

# Lo Verosímil

Roland Barthes

Marie-Claire Boons

Olivier Burgelin

Gerard Genette

Jules Gritti

Julia Kristeva

Christian Metz

Violette Morin

Tzvetan Todorov



EDITORIAL  
TIEMPO  
CONTEMPORANEO

COMUNICACIONES  
COMMUNICATIONS

# Lo Verosímil

Roland Barthes  
Marie-Claire Boons  
Olivier Burgelin  
Gérard Genette  
Jules Gritti  
Julia Kristeva  
Christian Metz  
Violette Morin  
Tzvetan Todorov



Editorial Tiempo Contemporáneo

*Le Vraisemblable, Communications*, nº 11, 1968.  
Traducción directa del francés por: Beatriz Dorriots

Tapa: Carlos Boccardo

Asesoramiento gráfico: Shlomó Waldman

1a. edición, 1970

2a. edición, 1972

© Copyright de la edición francesa:

Éditions du Seuil, 1968.

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

© de todas las ediciones en castellano by

ETC - EDITORIAL TIEMPO CONTEMPORANEO, S.R.L. 1970

Viamonte 1453, p. 10º, 66, Buenos Aires

IMPRESO EN LA ARGENTINA

# Indice

<i>Introducción</i>	11
<b>CHRISTIAN METZ</b>	
El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?	17
<b>GÉRARD GENETTE</b>	
La escritura liberadora: lo verosímil en la "Jerusalén Liberada" del Tasso	31
<b>JULIA KRISTEVA</b>	
La productividad llamada texto	63
<b>ROLAND BARTHES</b>	
El efecto de realidad	95
<b>VIOLETTE MORIN</b>	
De la ratería al asalto	103
<b>JULES GRITTI</b>	
Dos artes de lo verosímil: la casuística y el correo sentimental	115
<b>OLIVIER BURGELIN</b>	
Intercambio y deflación en el sistema cultural	145
<b>MARIE-CLAIRE BOONS</b>	
La "huída" de lo "verdadero" en la cura psicoanalítica	169
<b>TZVETAN TODOROV</b>	
Lo verosímil que no se podría evitar	175

## El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?\*

Christian Metz

En cine, muy a menudo, es el *decir* quien decide soberanamente lo *dicho*. No en el sentido muy general e inevitable en que siempre y donde quiera es él quien decide, sino —en este arte ligado más que cualquier otro a la industria y a los vaivenes del público— de modo más cruel, más nocivo: una convención tácita y generalizada pretende que la elección del film como medio de expresión, como forma del decir, limite por sí misma desde un principio el campo de lo decible, imponiendo así la adopción preferencial de ciertos temas; hay, en toda la fuerza de la expresión, *temas de films* (en tanto no existen «temas de libros» en un sentido similar), y algunos *contenidos*, en detrimento de otros, son considerados «cinematográficos». Un implícito correlato pesimista sugiere que el cine no puede decirlo todo: se piensa así a menudo en los films como si aún fueran —en todos los sentidos del término— mudos.

El mérito principal de las distintas corrientes del «nuevo cine» que han aparecido desde hace algunos años es quizás el haber emprendido la tarea de invertir los términos de este problema: hoy, en los films que tienen vida, lo dicho se pone a menudo a gobernar el decir; el cineasta «nuevo» no busca un tema de film: tiene cosas que decir y las dice con el film. A veces las dice también, al mismo tiempo, a través de un libro o un escrito; y entonces su film mismo es un libro, a menos que sea el libro de un amigo íntimo —o el libro íntimamente amado de un amigo desconocido— el que se torne film. Pues para el arte de la pantalla, escapar un poco más a las presiones de lo expresable filmicamente, es también escapar un poco más al aislamiento relativo y demasiado tiempo mantenido de lo que se llama «cultura cinematográfica». La loca esperanza de que el cine podría decirlo todo (esperanza que inspiraba a Alexandre Astruc la humorada, o la apuesta, de filmar el *Discurso del Método*), aun cuando está muy lejos de su realización —muy lejos incluso de un grado de realización más modesto que el que apuntaba la saludable pro-

\* Este artículo se reproduce con la amable autorización del Festival de Pérsaro; fue presentado a la Mesa Redonda sobre *Ideología y lenguaje en el film*, organizada en el marco del Tercer Festival del Nuevo Cine (Pérsaro, Italia, mayo-junio 1967).

vocación de Astruc—, comienza no obstante a hacerse *sensible* en los acentos más nuevos, más verdaderos y más diversos que, después de los grandes films del pasado, dejan oír aquí y allá los mejores films recientes.

