua escrita de la realidad». Gracias a ambas conceptualizaciones, el autor se desgaja del inmanentismo característico de la semiótica estructuralista para plantear interrogantes de naturaleza cognitiva (¿cómo conocemos el mundo a través de las imágenes?), antropológica (¿es la mirada universal?) y filosófica (¿qué es lo real?). Tal conjunto de disertaciones queda amparado por la atribución a la cinematografía de propiedades especulares, analogía que, como más adelante veremos, el realizador comparte con otros teóricos. Ahora bien, el de Pasolini no es un espejo común, pues refleja imágenes henchidas de un significado que, aunque se ignorara, previamente ya poseían. La trascendencia de la citada especularidad radica en su capacidad para poner de manifiesto la intervención continua de las mediaciones culturales en la interacción sujeto-realidad, fenómeno que aproxima la argumentación del boloñés a la *semiosfera* lotmaniana, noción según la cual nos encontramos inmersos en «[...] un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización» (Lotman, 1996: 22).

En la búsqueda del «fundamento instrumental de la comunicación cinematográfica» entra en juego un *leitmotiv* presente no solo en los textos sobre semiótica. Nos referimos a la importancia concedida al transcurso de la vida cotidiana. Otras parcelas en las que dicho motivo reaparece, aunque transfigurado para adaptarse a los requerimientos de cada uno de los soportes discursivos, son los artículos de opinión y los filmes. En los

artículos, Pasolini se centra en la crítica de la progresiva degradación cultural motivada por la irrupción del postcapitalismo, sirviéndose para ello de la observación de elementos, aparentemente nimios, arraigados en el transcurso del día a día. Así pues, el cineasta repara en la evolución de la moda, en los peinados de los jóvenes<sup>4</sup>, en el lenguaje empleado en los eslóganes publicitarios<sup>5</sup>, en el desplazamiento de la artesanía por la producción mecanizada<sup>6</sup>, etc. Por otra parte, en las películas, se valora con ahínco la trayectoria vital de los actores, ya que, a juicio del artista, esta queda signada en los rostros y en los cuerpos, por lo que resultaba imprescindible encontrar un cierto paralelismo con la experiencia del personaje interpretado<sup>7</sup>.

En lo que a los ensayos dedicados a la significación audiovisual respecta, se toma como punto de partida la necesaria existencia de una realidad previa, sobre cuyos cimientos se ha debido erigir el funcionamiento comunicativo del discurso cinematográfico. El hecho de que los espectadores, por regla general, decodifiquen sin inconveniente los mensajes filmicos respalda la hipótesis. Sin embargo, el profundo arraigo de este fundamento en el transcurso de la vida diaria ha terminado por relegarlo a un nivel inconsciente. No obstante, cada película se compone por un conjunto de imágenes en movimiento, concatenadas a través de los procesos de montaje, capaz de transmitir un determinado contenido al público, que variará en función del grado de desarrollo de sus competencias receptoras. De ello se deduce que tales imágenes son material signifiante, es decir, signos, pues, de lo contrario, nos encontraríamos ante una «monstruosidad, una serie de signos insignificantes» (Pasolini, 2006: 9).

A partir de lo expuesto, Pasolini emprende la defensa de la capacidad de la mímica y de los demás lenguajes corporales humanos para transmitir información de forma autónoma. A estos medios expresivos infravalorados, se añade un amplio repertorio de lo que denominaremos «fuentes de imágenes», con las que hombres y mujeres se relacionan a diario. La compilación se divide en dos subconjuntos (Pasolini, 2006: 16).

<sup>4</sup> Es el caso del artículo titulado «Lo que dicen las melenas», donde Pasolini (2009: 11-18) analiza la pérdida de identidad de la juventud observando el cambio de las connotaciones asociadas al cabello largo.

<sup>5</sup> Es el caso del artículo titulado «Análisis lingüístico de un eslogan», dedicado a valorar la progresiva degradación de la lengua verbal, derivada de las exigencias de la nueva lógica consumista (Pasolini, 2009: 19: 24).

<sup>6</sup> Es el caso de «Somos dos extraños: lo dicen las tazas de té», donde una taza de la época artesanal de la Bauhaus sirve como pretexto para reflexionar en torno a la tecnificación creciente de la vida (Pasolini, 1997: 39-40).

<sup>7</sup> En una carta dirigida al poeta ruso Evtushenko con motivo de la elección del actor que debía encarnar a Cristo en *El evangelio según San Mateo* (1967), podemos leer lo siguiente:

No siendo un director... serio, no busco a mis intérpretes entre los actores; hasta ahora, para mis películas subproletarias, los encontré, como se dice en Italia, «por la calle».

Para Cristo, un «hombre de la calle» no podía ser suficiente: a la inocente expresividad de la naturaleza se necesitaba agregar la luz de la razón. Y entonces pensé en los poetas (Pasolini, 2005b: 274).

Antes de decantarse por la selección del estudiante español Mateo Irazoqui, el cineasta ofertó el papel al propio Evtushenko, a Allen Ginsberg y a Luis Goytisolo.

