

Desiderio BLANCO

## ESCENAS DE LA VIDA CONYUGAL:

### Estética e Ideología

#### 1. Estética e ideología

El cine ha considerado socialmente como "arte". Ahora bien; la noción de "arte" es una noción ideológica, tanto si se lo considera como un conjunto de reglas para hacer bien una cosa ("recta ratio factibilium"), como si se lo considera como el conjunto de los productos de ese quehacer específico (las obras de "arte" en su conjunto). El "arte", pues, forma parte de la instancia ideológica de una formación social. Al interior de la instancia ideológica, constituye una de sus *regiones*. Esto quiere decir que se rige por leyes propias y específicas, aunque determinada siempre por las otras instancias de la formación social, en especial y de forma ineluctable por la instancia económica, es decir, por el modo de producción dominante en la formación social en cuestión. Las formas concretas en que se realizan estas determinaciones y sobredeterminaciones, dependen del estado histórico en que se encuentra en desarrollo de las fuerzas productivas y al mismo tiempo del estado en que se encuentra el desarrollo de la lucha de clases al interior de dicha sociedad.

La instancia ideológica cumple una función muy precisa en cada formación social. Según Louis Althusser, la ideología es la forma imaginaria en que los sujetos piensan sus relaciones con sus condiciones materiales de existencia (1). Así entendida, la ideología no es otra cosa que su funcionamiento; es decir, la ideología no está hecha de "ideas" sino de prácticas. Como señala acertadamente Eliseo Verón, la ideología no es un sistema finito de enunciados, capaces de ser calificados de una vez por todas, sino un sistema de reglas de producción de sentido. La ideología se realiza como competencia de los sujetos, que actúan siguiendo ciertas "reglas" de tipo gramatical (2). Es así como se hace coherente el comportamiento social, el habla, las representaciones, el "arte".



La ideología tiene por función contribuir a la reproducción/transformación de las relaciones de producción de la formación social. En toda sociedad de clases, la instancia ideológica se realiza en la lucha de clases. No existe de antemano una ideología propia de cada clase en conflicto, como si cada clase viviera antes de la lucha de clases en su propio campo, con sus propias condiciones de existencia y sus instituciones específicas (3). La ideología se realiza en el conflicto, y la ideología de la clase dominante es dominante en su dominación. El lugar y los medios de este dominio son los *aparatos ideológicos de Estado*, que ella controla. (4) Sin embargo, la puesta en marcha de los aparatos ideológicos de Estado no se produce automáticamente; es el resultado de una dura, larga y tenaz lucha contra la clase antagonista (5). Lo que quiere decir que presentan, constituyen simultáneamente y contradictoriamente el espacio y las condiciones para la transformación de las relaciones de producción, es decir, para la revolución.

La posibilidad de esta acción transformadora se debe a la estructura que adopta toda formación ideológica (y toda formación social en cada una de sus instancias): la estructura de complejo en dominante (6). Esta estructura está caracterizada por la forma desigual—contradictoria—subordinada en que sus elementos se organizan entre sí. La acción dialéctica de la lucha de clases puede variar la correlación de fuerzas de dicha estructura en un momento dado de la historia, al encontrar las condiciones favorables para ello. Desde esta perspectiva se puede comprender la función que está llamada a cumplir la lucha de clases en el nivel ideológico. La clase ascendente va imponiendo con su ascenso la ideología que le es propia y que mejor sirve a sus propios fines. Una vez instalada en el poder, la clase dominante impone su ideología en forma dominante también. La ideología dominante no suprime, como sugiere Barthes (7), la ideología de la clase dominada. Si existen clases en conflicto, la ideología (de la clase) dominante se realiza en la lucha contra la ideología dominada. Suprimir esta lucha equivale a desalojar la lucha de clases de la instancia ideológica, lo cual significa recaer en el idealismo.

El arte participa de esta problemática. Al constituir una de las regiones de la instancia ideológica, el "arte" forma parte de los aparatos ideológicos de Estado, que domina la clase dominante. En este conjunto de "aparatos" se cuentan las escuelas de "arte" (de cine) la crítica artística cinematográfica de las publicaciones, la enseñanza universitaria del "arte" (del cine), los criterios generales sobre lo que es "arte" y sobre lo que "no—es—arte", la Estética como teoría del "arte", que señala lo que es "bello" y lo que es "feo", lo que es "correcto" y lo que "no—es—correcto", lo que "está—bien—hecho" y lo que "no—está—bien—hecho". Todos estos aparatos se encuentran en manos de la clase dominante cuando se trata del arte (cine). El cine tiene la particularidad de realizarse como industria o de no realizarse jamás. Y la industria supone dominación económica, posesión de los medios de producción. La clase que posee los medios de producción decide lo que es "buen cine" y lo que es "mal cine", lo que es "estético" y lo que es "anti-estético" en el cine. De ahí que la clase dominada, aunque pudiera hacer cine por hipótesis, se vería obligada a hacer el tipo de cine que la clase dominante señala como "buen cine", o estar ía condenada al fracaso, económico y estético. La afirmación de Trotsky según la cual, no existe ni puede existir un arte proletario en una sociedad burguesa, solo puede explicarse en este sentido: si el proletariado logra hacer algún tipo de arte, este será calificado como tal por la ideología dominante. El Arte

revolucionario "no puede ser arte" porque no encaja dentro de los moldes establecidos por la clase dominante para los productos llamados artísticos. Esto no significa en absoluto que la clase dominante no tenga sus "reglas" para hacer arte, "su arte". Estas reglas se irán imponiendo con la dominación que vaya adquiriendo la nueva clase en la formación social y serán aceptadas definitivamente cuando la clase alcance el poder absoluto sobre los medios de producción.