### *El film y sus tres censuras*

Este comienzo de liberación se juega a dos niveles, el primero directamente político y económico, el segundo propiamente *ideológico* y por esto ético.

La mutilación de los contenidos de los films es frecuentemente obra pura y simple de la censura política, o aun de la censura de las «indecencias», en una palabra, de la *censura propiamente dicha*. Pero más a menudo todavía es obra de la censura comercial: autocensura de la producción en nombre de las exigencias de la rentabilidad, verdadera *censura económica* por consiguiente. Esta tiene de común con la primera el ser una *censura a cargo de las instituciones* y la noción de «censura institucional» les cabría adecuadamente a ambas (si la segunda es una autocensura, es simplemente porque la institución censuradora y la institución censurada se contunden provisoriamente aquí: ver el Código Hayes, por ejemplo). Es sabido que la censura institucional es más dura para el film que para el libro, el cuadro o el fragmento musical, de modo tal que los problemas de contenido, en el cine, están ligados a *permisos exteriores* de manera mucho más directa que en las otras artes.

En cuanto a la tercera censura, la censura ideológica o moral (es decir, inmoral), ya no procede de instituciones, sino de la interiorización abusiva de las instituciones en ciertos cineastas que no tratan más (o no han tratado jamás) de escapar de una vez por todas, al círculo estrecho de lo decible recomendado a la pantalla. Por el nivel exacto en que intervienen a lo largo del proceso que lleva de la idea al film, estas tres censuras se ordenan en un escalonamiento natural y muy eficazmente restrictivo: la censura propiamente dicha mutila la difusión, la censura económica mutila la producción, la censura ideológica mutila la invención.

Si se constata muy a menudo un hiato tan sensible entre los contenidos de los films efectivamente rodados y el conjunto de lo que el cine podría decir —y si es verdad que el espectador moderno es, en más de una oportunidad, un hombre que gusta mucho del cine y raramente de los films—, son las dos censuras institucionales las que cargan frecuentemente con la responsabilidad del hecho. Desde este punto de vista, la eclosión de los «cines nuevos» como el de Polonia, Checoslovaquia, Brasil, España, Alemania Occidental, etc., representan victorias, obtenidas allá contra las secuelas del stalinismo y aquí contra las presiones de la reacción. En cuanto al esfuerzo común a los «jóvenes cineastas»

de todos los países para *modificar la profesión* —equipos reducidos, presupuestos pequeños, apoyo de los amigos, técnicas de «16 mm.», circuitos paralelos de difusión, financiación en cooperativas o por suscripción, etc.—, estos constituyen, en la medida en que triunfan, una victoria contra la censura económica.

Resta el aspecto propiamente ideológico del problema, que está ligado al aspecto político y económico como causa y consecuencia: los primeros éxitos de las nuevas escuelas empiezan a sanear sensiblemente el clima ideológico del cine en general y, a la inversa, las luchas que han permitido el logro de estos primeros éxitos ni siquiera hubieran sido emprendidas de no haber estado precedidas, en el espíritu de los que las libran, por el proyecto o la imagen de lo que podría ser un cine más *emancipado*.

El problema de la ideología de los films presenta, no obstante, un cierto grado de autonomía; aunque causa y consecuencia de las formas que la *institución cinematográfica* reviste, la ideología de los films no es esta institución misma, ni su reflejo directo y mecánico. Algunos films de antigua data, realizados mucho antes de los primeros «puntos» que se han marcado actualmente en la liberación de la profesión, tenían un acento profundamente moderno y forman parte auténticamente del cine «nuevo». Por otra parte y sobre todo, no es raro que la censura ideológica, por sí sola, consiga ampliamente hacer desaparecer de las pantallas muchos temas y *muchas formas de tratar esos temas*, que las censuras institucionales no habrían reprimido en absoluto: si la historia del cine no ofrece hasta 1965 un solo personaje de un alemán del cuarenta y cinco que dé la misma impresión de verdad que el hijo del viejo arquitecto en *Nicht Versöhnt* de Jean-Marie Straub, no era por efecto de ninguna censura institucional, sino de una más insidiosa *restricción de los posibles fílmicos* que no es sino la faz cinematográfica de lo *Verosímil*, concepto que ahora debemos examinar de más cerca.