El primer grupo lo componen los hábitos, las costumbres y los objetos, percibidos por vía sensitiva externa. El segundo grupo, dependiente de la subjetividad, lo integran la memoria y los sueños, conjetura que conecta con las teorías del cine psicoanalíticas. Esta procedencia heterogénea de las imágenes sirve también como argumento para explicar por qué en la cinematografía convergen los polos, *a priori* opuestos, «objetivo» y «subjetivo», con lo cual se remarca el carácter ideal de la contradicción.

La totalidad de los elementos enunciados compone un «patrimonio de signos común» y universal, compartido por emisor y receptor, además de condición indispensable para el funcionamiento exitoso de la comunicación audiovisual (Pasolini, 2006: 9). Las unidades incluidas en la lista reciben el nombre de *im-signos* y, según el realizador, gracias a ellas «en las películas reconocemos la realidad, la cual se expresa [...] como hace cotidianamente en la vida» (Pasolini, 2006: 89).

De la indagación sobre los *im-signos* deriva uno de los muchos desacuerdos entre Christian Metz y Pier Paolo Pasolini, al que el cineasta alude de manera directa: mientras uno aprecia en el cine determinada «impresión de realidad», otro señala la presencia de «realidad *tout courts*»<sup>8</sup> (Pasolini, 2006: 45). Sin embargo, la comparación resulta en cierto modo inadecuada, pues Metz (2002b: 32) afronta el problema tomando como eje central la recepción –su interés es develar el porqué de la intensa identificación de los espectadores– y, en cambio, a Pasolini le preocupa la transfusión misteriosa acaecida entre la realidad y los signos del relato fílmico. El mismo artículo «Sobre la impresión de realidad en el cine» proporciona una explicación satisfactoria para comprender las razones del malentendido: el término *realidad* se emplea indistintamente para designar dos fenómenos, la «impresión de realidad *provocada por la diégesis*» y «la percepción de realidad», dependiente del «material empleado en cada arte a efectos de *representación*» (Metz, 2002b: 40).

En congruencia con la importancia otorgada a las imágenes dentro del transcurso del día a día, Pasolini concibe la labor de codificación fílmica como un proceso eminentemente selectivo. El deber del cineasta es escoger qué desea mostrar entre todo aquello que lo rodea. Así, mediante el aislamiento de objetos y sujetos, las acciones de composición y filmación de cada encuadre interrumpen el *continuum* de lo real, el fluir magmático de los *im-signos*, que, al ser extraídos de sus contextos ordinarios, abandonan la indiferenciación habitual, manifestando explícitamente su naturaleza cultural significativa<sup>9</sup> (Pasolini, 2006: 45-46).

---

<sup>8</sup> «Realidad *a secas*».

<sup>9</sup> Obsérvese la analogía entre esta concepción de la labor de dirección y las prácticas del *ready-made*, que, con Baigorri Ballarín (1995: 27), destacaremos entre los referentes fundamentales del panorama artístico a partir de la década de los sesenta. A grandes rasgos podríamos decir que esta práctica, inaugurada por Duchamp a comienzos del siglo XX, consiste en tomar productos ya fabricados, cotidianos y *a priori* carentes de valor estético, e insertarlos dentro de espacios tales como museos y salas de exposición, de modo que el simple cambio de lugar enviste al objeto de un carácter artístico que en principio se le suponía ajeno.

El segundo vínculo entre la producción teórica de Pasolini y el enfoque ontológico que citábamos era la definición del cine como «lengua escrita de la realidad». Este paralelismo se sustenta sobre la comparación entre las parejas conceptuales *oralidad/escritura* y *cine/realidad*, orientada a ilustrar la mayor resistencia a los envites temporales característica de los segundos términos de cada dualidad. El razonamiento es el siguiente: la realidad es al cine lo que la oralidad a la escritura, luego el cine es la «lengua escrita de la realidad». En consecuencia, las definiciones de una y otra noción se remiten de forma recíproca: la vida es «cine natural y viviente» y el cine, el «momento escrito de la lengua natural y total, que es el accionar de la realidad» (Pasolini, 2006: 49-50). De lo enunciado se deduce que el discurso fílmico se halla más próximo a lo real que las lenguas verbales, cuyo transcurso, paralelo a la vida, limita sus posibilidades a la mera evocación. Mientras tanto, en el extremo contrario, el cine «*pesc*a en el significando, lo asume continuamente, incorporándolo en sí a través de su inmanencia en la reproducción mecánica audiovisual» (Pasolini, 2006: 51).