## 2. Condiciones de producción

En consecuencia, el cine, como forma específica de la región estética, es un cine de clase, y al hacerlo, los realizadores y los equipos de realización hablan a nombre de una clase, cuya posición adoptan. La forma en que se actualiza esta *posición de clase* es lo que constituye el conjunto de "condiciones de producción" del discurso filmico. Para entender estos mecanismos es preciso advertir que tanto el *emisor* como el *receptor* del mensaje filmico, funcionan como "puestos" en el proceso de producción cinematográfica. O se habla como patrón o se habla como obrero. La identificación con la posición de clase se hace por medio de lo Althusser llama la *interpelación ideológica*. "La ideología interpela a los individuos en sujetos" (8) Es decir, la ideología hace de los individuos sujetos sociales. "Forma-sujeto" es el instrumento por medio del cual la ideología somete a los individuos de una formación social a sus imperativos. Con la institución del nombre propio somos convertidos en sujetos, siendo como dice Althusser "desde-siempre—ya—sujetos" por nacer al interior de una formación ideológica precisa, precisión que debe ser establecida históricamente. El emisor y el receptor son sujetos sociales, interpelados desde siempre por la ideología dominante (la otra, lamentablemente, si habla, no se escucha). La respuesta de los sujetos a la interpelación ideológica es variable: Se da la respuesta del "buen" sujeto quien se *identifica* ingenuamente (o interesadamente) con la ideología que lo interpela. Su discurso será un discurso *reproductor* de las condiciones de producción. Se da la respuesta del sujeto insumiso, del "mal" sujeto. El sujeto enunciador se vuelve contra el Sujeto universal de la interpelación, contra los criterios generales imperantes, contra las normas de comportamiento, actitud que se expresa por una distanciaci3n frente a lo que la ideología dominante presenta como evidente. Este sujeto produce un contradiscurso, es decir un discurso crítico, desde el propio terreno de la ideología dominante, que habla en nombre del Sujeto universal. Para hacer este discurso crítico, los sujetos emisores se ubican en el "horizonte utópico" proclamado por la ideología dominante, a fin de criticar las realizaciones concretas a que da lugar la aplicaci3n de los modelos propuestos: crítica a la justicia desde el sistema dominante de justicia, crítica al matrimonio desde los ideales del matrimonio, o desde otros ideales regionales de la ideología burguesa. (Veremos mas adelante el caso concreto de Bergman en *Escenas de la vida conyugal*) Pero puede darse otra respuesta aún: la respuesta del sujeto que adopta una posición de clase diferente, la posición de la "otra" clase. En este caso, el sujeto puede *integrar* en su respuesta los aportes de los conocimientos que la clase dominante oculta o reprime, como son los conocimientos del materialismo histórico y del materialismo dialéctico. En este sentido, la práctica ideológica proletaria consiste en trabajar de manera explícita y consecuente sobre la "forma-sujeto" y contra la "forma-sujeto". Esta práctica conduce a una situaci3n de *des-identificaci3n* con el Sujeto universal de la interpelación ideológica. Este efecto de des-identificaci3n se realiza paradójicamente, según Michel Pêcheux (9) por un proceso subjetivo de apropiaci3n

de los conceptos científicos y por la identificaci3n con los organismos políticos de nuevo tipo (el partido). En este caso, la ideología no desaparece, sino que funciona al revés, es decir, desde ella y contra ella misma.

A partir de estos postulados, es posible comprender el funcionamiento de los discursos sociales y su funci3n ideológica. El emisor, bajo la "forma-sujeto" que hemos descrito, adopta alguna de las tres posiciones que acabamos de señalar, y al hacerlo produce una imagen de su situaci3n en el proceso de producción. Esta imagen de su posición de clase actúa como una condici3n de producción del discurso que comienza a surgir como resultado de su práctica significativa. El emisor no solamente se forma la imagen de si mismo en el proceso de producción sino también y muy acusadamente, forma la imagen del receptor al que dirige su discurso. Más aún, el emisor, configura también la imagen que el receptor tiene del emisor en el momento de producir el discurso, y al mismo tiempo, elabora la imagen que tanto el emisor como el receptor tienen del "tema" o motivo al que el discurso se refiere. El conjunto de estas formaciones imaginarias, bastante más complejo de lo que aquí venimos exponiendo, constituye las condiciones de producción del discurso. Tomamos de Pêcheux una tabla simplificada de estas formaciones imaginarias, constituyentes de las condiciones de producción discursiva. (10).

Expresi3n para designar la formaci3n imaginaria	Significaci3n de la expresi3n	Pregunta implícita cuya respuesta fundamenta la formaci3n imaginaria correspondiente	
E	$I_E(E)$	Imagen que tiene el Emisor del puesto que ocupa el Emisor	"¿Quién soy yo para hablarle así?"
	$I_E(R)$	Imagen que tiene el Emisor del puesto que ocupa el Receptor	"¿Quién es él para hablarle así?"
R	$I_R(R)$	Imagen que tiene el Receptor del puesto que el Receptor ocupa	"¿Quién soy yo para que él me hable así?"
	$I_R(E)$	Imagen que tiene el Receptor del puesto que ocupa el Emisor	"¿Quién es él para hablarme así?"
E	$I_E(Ct)$	Imagen que tiene el Emisor del contexto o referente	"¿De qué le estoy hablando?"
	$I_R(Ct)$	Imagen que tiene el Receptor del Ct. o Ref.	"¿De qué me está hablando?"