### *Lo Verosímil (primera aproximación)*

Sabemos que para Aristóteles lo Verosímil (*tó eikós*) se definía como el conjunto de lo que es posible a los ojos de los que saben (entendiendo que este último «posible» se identifica con lo posible verdadero, lo posible real). Las artes representativas —y el cine es una de ellas ya que, «realista» o «fantasioso», es siempre figurativo y casi siempre de ficción— no representan todo lo posible, todos los posibles, sino sólo los posibles verosímiles. La tradición post-aristotélica —ver, por ejemplo, las nociones de «verosimilitud», «conformidad» y «conveniencia» en los clásicos franceses del siglo xvii— ha retomado esta idea enriqueciéndola con una segunda clase de Verosimilitud, no muy diferente de la primera y

tampoco totalmente ausente como es de esperar, del pensamiento del filósofo griego: es verosímil lo que es conforme a las leyes de un género establecido. En un caso como en el otro (= opinión común, reglas del género) es en relación con discursos y con discursos ya pronunciados que se define lo Verosímil, que aparece así como un efecto de corpus: las leyes de un género se derivan de las obras anteriores de dicho género, es decir, de una serie de discursos (a menos que hayan sido explícitamente formuladas en un discurso especial: arte poética u otro similar); y la opinión común no es sino un discurso disperso puesto que en último análisis no está constituida sino por lo que dice la gente. Así pues lo verosímil es, desde un comienzo, reducción de lo posible, representa una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales, es de lleno censura: sólo «pasarán» entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que autorizan los discursos anteriores.

Para los clásicos franceses del siglo xvii era verosímil (= opinión común de los espectadores de la Corte y de París, o su secreto deseo, porque con lo Verosímil nunca se está muy lejos de lo Deseable, ni con lo Convenido de lo Conveniente), que Pirro haya sido un príncipe educado y galante y no el rudo jefe guerrero que en efecto debe de haber sido; verosímil también (= leyes del género «cómico») que un personaje de comedia esté dotado de un vicio único y oficial —la avaricia, la cursilería...— y que todas las grotescas desventuras en las que no dejaba de caer sean la consecuencia directa de ese vicio y mantengan con él las relaciones claras y fáciles de una esencia inmutable con sus predicados manifiestos.

### *Lo verosímil cinematográfico*

Hubo durante largo tiempo —y hay aún hoy, pero un poco menos, y ese poco ya es mucho— un Verosímil cinematográfico. El cine tuvo sus géneros, que no se mezclaban: el western, el film policial, la oportunista «comedia dramática» a la francesa, etc. Cada género tenía su campo de lo decible propio y los otros posibles eran allí imposibles. El Western, es sabido, esperó cincuenta años antes de decir cosas tan poco subversivas como la fatiga, el desaliento o el envejecimiento: durante medio siglo, el héroe joven, invencible y dispuesto fue el único tipo de hombre verosímil en un western. (en calidad de protagonista, al menos); también era el único admitido por la leyenda del Oeste, que desempeñaba aquí el papel de discurso anterior. ¿En la primera secuencia de *El hombre que mató a Liberty Valance* de John Ford, el periodista, al romper las hojas en las que su ayudante había consignado el relato verídico del senador envejecido, acaso no le dice: «En el Oeste, cuando la leyenda es más hermosa que la verdad, nosotros imprimimos la leyenda»?



Pero hay más. El cine en su conjunto ha funcionado —demasiado a menudo sigue haciéndolo— como un vasto género, como una provincia-de-cultura inmensa (aunque provincia al fin), con su lista de contenidos específicos autorizados, su catálogo de *temas y de tonos firmables*. Gilbert Cohen-Seat observaba en 1959<sup>1</sup> que el contenido de los films podía ser clasificado en cuatro grandes rubros: lo *maravilloso* (que desarraiga brutalmente y por lo tanto agradablemente); lo *familiar* (que se nutre de menudas historias cotidianas registradas con humor, pero, como lo hacía notar el autor, «fuera de la esfera de los problemas delicados, lejos de los puntos sensibles»); lo *heroico* (que aplaca en el espectador una generosidad sin empleo en la vida corriente), y por último lo *dramático* que apunta certeramente a las crispaciones afectivas del espectador medio, pero tratándolas demagógicamente como las trataría este mismo, y sin colocarlas bajo una luz más vasta en que el público, aun si en un primer momento no las hubiera reconocido, en seguida habría encontrado la posibilidad de resolverlas o de superarlas: así cada film para modistillas encierra un poco más a la modistilla en una problemática de modistilla, inútilmente trágica y arbitrariamente enclaustrante: ¿qué hay que hacer si un joven galante que le gusta a usted mucho, la invita una noche a salir con él, pero en condiciones tales que sus intenciones no le parecen «desinteresadas», etc...? (Lo que el film rosa no dirá jamás, porque sería contravenir tanto la opinión común de las modistillas como las leves del film para modistillas, es por ejemplo —entre otros diez desplazamientos posibles de un pseudo-problema insoluble y, por lo tanto, verosímil para lo «dramático»— que las intenciones «interesadas» del joven galante, en la medida en que testimonian al menos la realidad de un deseo, es decir, algo totalmente distinto de la indiferencia, no son «interesadas» sino en un cierto sentido: pero relativizar este sentido sería desdramatizar y por ende salir de lo Verosímil propio del género: así lo Verosímil acrecienta un poco más las alienaciones de cada uno).