Prosiguiendo con la analogía, Pasolini pone en tela de juicio un extendidísimo tópico acerca de la escritura: su consideración como actividad separada del mundo, herramienta predilecta para la traducción de lo real y, a la vez, velo que impide al ser humano entrar en contacto directo con ello (Pasolini, 2006: 114). A juicio del autor, las lenguas escrito-habladas tienden lazos constantes a lo no verbal, ya que la recepción de sus signos desencadena la creación de una compleja imagen psicológica. Estas conexiones resultan especialmente visibles en el caso del guión audiovisual, cuya lectura exige al receptor «pensar» de manera constante el texto en imágenes (Pasolini, 2006: 32). No obstante, aunque escritura y acción se hallen más próximas de lo habitualmente estimado, desde una perspectiva histórica, el cine parece amoldarse con mayor soltura al modelo existencial pragmático impuesto por el neocapitalismo, pues expresa el *pragma* de lo real desde su interior mismo, sin propiciar fracturas relevantes (Pasolini, 2006: 46).

Los textos audiovisuales expresan «la realidad por medio de la realidad», afirmación que prefigura la explicación en términos especulares de la semiosis cinematográfica (Pasolini, 2006: 73). Las películas son un reflejo parcial del mundo exterior, y debido a ello, *in extremis*, toda reflexión sobre el cine linda con lo metafísico. Desde tal perspectiva, la labor del director consistirá en «orientar un espejo» hacia los espacios y los personajes que desee mostrar al público, dejando fuera de campo lo prescindible para el relato.

Esta asimilación entre el discurso fílmico y los espejos también aparece en la obra de Kracauer, de Umberto Eco y de Christian Metz. Mientras el último caso responde a inquietudes psicoanalíticas<sup>10</sup>, Eco (1999: 431-437) lo emplea para plantear una hipotética

<sup>10</sup> En *El significante imaginario*, Metz (2001: 57-63) alude al espejo para aclarar cuáles son los mecanismos implicados en la identificación espectral.

situación de realismo audiovisual extremo, consistente en una estancia donde las acciones se graban y reproducen con simultaneidad a través de un circuito cerrado de televisión. Por su parte, Kracauer (1996: 374) afirma que, entre todas las artes, «solo el cine es capaz de colocar un espejo frente a la naturaleza» para así mostrarnos el reflejo de aquellos horrores que no osamos mirar de frente.

En síntesis, la realidad, en permanente evolución e inaprensible en la totalidad de su ser, al igual que la lengua oral, es fijada gracias a las técnicas audiovisuales, preparadas en exclusiva para captar sus fragmentos. A través de tal procedimiento, se desvela ante el ser humano la entidad cultural del mundo, elevándose la invención del medio fílmico a un nivel de importancia imprevisible:

Los mismos procedimientos revolucionarios que la lengua escrita introdujo respecto de la hablada, el cine introducirá respecto de la realidad.

El lenguaje de la realidad, en tanto que era natural, estaba fuera de nuestra conciencia: ahora nos aparece escrito por medio del cine, no puede no requerir una conciencia. El lenguaje escrito de la realidad, nos hará saber antes que nada qué es el lenguaje de la realidad, y terminará finalmente modificando nuestro pensamiento respecto de ella, haciendo nuestras relaciones físicas, por lo menos, con la realidad, relaciones culturales (Pasolini, 2006: 80).

Conviene, por consiguiente, ser cautos a la hora de incluir las teorías cinematográficas de Pasolini dentro de la tradición realista y matizar, como hace Maurizio Viano (1993: X-XI), que más bien nos enfrentamos a «un cierto realismo» alejado del sentido filosófico del término.

### **3. LA DEUDA TERMINOLÓGICA CON LA LINGÜÍSTICA**

Una vez conocida la afinidad de los ensayos reunidos en *Empirismo erético* con las teorías del cine ontológicas, pasaremos a indagar cuáles de sus aspectos entroncan con la lingüística. Si bien los argumentos hasta ahora citados afectaban principalmente al nivel de los contenidos, los que nos ocuparán en adelante se plasman a través de la terminología, extraída en gran parte del archiconocido *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure. No conviene, pues, soslayar la consideración de los referidos aspectos formales en tanto portadores de sentido.

Con Bettetini (1977: 27), destacaremos como antecedente primero de los prolijos transvases entre cine y lingüística, acaecidos durante la década de los sesenta del pasado siglo, la labor de los formalistas rusos, quienes en 1927 publicaron el volumen colectivo *Poetika kino*. No obstante, el referente inmediato de las disputas teóricas de Pesaro se ha de buscar en Francia, donde Roland Barthes, desde las páginas de su ensayo *Elementos de semiología*, repasa exhaustivamente un amplio listado de conceptos de origen lingüístico.

Guiado por el propósito de evaluar su operatividad en el estudio de los sistemas de signos no verbales, el semiólogo francés concluye que resulta apropiado defender «la existencia de una categoría general Lengua/Habla extensiva a todos los sistemas de significación» (Barthes, 1971: 28-29). Para demostrarlo, aplica la propuesta al estudio de la moda y de los menús gastronómicos. Sin embargo, tal y como reseña Zunzunegui (2005), es Christian Metz quien inicia la discusión específica cinematográfica con «Le cinéma: langue ou langage?» y «À propos de l'impression de réalité du cinéma».