## 3. El proceso discursivo

El conjunto, con estructura en dominante, de estas condiciones de producción actúan sobre los sistemas

"lingüísticos" de toda naturaleza, dando por resultado el proceso de producción discursiva. Las condiciones de producción funcionan como un principio de selección y de combinación sobre los elementos del sistema semiótico utilizado. La selección se opera sobre el eje paradigmático del sistema, entresacando de entre sus términos aquellos que permite y ordena la "formación discursiva" en la cual se produce el discurso. La formación discursiva es la estructura en dominante de los discursos sociales que se producen en la formación ideológica. Esta estructura en dominante, compleja y dialéctica, es lo que constituye, según Pêcheux, el "interdiscurso" (11). Existen, por tanto, dos determinaciones fundamentales de carácter material, sobre el proceso discursivo que el emisor produce en cada instante: la que proviene de las condiciones de producción a través de las formaciones imaginarias, y la que proviene de la formación discursiva a través del "interdiscurso". La primera determinación trabaja entre el preconscious y el consciente; la segunda trabaja en el inconsciente. Por la primera determinación, el sujeto emisor escoge los elementos que caen en el ámbito de su preconscious, de acuerdo a las condiciones materiales en que se halla enclavado en el proceso de producción y distribución de bienes materiales y "espirituales". Por la segunda determinación, el sujeto se identifica con las evidencias universales y rechaza aquellos términos que la formación discursiva tiene bajo censura.

Los mecanismos de la combinación trabajan de la misma forma, teniendo en cuenta las condiciones en que se encuentra el desarrollo del sistema semiótico utilizado. Una determinada combinación de planos en el montaje produce efectos de sentido diferentes a los que pudiera producir cualquier otra combinación determinada. Las transgresiones a la norma permiten seguir las huellas del inconsciente.

Las condiciones de producción se actualizan en el discurso por medio del proceso de la enunciación, entendiendo por tal "la serie de determinaciones sucesivas en virtud de las cuales el enunciado se va constituyendo poco a poco, y que tienen por característica plantear "lo dicho" en el discurso y rechazar "lo no-dicho" (12). De esta forma el sujeto dibuja el campo vacío de todo aquello que hubiera podido haber dicho y no ha dicho y de todo aquello que se opone a lo que el sujeto ha dicho.

El "interdiscurso", al determinar en forma inconsciente el proceso discursivo, deja sus huellas en el discurso por medio de dos mecanismos ideológicos: la presuposición y la implicación. La presuposición adopta la forma de "lo evidente", de "lo que siempre ha sido así", de "lo aceptado por todos", y se concreta por medios de "enunciados ideológicos separables". Estos contenidos semánticos han sido producidos en otros discursos de la formación social, que a su vez puede haberlos recibido de otras formaciones sociales anteriores o contemporáneas. La implicación trabaja el discurso en forma transversal; lo ya sabido regresa al pensamiento y marca el discurso por medio de ciertas incidencias semánticas, a través de las cuales irrumpen en el discurso los procesos primarios del inconsciente. El funcionamiento del "discurso-transversal" o implicación semántica adopta las formas diversas del desplazamiento que da origen a las variadas clases de metonimias: relación de la parte al todo, de la causa a la consecuencia, del síntoma a la situación designada... Si en *Sacco y Vanzetti* observamos un apagón sobre el rostro de uno de los personajes, leemos en él la ejecución del compañero en virtud de un saber producido en otra parte: el discurso científico o pseudo-científico que nos dice que una descarga eléctrica

produce una disminución de la energía en el fluido luminoso. Este "saber" no es producido en el discurso filmico, sino que llega a él procedente del "interdiscurso" social en el cual la película se deja ver. Cuando en la subida del mercurio leemos la temperatura del cuerpo estamos aplicando este mismo tipo de implicación o discurso transversal. El discurso cinematográfico es especialmente apto, por la naturaleza de su significante, para realizar esta clase de metonimias, que actualizan un saber producido en otra parte. Ese espacio es de naturaleza ideológica.

#### 4. Especialidad ideológica de lo estético

El "arte produce objetos estéticos. Bajo la calificación de "estético" la ideología dominante esconde, enmascarándola en el misterio, la capacidad de agradar a los sentidos que ostenta dicho objeto. La misión del "arte" es, pues, producir objetos agradables a los sentidos. Ahora bien; el agrado producido por los objetos no es un hecho natural, sino cultural, es decir, histórica y socialmente determinado. En consecuencia, lo "estético" es una forma concreta de la ideología, está sometido a sus mismas determinaciones y cumple las mismas funciones en la formación social. Sin embargo, como región específica de la instancia ideológica, lo estético requiere una organización particular, que lo distingue de las demás regiones ideológicas: la moral, la religión, el derecho, la filosofía, la política. Esta especificidad se caracteriza por el hecho de que los elementos que componen dicha región ideológica no existen, como tales, en las otras formas ideológicas, y si existen, existen bajo otras condiciones o con otra organización.

Lo específico no anula su dependencia. La dependencia de la región estética se traduce por el hecho de que está siempre sobredeterminada por otras regiones del nivel ideológico y determinada en última instancia por el nivel económico de la formación social en la que se inscribe. Las relaciones entre estas determinaciones y sobredeterminaciones no son ni directas ni mecánicas: en cada caso es preciso seguir las conexiones ocultas que establecen las líneas de la determinación mutua.

Al interior de la región estética o "artística", existen tantas variantes secundarias como prácticas artísticas socialmente establecidas: bajo condiciones semejantes, cada práctica obtiene nuevas determinaciones de los materiales de las técnicas que aplica para la producción de objetos estéticos. Así, es posible distinguir las prácticas literarias de las prácticas pictóricas, las prácticas musicales de las prácticas escultóricas, las prácticas cinematográficas de todas las demás. Estas subregiones son específicas en el mismo sentido en que lo son las regiones antes definidas en su especificidad. Y en el mismo sentido son dependientes.