Llegado 1965, a la zaga de Francia y al amparo de una coyuntura política propicia, nace la *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro*, encabezada por Mario de Micciché, crítico del diario socialista *Avanti*. Pérez Estremera (1971: 7-10) atribuye su génesis a un doble requerimiento: (a) la necesidad de crear un espacio en Italia desde el que dar a conocer al ámbito internacional los «nuevos cines» y (b) sacar partido de una oportunidad única para organizar un festival «de izquierdas». Los ejes preferentes de acción fueron dos: la exhibición y la celebración de mesas redondas dedicadas al debate teórico.

Estos paneles de discusión concedieron un gran prestigio a la *Mostra*. Ya en la edición pionera, bajo el título «Crítica y nuevo cine», se plantearon algunas cuestiones relativas a la capacidad expresiva del medio fílmico, aunque el punto álgido se alcanzó en 1966 con el debate «Por una nueva conciencia crítica del lenguaje cinematográfico». 1967 reveló, en cambio, la escasa viabilidad que conllevaba integrar en el marco del festival disputas teóricas de tan elevada enjundia. El nivel de la conferencias resultaba privativo para el público no experto que, por consiguiente, dejó de acudir a tales citas. Fue así como la organización –de estructura asamblearia– decidió prescindir de las afamadas *tavolas* (Pérez Estremera, 1970: 10-15).

Antes de imbuirnos en la argumentación de Pasolini, destacado participante en Pesaro, insistiremos en dos características definitorias del contexto teórico: el dominio del enfoque estructuralista y, dependiente de él, la tendencia a realizar estudios semióticos virados hacia el inmanentismo, centrados exclusivamente en las relaciones entre signos. Así pues, el primer apartado en el que nos demoraremos será la búsqueda de un equivalente de la antinomia *lengua/habla* apropiado al ámbito audiovisual. Recordemos que dicha discriminación enfrentaba lo social a lo individual, lo esencial a lo accesorio y lo abstracto a lo concreto (De Saussure, 1987: 30).

Dentro del ya conocido *Elementos de semiología*, Barthes (1971: 33) contempla una sola excepción a la aplicación universal de la antinomia *lengua/habla*: los sistemas «complejos o connotados», integrados por la hibridación de «sustancias diferentes». De esta manera, el maridaje de códigos diversos propio de la publicidad, del cine y de la televisión hace dudar al autor de su autonomía expresiva, aún por demostrar pero no negada. El mismo 1964, Metz (2002a: 99), siguiendo a Rosellini, se decanta por calificar la cinematografía como *langage d'art*, puesto que no cumple tres reglas imprescindibles para ser una lengua:

(a) no permite la comunicación bidireccional, (b) las imágenes que integran sus mensajes no tienen un significado estable, luego no son signos y (c) no es un sistema. La lectura de este último artículo impulsa a Pasolini (2006: 44-45) a poner en entredicho su propuesta teórica, orientada a sustituir los términos *langue* y *parole* por los equivalentes filmicos *cine* y *película*. Para conciliar los presupuestos recogidos en «La lengua escrita de la realidad» con los de Metz, el italiano acude a Eric Buyssens, de quien toma el concepto *discours*<sup>11</sup>, según el cual acción y realidad podrían considerarse la *substance* de los mensajes cinematográficos. Finalmente, también desde Pesaro, Umberto Eco (1971: 80) se decanta por utilizar el término *código* para evitar asimilaciones inadecuadas entre lo cinematográfico y lo verbal.

A pesar de lo explicado hasta el momento, Pasolini manifiesta ser consciente de la distancia existente entre las lenguas verbales y la cinematografía, razón por la cual, el recurso a la lingüística se planteaba como paso previo al hallazgo de un método de estudio específico:

Yo puedo afirmar que substancialmente, en lo que respecta a la manifestación de mi espíritu, la literatura y el cine son la misma cosa. Pero, repito, en un nivel espiritualista. Para concluir insisto en que una confrontación entre la expresión literaria y la cinematográfica es una comparación entre dos momentos técnicos lingüísticos sin posible comparación entre sí (Pasolini, en Cortés, 2005: f.e.<sup>12</sup>)

En cuanto a las aplicaciones de la pareja *cine/película*, comenzaremos por incidir en su ambigüedad. Sirvan como ejemplo las menciones a la *parole* audiovisual, que designan de forma ambivalente dos fenómenos distintos. La primera acepción, más restringida, alude a las variantes estilísticas de la cinematografía —*cine de prosa* y *cine de poesía*— que, a pesar de las distancias superfluas, comparten un «sustrato gramatical común» (Pasolini, 2006: 58-59). Su sentido parece aproximarse a la realidad lingüística de los dialectos. El segundo uso del concepto alude a la existencia concreta de cada uno de los filmes realizados a lo largo de la historia. Una película equivale, entonces, a un acto de habla. Por otra parte, la *langue* del cine es comparada con un infinito plano secuencia capaz de abarcar la realidad completa, sin propiciar ningún tipo de fracturas espacio-temporales (Pasolini, 2006: 86).