Si lo estético no es otra cosa que ideología, lo estético cinematográfico es igualmente ideológico una forma particular de la ideología. Su especificidad consiste en que reproduce otras prácticas significantes y/o sociales (las cuales son siempre significantes) y produce además una forma ideológica propia: la *impresión de realidad*; sobre la pantalla no hay nada; solamente reflejos de luz o zonas de sombra, y sin embargo, la impresión que recibe el espectador es la de estar en presencia de una realidad concreta, que se puede desear y gozar. La pantalla desaparece, se abre como una ventana sobre un mundo animado. Esta ilusión es la materia misma de la ideología propia del cine. La *impresión de realidad* se hace posible gracias a los dispositivos cinematográficos, orientados a la producción

de imágenes en movimiento, bajo las condiciones de la visión en perspectiva.

La visión en perspectiva no es un modo natural de ver el mundo. Así como el espacio — escribe Francastel en la *Revue Internationale de Filmologie*— tampoco la perspectiva es una realidad estable, exterior al hombre. Por lo demás, no existe una perspectiva, sino varias, cuyo valor absoluto es equivalente y se constituye en la medida en que determinados grupos se ponen de acuerdo para conferir a un sistema gráfico un valor de análisis y de representación estable, exactamente como si se tratará de un alfabeto . . . (La perspectiva) no es una regla fija que corresponda a una realidad sustancial de la naturaleza; es una función de la inteligencia, uno de los marcos que permite conferir un orden a las sensaciones" (13). Sin embargo, la ideología dominante ha "naturalizado" este modo de ver y lo ha hecho pasar por el modo normal de ver. Los dispositivos cinematográficos (cámara filmadora, procesos de laboratorio, montaje, proyección) están orientados, por su constitución misma, a reproducir este modo "nateal" de ver. Y no sólo lo reproducen sino que lo perfeccionan. La reproducción cinematográfica es el complemento del naturalismo iniciado con las perspectiva del Renacimiento. Y en consecuencia, es un complemento y un perfeccionamiento de la ideología estética de la clase dominante.

La ideología de un film no se encuentra, pues en su *contenido*, no es un ingrediente en lo interior de la obra, que pueda ser aislado como tal. Incluso si un film reproduce una práctica revolucionaria, puede ser un film reaccionario, pues "no se deben buscar las ideologías en el contenido de las imágenes sino en su "presentación" (14). La "ideología fílmica" es "una combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen fílmica a través de la cual los hombres expresan la manera en que viven sus relaciones con sus condiciones reales de existencia, combinación que constituye una de las formas particulares de la ideología global de una clase" (15).

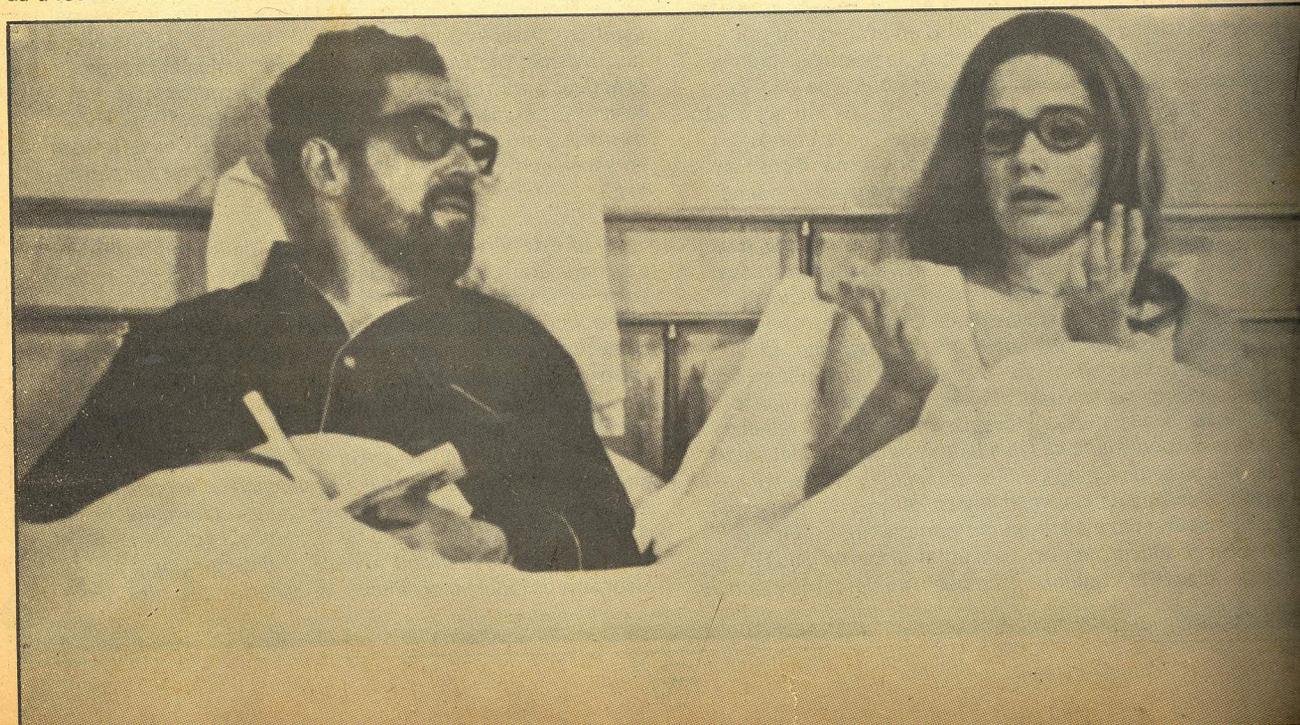
##### 5. Naturaleza del "efecto estético"

Hemos señalado anteriormente que la finalidad de los objetos estéticos, consiste en producir agrado. La razón de este agrado reside en el reconocimiento que logramos frente a la obra artística. Como apunta Althusser, "la ideología da a los hombres cierto "conocimiento" de su mundo