En resumen, para el realizador, las películas —el «habla audiovisual»— son concretas,

---

<sup>11</sup> Para Buyssens, el *discours* constituye un término intermedio entre la lengua y el habla. En palabras del autor: «Si por 'habla' se entiende el flujo sonoro que sale de la boca del hablante, es evidente que se requiere de otro término para designar la sucesión tanto de los fonemas como de todos los otros elementos que aseguran la comunicación; nosotros la llamaremos 'discurso'» (Buyssens, en Pérez Martínez, 1996 :32).

<sup>12</sup> En adelante, utilizaremos la abreviatura f.e. para identificar las fuentes electrónicas carentes de numeración.

individuales y emulan el discurrir temporal extradiscursivo a través del montaje, mientras que el cine —la «*langue* filmica»— es abstracto, universal, temporalmente idéntico al mundo empírico y solo cognoscible a través de la *parole* (Pasolini, 2006: 72).

Una vez más en contra de lo expresado por Metz, Pasolini trata de demostrar la existencia de una doble articulación cinematográfica. El interés por resolver dicha cuestión parte de la obra de Martinet (1984: 22) *Elementos de lingüística general*, donde se estipula que toda lengua, para ser tal, debe poseer materiales de primera y segunda articulación. Por su parte, Roland Barthes (1971: 52-53) observa que las imágenes, debido a la condición de *analogía* que las define, no pueden ser discretas. Alegando motivos similares, Metz (2002a: 85) defiende la naturaleza compuesta del audiovisual y concluye: «no hay nada en el cine que corresponda a la doble articulación, ni metafóricamente». Para este último (2002a: 69), lo específico cinematográfico radica justo en la convergencia de códigos dispares<sup>13</sup> y, consecuentemente, toma como unidad significativa mínima el plano, semejante, en todo caso, a la frase<sup>14</sup>. Para Eco (1971: 107), situado en el extremo opuesto, el discurso fílmico atiende a una naturaleza triplemente articulada, gracias a la cual «permite interpolar mucha más experiencia que cualquier otro código». No obstante, a finales de los noventa, en la revisión del *Tratado de semiótica* titulada *Kant y el ornitorrinco*, reniega de dicha propuesta, cuyo valor a día de hoy estima estrictamente documental (Eco, 1999: 400)<sup>15</sup>.

Pasolini denomina a las unidades constitutivas mínimas de la lengua audiovisual *cinemas*, cuyo nombre y definición nacen por analogía con el concepto lingüístico de fonema. Un *cinema* equivale a cada uno de «los objetos, formas o actos de la realidad permanentes dentro de la imagen cinematográfica» (Pasolini, 2006: 46). Dicho de otro modo, un encuadre se compone de tantas unidades menores como elementos y seres individuales (discretos) lo integran.

Por otra parte, el monema cinematográfico, unidad de primera articulación fílmica, «nace de las coordinaciones de cinemas» (Pasolini, 2006: 34). Empleando un lenguaje técnico, su equivalente aproximado sería el encuadre (estático), y no el plano (dinámico). Es decir, dentro de la imagen en movimiento, se corresponde con un monema visivo cada acción susceptible de ser identificada como unidad significativa autónoma. Consiguientemente, este nivel de la articulación audiovisual atiende a divisiones ideales establecidas en el interior de cada plano. Desde la perspectiva señalada, las tomas se consideran brevísimos planos-secuencia dentro de los cuales los monemas se *acumulan*.

<sup>13</sup> Hemos de incidir en la similitud con la noción posterior de *hiperdiscurso*, propuesta por Pedro Javier Millán Barroso (2009).

<sup>14</sup> Tiempo después, a partir de tal determinación, Metz desarrollará la Gran Sintagmática.

<sup>15</sup> En este mismo libro, Eco dedica un epígrafe completo a criticar la inocuidad del proyecto teórico de Pasolini. Su título es «Callejón sin salida».

De esa suma de monemas surge el primer nivel sintáctico del cine. El segundo nivel, *adjuntivo*, lo determina el montaje: proceso de ordenación y selección de las unidades de primera articulación, durante el que se otorga un sentido definitivo al filme (Pasolini, 2006: 54).

Para simplificar la distinción entre la *langue* y la *parole* audiovisual, recordemos, Pier Paolo Pasolini comparaba la primera noción, abstracta, con un «continuo e infinito plano-secuencia», capaz de abarcar la realidad completa, reproducida sin interrupciones en su continuo devenir. Sin embargo, en las películas –equivalente fílmico de los actos de habla– la intervención del montaje truncaba ese fluir permanente (Pasolini, 2006: 75). La inclusión y exclusión de tomas cubría, entonces, una obligada necesidad de síntesis (Pasolini, 2006: 148). Partiendo de tal diferenciación, el autor (2006: 76) opone la linealidad continua e infinita del cine, que lo dota de un carácter analítico, a la potencial (fingida) de las películas, que les otorga un perfil sintético. Estos mismos criterios son traídos a colación para calificar el estilo de los realizadores, a quienes se concederán las etiquetas citadas según la presencia de planos-secuencia o los recursos de montaje dominen su obra. De manera complementaria, se habrán de valorar aquellas facetas de la realidad por las que cada autor muestre preferencia. Pier Paolo Pasolini se autoincluye dentro del colectivo de los cineastas sintéticos a causa de la propensión a deleitarse en aspectos muy parciales y segmentados del mundo empírico, indicio de su gusto por lo lírico. En consecuencia, el boloñés concluye: «la libertad del cine está en el montaje, no en las tomas individuales. Es en el montaje que ocurre la estilización» (Pasolini, 2006: 79).