—o más bien, al permitirles "reconocerse" en su mundo, cierto "reconocimiento—, pero al mismo tiempo, los conduce a su "desconocimiento" (16). En el cine, por medio de la impresión de realidad, el espectador se reconoce en las representaciones que la pantalla le ofrece: personajes, historias, acciones, ideas mitos, formas de vida . . . Pero por el hecho de que la ideología dominante es la de la clase dominante, la mayoría de los espectadores de cine (que pertenecen a la clase media: burguesía y pequeña burguesía) se identifica y se reconoce en tales representaciones sin ruptura, sin esfuerzo. Su mundo es el que está en la pantalla: el espejo resulta fiel a sus expectativas. Pero al mismo tiempo, el cine realizado por la clase dominante o bajo su dominio y dirección, pretende dirigirse a todos los públicos por igual. Y es indudable que el cine y también la televisión han conseguido un cierto grado de integración social (integración ideológica) al agrupar ante la misma representación a veces en la misma sala espectadores de las diferentes clases en conflicto. Sin embargo, una gran parte de ese público está formado por la clase explotada. Estos espectadores no pueden reconocerse en las representaciones de la clase explotadora, aunque casi siempre se identifica con ellas en virtud de los procesos psicológicos que desencadena el espectáculo cinematográfico. Estos declives entre identificación y reconocimiento se producen también al interior de las diversas fracciones de clase, razón por la cual ciertos films suscitan la división de la crítica especializada.

En el reconocimiento, pues, radica el fundamento del juicio de valor estético, de tal manera que el placer o displeasure experimentado ante un film y el reconocimiento ideológico del espectador en la ideología fílmica (específica) del mismo, no son más que una sola cosa. Dicho reconocimiento sólo puede existir cuando la ideología estética (fílmica) del espectador coincide con la ideología fílmica (específica) del film. Una "ideología estética" es la región de la instancia ideológica que comporta las diversas "reglas", "teorías", "gramáticas" en virtud de las cuales una obra (un film) es reconocido como "bello" o como "feo", como "maestra" o como "fallida", como "grande" o como "menor". Ningún conocimiento científico permite estas valoraciones. Porque el "arte" es siempre un arte de clase, y las obras de arte, productos históricamente determinados por el desarrollo de la lucha de clases.

##### 6. ESCENAS DE LA VIDA CONYUGAL: Procesos de enunciación



La serie de determinaciones sucesivas en virtud de las cuales el enunciado fílmico se va constituyendo actúa en diversos niveles del texto fílmico: a nivel de la "historia" o diégesis, seleccionado, entre las situaciones posibles, aquellas que responden a los intereses (de clase) del realizador. Así, *Escenas de la vida conyugal* se plantea a nivel de la pareja matrimonial exclusivamente, con rechazo deliberado de los hijos y de las repercusiones que sobre ellos pueda tener la crisis de la pareja. A nivel del relato, impidiendo la puesta en escena de la otra mujer que interviene en el conflicto, sustituyéndola por una simple carta. A nivel de la narración, los elementos pertinentes son muy variados, pero queremos señalar especialmente tres: primero, la forma de la planificación; segundo, el tratamiento documental; tercero, la represión erótica.

La instancia narrativa es la instancia productora del discurso, en el cual deja sus marcas por medio de las relaciones incesantes entre los enunciados narrativos y el proceso de su enunciación. La instancia narrativa, es decir, el narrador en cuanto tal, es el que elige en cada momento del proceso discursivo los elementos que van a intervenir en la constitución del discurso. Tratándose de los planos, esta selección se efectúa sobre el paradigma de la planificación. Esta elección está determinada por las condiciones de producción —entendiendo el término "producción" como producción discursiva—. Sin embargo, es el momento de señalar que también es determinante el estado de desarrollo de los sistemas semióticos utilizados: el estado de lengua, por ejemplo; pero, sobre todo, el estado de desarrollo de sistemas semióticos que dependen del desarrollo tecnológico de las fuerzas productivas, como el cine o la televisión. En el cine mudo, la selección de elementos es menos variada que en el cine sonoro; en el cine blanco y negro, menor que en el cine en color, y así sucesivamente. De ahí resulta evidente que es necesario tener también presentes las condiciones de producción —entendido ahora el término "producción" como proceso tecnológico de producción cinematográfica— de la película. *Escenas de la vida conyugal* ha sido producida para la televisión sueca. La televisión sueca se desarrolla bajo un régimen estatal de producción. Por tanto, Bergman produce su película para el Estado sueco. Esta determinación inicial entra en contradicción con la determinación del receptor al cual va destinada: el público de la televisión no es el mismo público del cine, su formación es diferente. El público televisivo está formado por miembros de la familia sueca, aglutinando bajo esta expresión los millones de familias concretas que existen en Suecia. El público del cine no es un público familiar, es un público de textura primordialmente individual. La representación imaginaria que Bergman (y el Estado que le paga) se hace de este público va a determinar la selección de ciertos planos y no de otros que pudieron aparecer en el mismo momento de la cadena sintagmática. Por un lado, pues, las condiciones del medio televisivo imponen a Bergman la elección de planos cortos (Planos medios y Primeros planos); pero es la determinación principal del espectador familiar sueco la que se va a imponer para recortar la realidad en la forma más adecuada para "ver mejor" las reacciones de sus personajes, los procesos críticos que ha seleccionado para "mostrar en la pantalla".

Bajo la mirada implacable de una cámara cercana, Bergman explora los sentimientos de la pareja humana, en relación con la institución del matrimonio. El motivo no es nuevo, tampoco lo es el "estilo". Lo nuevo es la densidad de la observación, la penetración del análisis. Bergman logra desarrollar la evolución de los sentimientos

en base a una observación minuciosa de los comportamientos: centrado en los gestos principalmente. Porque los gestos son el elemento más accesible a la lectura de sus receptores y constituyen la materia más "naturalista" del comportamiento. El documentalismo llega a la cumbre de su refinamiento. Incluso los diálogos que pronuncian los personajes, siempre densos y significativos, valen más por el tono, el ritmo y la cadencia de su pronunciación, que por sus contenidos semánticos, también importantes sin duda. Basta imaginar esos mismos contenidos proferidos de otra manera para descubrir —método de la conmutación— los distintos efectos de sentido que habrían de producir.

La planificación adquiere un nuevo valor semántico cuando se convierte en instrumento de represión —en sentido freudiano—. La imagen que Bergman tiene del receptor está marcada en la forma de planificar la secuencia erótica que tiene lugar en el escritorio de Johan (quinta parte: Analfabetos en afectividad). Prácticamente, toda la escena se desarrolla en un solo plano medio de Marianne, cortando, rechazando, "reprimiendo" la mostración del acto de amor. Entre tanto, Marianne va señalando verbalmente las incidencias del proceso:

— "Ahí, ahí, así es como debe ser, ¿no? Bésame.

Siempre me han gustado tus besos. Ahora te echas hacia atrás y te acuestas y yo me sentaré encima y luego nos iremos juntando. Cierra los ojos. Si me miras me da vergüenza. Pon tus manos en mis nalgas. Así. Eso es. Esto es maravilloso. ¡Imagínate que entrase el vigilante! Le pediríamos que se uniera a la fiesta. Somos muy abiertos en estos tiempos. Y tenemos toda la noche. Bebamos y hagamos el amor solamente, y mañana firmaremos los papeles del divorcio". (17)

La discordancia (el contrapunto) entre las palabras de Marianne y lo que muestra la imagen, constituye una marca de la determinación ejercida en el autor por la imagen que tiene del receptor familiar al que está destinado su discurso. La imagen del receptor arrastra consigo toda la ideología que el mismo espectador tiene en torno a la familia y las expresiones amorosas, así como las represiones sociales que dicha ideología conlleva. Esas formas de representación ideológica se reflejan en la estructura del film y determinan su sentido y su sin-sentido.

## 7. ESCENAS DE LA VIDA CONYUGAL: Acción del "interdiscurso"

La formación discursiva en la cual se inscribe el film actúa en el proceso de su construcción por intermedio de lo que hemos denominado "interdiscurso". El interdiscurso se hace presente en el discurso concreto por medio de los "enunciados preconstruidos". Estos enunciados llegan al discurso procedentes de "otra parte", de otros discursos, y adoptan la forma de la evidencia, de la universalidad. Alain Badiou señala tres características capaces de identificar tales enunciados, que él denomina "enunciados ideológicos separables". Un enunciado ideológico separable —dice Badiou— obedece a las tres condiciones siguientes:

- I) Produce por sí solo un efecto de significación completo e independiente.
- II) Tiene la estructura lógica de una proposición universal.
- III) No está contextualmente ligado a una subjetividad. (18).

El estar ligado a una subjetividad supone estar vinculado a la opinión o a "los dichos" de un personaje de un sujeto—

hablante del relato. En el cine esta condición es imprescindible, ya que lo dicho verbalmente casi siempre procede de los personajes de la diégesis. En estas condiciones se producen los "enunciados oblicuamente inseparables"; que resultan ser del tipo X (S): que se lle: X piensa que S es universalmente verdadera. Justamente, creemos que la eficacia específica de la subjetividad cinematográfica, esta ligada a los enunciados oblicuamente inseparables. En el relato cinematográfico la inseparabilidad de los enunciados ideológicos es el resultado de la estructura propia del discurso lo que quiere decir que el enunciado (S) puede funcionar de hecho como enunciado separable, aún cuando entre en el campo de una subjetividad diegética. Y así lo entendemos nosotros en *ESCENAS DE LA VIDA CONYUGAL*.

Estos "enunciados ideológicos separables" o "enunciados preconstruidos", están engarzados en el discurso como sentencias que fundamentan una experiencia particular o como apoyos de una opinión personal. Por ejemplo, Marianne dice en un momento inicial, al analizar la serenidad con que discurre su matrimonio: "Alguien nos decía precisamente anoche que *la falta de problemas es en sí mismo un problema grave*". La universalidad del enunciado subrayado se atribuye a un "alguien" no determinado. Ese "alguien" es precisamente el nombre que lleva la formación discursiva en ese preciso momento del discurso; ese "alguien" no es otro que el Sujeto con mayúscula, que interpela por medio de la ideología. Otras veces el enunciado separable es más neutro, más independiente en el contexto: "La gente sin imaginación cuenta mentiras más lógicas que los demasiados imaginativos", dice Peter en el primer episodio. O: "Los que hablan el mismo idioma se entienden siempre, no importa dónde estén", que dice Marianne en el mismo episodio. Con frecuencia, el "enunciado preconstruidos" inicia la frase para terminar aplicándola a una situación personal: Así, Marianne dice: "Es horrible ir por ahí guardando cosas dentro. Se debe hablar a alguien con claridad, por muy penoso que resulte". Y a continuación orienta el enunciado proferido a la situación concreta con Johan, y añade: "¿No estás de acuerdo?". O también, en otro momento, Johan: "Cómo puede hablar uno acerca de algo que no tiene explicación? ¿Cómo puede uno decir que es aburrido hacer el amor aunque todo sea perfecto técnicamente? Cómo *puedo* decirte que todo lo que *yo puedo* hacer es no estrellarte contra la pared cuando te sientas ahí en la mesa para desayunar toda arregladita y limpiecita comiéndote huevos duros? . . ." Y más adelante, el mismo Johan: "El camino más sencillo siempre es el echarse las culpas. *Te hare* sentirte fuerte, noble, generosa y humilde, . . ." Este ir y venir entre la universalidad que nos es familiar y la situación concreta que tratamos de justificar con ella es el mecanismo por el que el "interdiscurso", en su aspecto de "preconstruido", trabaja y determina el discurso de Bergman en esta ocasión. No pretendemos hacer un análisis detallado del contenido semántico de cada uno de estos "enunciados preconstruidos" sino solamente señalar la forma de su determinación. Por un momento Bergman es consciente de tales determinaciones y hace decir a Johan: "Tal vez se coja todo de un libro de texto sobre la vida del hombre". Por otra parte, el discurso fílmico trabaja esta corriente entre universalidad y particularidad en términos de ambigüedad como los siguientes:

MARIANNE: *¿Crees que vivimos en tremendas confusiones?*

JOHAN: *¿Tú y yo?*

MARIANNE: *No, todos nosotros.*

Y un instante después:

MARIANNE: *Johan . . .*

JOHAN: *¿Sí?*

MARIANNE: *¿Nos hemos perdido algo importante?*

JOHAN: *¿Todos nosotros?*

MARIANNE: *Tú y yo.*

en virtud de los cuales, el interdiscurso se llega a disimular en el interdiscurso, como un elemento de su constitución.

Por otra parte, la estructura metonímica del discurso fílmico nos pone en contacto con los efectos, sin ofrecernos las causas; nos ofrece las partes, sin entregarnos el todo. El saber producido en otros espacios sociales atraviesa el discurso fílmico introduciendo en él nuevas determinaciones ideológicas inconscientes. Pensemos solamente en el momento en que Johan llega a una noche de improviso y dice a Marianne que se ha enamorado de otra mujer. En primer lugar, el relato es de naturaleza metonímica al ofrecernos el resultado de un proceso del que no habíamos sabido nada hasta el momento, igual que la protagonista: un elemento a favor de la identificación que se establece con ella. En segundo lugar, el plano se acerca al rostro de Liv Ullman y lo encuadra de tal forma que sólo la mitad de la cara puede ser vista por el espectador, ya que Johan oculta con su cabeza la otra parte del rostro. De esta forma, la metonimia es absoluta: una pequeña parte del cuerpo humano es la encargada de subsumir todo un proceso, del cual sólo conocemos los efectos. El saber del espectador se actualiza sobre este pequeño detalle, intensificando la significación del adulterio en la vida social de los personajes y actualizando toda la ideología que rodea esta práctica familiar.

Lo mismo sucede en la secuencia final, en la que Marianne y Johan se encuentran *en secreto*, cuando ambos están a su vez casados con sendas parejas. El efecto de apoyo que esta estructura produce actualiza todas las representaciones que sobre el matrimonio y sobre el adulterio circulan en la ideología dominante. La crítica de Bergman a la institución matrimonial se basa en la actualización discursiva de este "saber" del espectador.

#### 8. *ESCENAS DE LA VIDA CONYUGAL: el efecto estético*

El "efecto estético" producido por una película depende del grado de "reconocimiento" que consigamos en ella. Lo primero que constatamos ante *Escenas . . .* es que nos produce un singular placer la forma en que Bergman observa las reacciones de sus personajes. Ya desde la primera secuencia, en la entrevista con la periodista, observamos este mecanismo: ante las preguntas de la periodista, Johan contesta con cinismo y desventura: "Podría parecer engreído si me describiera como un hombre extremadamente inteligente, próspero, juvenil, bien equilibrado y "sexy". Un hombre con conciencia mundial, instruido, cultivado y popularmente aceptado como sociable . . ." Y sigue con una tanda de lugares comunes (preconstruidos) que definen el comportamiento conformista en el sistema. Cuando le toca el turno a Marianne (Liv Ullman) las indecisiones se marcan en la miradas que dirige a su esposo, en las dubitaciones, en los titubeos de las palabras, en las repeticiones, en el tono inseguro de las afirmaciones . . . Algo pugna por asomar a la superficie y queda truncado en el mismo momento de su formulación. Es indudable que nos reconocemos ideológicamente a una plena identificación con el personaje. El reconocimiento no se queda en la forma de encarnar la situación por el actor, sino que se prolonga a la forma de mirar que Bergman nos presenta: la cámara se mantiene a una distancia adecuada



da (plano americano) a fin de recoger las reacciones en su conjunto; la duración del plano se prolonga más allá de lo normal a fin de estrujar a los actores con su insistencia y extraer de ellos su "secreto". El reconocimiento se produce a todos los niveles del discurso fílmico y no sólo en el comportamiento de los personajes del universo representado.

Estas observaciones podrían proyectarse a todas las secuencias del film; pero volvamos a la secuencia del anuncio de la infidelidad. Aquí, la cámara observa desde más cerca: nos introduce en la intimidad del personaje, centra nuestra atención en el ojo derecho y, a través de su petrificada quietud, sentimos todo lo que pasa por su interior. Todos los elementos se combinan para producir el efecto de sentido deseado. Y el reconocimiento surge precisamente del placer que nos produce descubrir de qué forma privilegiada podemos asistir a semejante situación.

Ahora bien; si nos reconocemos en estos comportamientos y en la forma de observarlos es porque nuestra *ideología estética cinematográfica* (es decir, el sistema de reglas que nos permiten afirmar si un film es bello o feo, logrado o fallido) coincide con la ideología específica del film, tal como la hemos definido anteriormente (es decir, con su

específica estructuración discursiva, de acuerdo con las "reglas" específicas de construcción de un film). Lo cual delata nuestros gustos burgueses o pequeño-burgueses y la posición ideológica que los sostiene. (No creemos que los ingenuos espectadores de la "cazuela", que acudieron a ver la película atraídos por el engañoso título del film, encontrasen la misma *identificación* y el mismo *reconocimiento*. Su *ideología estética* tiene otras exigencias y espera otro tratamiento de los comportamientos matrimoniales. Su forma *de ver* es muy diferente de la nuestra. Y los silbidos que se escuchaban durante la proyección señalan estas diferencias).