Pero además de las cuestiones señaladas, la discriminación entre montaje y plano-secuencia origina importantes consecuencias ligadas a la focalización y al transcurso temporal. En el plano-secuencia, «máximo límite realista» de la práctica cinematográfica, el mundo es captado «desde un solo ángulo visual», «el de un sujeto que ve y que siente». Por consiguiente, se identifica con la típica «toma subjetiva» y su tiempo es el de la realidad percibida, siempre presente. En el límite opuesto se sitúa la acción del montaje, que yuxtapone diferentes puntos de vista dando lugar a una multiplicación de tiempos –presente «relativo»– y a un desarrollo reiterado de los acontecimientos. Dicha comparación, en contra de nuestra experiencia intuitiva como espectadores, conduce a la siguiente paradoja: el plano subjetivo es el más «objetivo» de los encuadres posibles o, al menos, el que más se acerca al modo en que percibimos la realidad. No obstante, la absoluta consolidación del montaje ha eclipsado su naturaleza artificial (Pasolini, 2006: 83-84).

En un nivel distinto, Pasolini (2006: 83-87) equipara el montaje con la muerte. Mientras los hombres viven, su existencia carece de sentido (significado), pues cabe la posibilidad de que uno de los actos perpetrados en el futuro obligue a reinterpretar por completo la trayectoria recorrida a lo largo de los años. Así sucederá en el caso de alguien que pasó por piadoso y antes de fallecer cometió un asesinato. Solo tras la muerte de ese hombre

hipotético, mediante los recuerdos, quienes lo conocieron podrán reconstruir el relato de su vida, cuyo fin se habrá fijado para siempre. La ejecución del montaje acomete idénticos resultados dentro del proceso de creación fílmica: articula el discurso cinematográfico, cierra la temporalidad y, lo más importante, le otorga un sentido definitivo a la película.

Cuando más adelante, el autor (2006: 101) retome la analogía con la muerte, para respaldar la perspectiva ofrecida acudirá al Canto III del «Purgatorio»: «Después de ser mi cuerpo atravesado/ por dos golpes mortales, me volví/ llorando a quien perdona de buen grado./ Abominables mis pecados fueron/ mas tan gran brazo tiene la bondad/ infinita, que acoge a quien la implora» (Alighieri, 2010: 199).

Zunzunegui (2005) detecta en esta argumentación ecos kierkegaardianos. Lo mismo podría decirse al respecto de Sartre<sup>16</sup> quien, en *Las Moscas* y en *El diablo y el buen Dios*, reinterpreta, desde el materialismo, el estar *arrojados* a la existencia de Heidegger<sup>17</sup>. *Grosso modo*, las visiones citadas, incluido Pasolini<sup>18</sup>, coinciden en estimar que el sentido de la vida humana se halla en relación directa con lo irremediable de la muerte.

#### 4. MÁS ALLÁ DE LAS ONTOLOGÍAS DEL CINE Y DE LA LINGÜÍSTICA: COMPRENDER LA ENCRUCIJADA TEÓRICA DE LOS ENSAYOS DE PASOLINI DESDE LA SEMIÓTICA DE LA CULTURA

Volviendo una vez más sobre el testimonio de Zunzunegui (2005: 146), resulta imprescindible aludir al mensaje profético que el autor encuentra contenido en las últimas palabras de «Ontología de la imagen fotográfica»: «Por otra parte, el cine es lenguaje» (Bazin, 1990: 30). Bazin se adelantaba casi dos décadas a la compleja discusión semiótica de los sesenta, cuyo objetivo primero era legitimar los estudios cinematográficos. Jean Mitry<sup>19</sup> atribuye el origen de esta conjunción cine-lingüística a razones de naturaleza contextual: las universidades abrían las puertas a la enseñanza audiovisual y los doctores en cine escaseaban, por lo cual, fueron principalmente filólogos quienes se hicieron cargo del problema. Así pues, «sin ignorar todo lo que separa cine y lingüística, su

<sup>16</sup> Sartre invierte los términos de Heidegger, y tematiza desde la vida el *ser para la muerte* (Ferrater Mora, 1986: 2934-2940).

<sup>17</sup> Para Heidegger (2010: 242): «así como el Dasein, mientras esté siendo, ya *es* constantemente su no todavía, así él *es* también siempre ya su fin. El terminar a que se refiere la muerte no significa un haber llegado a fin del Dasein [*Zu Ende sein*], sino un *estar vuelto hacia el fin* de parte de este ente [*Sein zum Ende*]. La muerte es una manera de ser de la que el Dasein se hace cargo tan pronto como él es. ‘Apenas un hombre viene a la vida ya es bastante viejo para morir’».