### 9. Posición ideológica de Bergman

Bergman desarrolla en su discurso una crítica a la institución matrimonial, tal como la vive en estos momentos la burguesía europea, especialmente sueca. Pero, ¿desde qué posición vamos a dar un salto en el nivel de análisis, introduciéndonos en la estructura discursiva por un momento. La figura central del componente discursivo de *Escenas...* es el contrato matrimonial, al cual van vinculados ciertos valores individuales. Si aplicamos la estructura elemental de la significación procedente del método analítico de Greimas (19) a la figura del contrato matrimonial, obtendremos el siguiente esquema explicativo:

CONTRATO NO-CONTRATO  
Relaciones matrimoniales Relaciones no-matrimoniales

NO CONTRATO CONTRATO  
Relaciones no-matrimoniales Relaciones matrimoniales

La raya superpuesta sobre la expresión significa su negación; en consecuencia, su ausencia. Johan y Marianne viven bajo el contrato matrimonial hasta que estalla la crisis por la interposición de Paula. Después del divorcio (No-contrato), Johan y Marianne vuelven a sostener relaciones sexuales, calificadas como no-matrimoniales. Si nos ubicamos en los términos contradictorios de esta oposición, podremos observar que la ausencia de relaciones no-matrimoniales está rechazada en el film, mientras que se postula la ausencia de relaciones matrimoniales, relaciones bajo contrato. La posición de las contradictorias indica, en su represión, la posición ideológica desde la cual habla Bergman. Para llegar a descubrir todas las implicaciones de esta posición, es preciso señalar que a cada uno de los términos de esta estructura corresponden unos valores afirmados o negados en el film: Al contrato corresponde la incomprensión y la infelicidad individual (de la pareja), mientras que a las relaciones no-matrimoniales corresponde en el discurso fílmico la comprensión y (puede ser) la felicidad. ¿Qué sucede si nos ubicamos en los términos contradictorios? La ausencia de relaciones no-matrimoniales (fuera de contrato) traería consigo la ausencia de felicidad y la ausencia de comprensión, mientras que la ausencia de incomprensión y la ausencia de infelicidad.

#### RELACIONES MATRIMONIALES

RELACIONES MATRIMONIALES  
incomprensión  
infelicidad

RELACIONES NO-MATRIMONIALES  
comprensión  
felicidad

RELACIONES NO-MATRIMONIALES  
COMPRESION  
comprensión  
felicidad

RELACIONES MATRIMONIALES  
INCOMPRESION  
incomprensión  
infelicidad

Por consiguiente el "horizonte utópico" desde el cual Bergman critica el matrimonio es el individualismo burgués más desahogado. El contrato matrimonial impide el libre intercambio de los sentimientos en una sociedad que promueve el intercambio de todos los valores de uso. Si el matrimonio estorba, es porque no responde a la ideología del libre cambio, porque es una institución rezagada al interior del orden burgués. Bergman utiliza los ideales (horizonte utópico) de la ideología burguesa para criticar las realizaciones concretas de sus instituciones ideológicas. De ahí que las formas de representación adquieren el grado máximo del naturalismo burgués. Bergman critica a la burguesía desde una posición burguesa.

#### NOTAS

- (1) Althusser, L., "Ideología y aparatos ideológicos de Estado", en: *Escritos*, Edit. Laia, Madrid, 1974, p.
- (2) Verón, E., "Remarques sur l'idéologique comme production de sens" in: *Sociologie et sociétés* 5 (2), Montreal, 1974, p. 53. Cfr. Verón, E., "ideología y comunicación de masas: la semantización de la violencia política" en: Verón E., *Lenguaje y comunicación social*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1969.
- (3) Pecheux, M., *Les vérités de la Plaiçe*. Linguistique, sémantique, philosophie, Maspéro, Paris, 1975, p. 128.
- (4) Althusser, L., o.c., p.
- (5) Pecheux, M., o.c.p.129.
- (6) Althusser, L., *La revolución teórica de Marx*, Siglo XXI, México, 196, p. 166.
- (7) Barthes, R., *El placer del texto*, Siglo XXI, México, 1974, p. 55.
- (8) Althusser, L., "Ideología y aparatos ideológicos de Estado", o.c., p.
- (9) Pecheux, M., o.c., pp. 198- 200.
- (10) Pecheux, M., *Analyse automatique du discours*, Dunod, Paris, 1969, p. 19.
- (11) Pecheux, M., *Les vérités de la Placie*, p. 146.
- (12) Pecheux, M., *Analyse du discours. Langue et ideologies* in: *Langages*, 37, Paris 1975, p.20.
- (13) Francastel, P., citado por *Cinethique* 9/10, Paris 1971, p. 54.
- (14) Hadjinicolaou, N., *Historia del arte y la lucha de clases*, Siglo XXI, México, 1975, p. 19 y 79.
- (15) Ibidem, p. 97.
- (16) Althusser, L., "Théorie et formation théorique - Idéologie et lutte idéologique" en: *Casa de las Américas*, num. 34, La Habana.
- (17) Bergman, I., *Escenas de un matrimonio* (guión), Fernando Torres editor, Valencia, 1975, p. 133.
- (18) Badiou, A., "La autonomía del proceso estético" en: Althusser, L., Badiou, A y otros: *Literatura y sociedad*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1974, p. 106.
- (19) Graimas, A. J., *En torno al sentido*, Edit. Fragua, Madrid, 1973, p. 155.