<sup>18</sup> Para Pasolini (2006: 101), gracias a su carácter finito, el hombre es un ser moral.

<sup>19</sup> Autor de los dos volúmenes de *Estética y psicología del cine*, publicados en 1963 y 1965, es un referente clave en los ensayos de Christian Metz. Mitry (2002: 49) define el cine como un lenguaje de «valores simbólicos fugitivos» determinados por el contexto en que se ubican las imágenes, es decir, por las relaciones establecidas con los planos previos y posteriores.

propósito era ver cómo y en qué medida era –o debería ser– posible aplicar al cine un sistema de codificaciones que sería, para el cine, el equivalente del lenguaje» (Mitry, 1990: 18). No obstante, el proyecto poseía claras limitaciones ya que –acudiendo a la terminología de Lotman (1988: 20)– se trataba de amoldar un *lenguaje secundario* a parámetros de observación ideados para el estudio de las *lenguas naturales*.

Superado el paradigma saussureano, el panorama teórico se diversifica: Deleuze, en la línea del posestructuralismo, «despliega a Peirce junto con Bergson de un modo desafiadamente no lingüístico» en la *Imagen-movimiento*; John M. Carroll y Michel Cohn extrapolan al cine la lingüística generativa de Chomsky, etc. En definitiva, la investigación fílmica superó el inmanentismo para adoptar un enfoque pragmático (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999: 87-88; 244). Dentro de tal contexto, se produjo la eclosión de la Semiótica de la Cultura, cuyo máximo exponente identificaremos con la figura de Iuri Lotman, quien, hacia 1973, publica *Semiótica y problemas de la estética cinematográfica*.

También pertenece a Lotman (2000: 123-137) el artículo «El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura», del que nos serviremos para comprender el porqué de los «excesos teóricos» de Pasolini. Según el semiólogo estonio, en toda cultura convergen dos fuerzas contrapuestas: una tendente hacia la diversificación y otra hacia la unificación, de tal forma que al poliglotismo y a la estereoscopia se opone el esfuerzo de los metalenguajes. Desde estos últimos, cada cultura particular se describe a sí misma buscando marcar sus límites y decidir qué la excede (no-cultura). Existen tres tipos de lenguajes metafuncionales: los míticos, los artísticos y los científicos. La ordenación de la triada ni responde a criterios de evolución cronológica ni supone incompatibilidad alguna entre los términos que la integran. En síntesis, el proceso que Lotman expone es el siguiente: en primer lugar, una subcategoría específica de uno de los metaniveles se erige como modelo interno para los demás discursos del área; en segundo lugar, excede sus límites para erigirse en referente de los lenguajes metafuncionales restantes; en tercer y último puesto, pasa a modelizar la visión global de la sociedad en cuestión. El autor (2000: 131) ilustra la tesis con el ejemplo del romanticismo:

En la época del romanticismo se destaca el propio metaconcepto «romanticismo», que organiza de manera determinada los textos reales y todo el sistema de la percepción del mundo. Aumenta bruscamente el papel modelizante de la poesía como arte de artes. No solo otras esferas de la actividad artística, sino también los modelos no artísticos (científicos) experimentan la influencia de la poesía. Ulteriormente la metaestructura así surgida sufre una nueva ordenación, al ser traducida al metalenguaje de la filosofía, la cual adquiere un papel primordial en el metasistema de la cultura europea del segundo cuarto del siglo XIX.

En el caso de Pasolini sucede algo similar a pequeña escala, indicio, a su vez, de un

cambio universal. La imagen comienza a ser considerada el centro de la cultura, de la cual se deriva un primer giro de la actividad literaria a la cinematográfica; después, de la *praxis* se desemboca en la reflexión teórica, revelándose, por último, la capacidad del discurso audiovisual para poner de manifiesto el dominio de una nueva cosmovisión, marcada por la idea de que en la vida del hombre todas las relaciones son culturales y simbólicas. La trascendencia del descubrimiento es tal que, a juicio del realizador, la filosofía debía sustituir a la semiótica en el estudio de la significación cinematográfica (Pasolini, 2006: 14). Sinteticemos, pues, el hallazgo: el ser humano está incapacitado para dejar de interpretar y comunicar, todas sus acciones—hasta la más nimia— significan e, incluso, la mera contemplación, lejos ya de ser pasiva, es capaz de convertir en signo lo observado, a pesar de no haber sido conocido nunca antes por la civilización.

La vida se convierte así en representación, en un «gigantesco *happening*» donde cada miembro de la humanidad es emisor y receptor de mensajes simultánea y permanentemente, ya que, aunque no lo queramos, nuestra sola presencia basta para comunicar (Pasolini, 2006: 49). Dicho razonamiento es la causa principal de los «excesos teóricos» de Pasolini, quien, al valorar con tan gran insistencia el carácter cultural de la realidad completa, supera las barreras de las ontologías del cine y del estructuralismo para lindar en su propuesta con el *semiocentrismo*, noción que Aquiles Esté identifica con el modelo epistemológico imperante durante la posmodernidad, periodo a partir del cual el epicentro de lo real parece haber sido desplazado por el signo, o sea «no por una entidad, más bien por un proceso, la semiosis, que no tiene centro» (Esté, 1997: 20).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante (2010): *Divina comedia*, Argentina, S.E. Disponible en Internet (05.09.2010): <http://literatura.itematika.com/descargar/libro/414/la-divina-comedia.html>
- BAIGORRI BALLARÍN, Laura (1995): *El vídeo y las vanguardias históricas*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- BARTHES, Roland (1971): *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón.
- BAZIN, André (1990): «Ontología de la imagen fotográfica», en *¿Qué es el cine?*, Madrid, RIALP, 23-31.
- BETTETINI, Gianfranco (1977): «Semiótica y cine», en *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 26-32.
- (1982): «Realidad, realismo, neorrealismo, lenguaje y discurso: apuntes para una aproximación teórica», en Micicché, Mario (ed.): *Introducción al neorrealismo cinematográfico I*, Valencia, Excmo. Ayto. de Valencia, 101-119.
- CORTÉS, José Ángel (2005): «Entrevista con Pier Paolo Pasolini» en *AdVersus*, Año II

- N° 4, Buenos Aires, Centro di Ricerca Semiotica del *Instituto Italo-argentino di Ricerca Sociale*, 1972. Disponible en Internet (20.02.2010): [http://www.adversus.org/indice/nro4/dossier/dossier\\_entrevista.htm](http://www.adversus.org/indice/nro4/dossier/dossier_entrevista.htm)
- DE SAUSSURE, Ferdinand (1987): *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza Editorial.
- ECO, Umberto (1971): «Sobre las articulaciones del código cinematográfico», en *Problemas del nuevo cine*, en BALDELLI, Pio et al.: *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza, 78-108.
- (1999): *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen.
- ESTÉ, Aquiles (1997): *Cultura replicante. El orden semiocentrista*, Barcelona, Gedisa.
- FERRATER MORA, José (1986): *Diccionario de filosofía*, Madrid, Alianza.
- HEIDEGGER, Martin (2010): *Ser y tiempo*, Santiago de Chile, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponible en Internet (06.09.2010): <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Heidegger/Ser%20y%20Tiempo.pdf>
- KRACAUER, Siegfried (1996): «El cine de nuestra época», en *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 351-380.
- LOTMAN, Iuri (1988): *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- (1996): *La semiosfera I*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- (2000): *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid, Cátedra.
- MARCUSE, Herbert (1998): «Del pensamiento negativo al positivo», en *El hombre unidimensional*, Ariel, Barcelona, 171-196.
- MARTINET, André (1984): «La lingüística, el lenguaje y la lengua», en *Elementos de lingüística general*, Madrid, Gredos, 13-39.
- METZ, Christian (2001): *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*, Barcelona, Paidós.
- (2002a): «El cine ¿lengua o lenguaje?», en *Ensayos sobre la significación en el cine [1964-1968]*, Barcelona, Paidós, 57-114.
- (2002b): «Sobre la impresión de realidad en el cine», en *Ensayos sobre la significación en el cine [1964-1968]*, Barcelona, Paidós, 31-42.
- MILLÁN BARROSO, Pedro Javier (2009): *Cine, flamenco y audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*, Sevilla, Alfar.
- MITRY, Jean (1990): «Preliminares», en *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, Madrid, Akal, 7-19.
- (2002): «Cine y lenguaje», en *Estética y psicología del cine. Las estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 44-64.
- PANOFSKY, Erwin (1974): «Style and Medium in the Motion Pictures», en GERALD, Mast y COHEN, Marshall: *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Londres, Oxford.
- PASOLINI, Pier Paolo (1997): *Cartas luteranas*, Madrid, Trotta.
- (2005b): *Pasiones heréticas. Correspondencia 1940-1975*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.

- (2006): *Cinema. El cine como semiología de la realidad*, México, UNAM.
- (2009): *Escritos corsarios*, Sevilla, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

PÉREZ ESTREMER, Manuel (1971): «Prólogo», en BALDELLI, Pio *et al.*: *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza, 7-39.

PÉREZ MARTÍNEZ, Herón (1996): «El interés por el habla», en *El hablar lapidario: ensayo de paremiología mexicana*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 32-36.

STAM, Robert, BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1999): *Nuevos conceptos de teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, intertextualidad*, Barcelona, Paidós.

VIANO, Maurizio (1993): *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, California, University of California Press.

ZUNZUNEGUI, Santos (2005): «El estupor de lo nuevo. Pésaro y la 'nueva crítica'», en MONTERDE, José Enrique (ed.): *En torno al nuevo cine italiano*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia, 143-154.