Volvamos a los cuatro tipos de contenidos filmicos distinguidos por Gilbert Cohen-Seat; si lo propio de los films más ricos y más nuevos (aunque hayan sido rodados en 1920) es precisamente el pasar entre las mallas de esta temible división cuatripartita —¿o habrá que hablar de «división» en sentido militar?— de lo decible cinematográfico, cómo negar que este juego de rubros (o alguna otra clasificación del mismo tipo, más perfeccionada si fuera necesario, pero que no presentaría mayor dificultad para ser establecida) da cuenta aproximadamente del grueso de la producción corriente, es decir, de los nueve décimos de los films.

En 1946, en el primer número de la revista *Les Temps Modernes*<sup>2</sup>

1. *Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle*, París, P. U. F. 1959, 2 volúmenes. Pasaje citado: nn. 35-37 del volumen II (en el capítulo «Le contenu des films», pp. 35-43 del volumen II).

2. Esta misma idea ha sido retomada por Roger Leenhardt en una con-

Roger Leenhardt constataba que el cine tradicional, fuera de sus invenciones de estética formal y ateniéndonos al plano del «contenido» propiamente dicho, sólo había aportado en cincuenta años algunas pocas cosas: los grandes paisajes simples, desierto, nieve, mar, etc... (pero no paisajes sutiles o complejos como por ejemplo la campiña de Aix-en-Provence); la gran ciudad, la muchedumbre, la máquina; el niño, el animal; los grandes sentimientos elementales, terror, violencia, amor sublime, etcétera (pero no sentimientos de otro tipo, como por ejemplo los que son corrientes efectivamente en nuestras sociedades tardías). El cine tradicional, concluía el autor, nos ha enseñado pocas cosas, a no ser el cine mismo como forma nueva de expresión. Esta clasificación, como vemos, es muy diferente de la Gilbert Cohen-Seat; ambos coinciden, no obstante, en comprobar la existencia de una restricción de lo *dicho*, específicamente ligada a la adopción del film como formas del *decir*, o sea en el fondo la existencia de ese Verosímil cinematográfico al que sólo escapan efectivamente algunos films singulares de ayer y de hoy y, como reivindicación parcialmente lograda, el conjunto de los esfuerzos de las diversas escuelas del «nuevo cine».

Así, detrás de la censura institucional de los films, alrededor de ella, junto a ella —*debajo* de ella, pero desbordándola— la censura que se ejerce a través de lo Verosímil funciona como una segunda barrera, como un filtro invisible pero generalmente más eficaz que las censuras declaradas: ella recae sobre *todos* los temas, en tanto que la censura institucional se concentra en ciertos puntos: políticos o de «costumbres»; ésta apunta —y aquí reside lo más grave— no exactamente a los temas, sino a la forma de tratarlos, es decir, *al contenido mismo de los films*: el tema no es el contenido, no es sino una primera caracterización, muy general, de ese contenido.

En términos estructurales tomados del lingüista Louis Hjelmslev, diremos que las censuras institucionales apuntan en el cine a la *substancia del contenido*, ya sea a los temas que no corresponden sino a una clasificación (brutal y vaga a la vez, aunque auténtica en su nivel) de las principales «cosas» de las que pueden hablar los films: el film «políticamente audaz» o el film «atrevido» son censurados, el film «de amor» o el film «histórico» no lo son, etc... , en tanto que la censura de lo Verosímil apunta a la *forma del contenido*, es decir, al modo en que el film habla de lo que habla (y no aquello mismo de lo que habla), ya sea en definitiva *lo que dice*, o la verdadera faz de su contenido: es por esto, sin duda, que la restricción de lo Verosímil alcanza virtualmente a todos los films, más allá de sus temas. ¿Hjelmslev, en su

---

ferencia pronunciada el 2 de septiembre de 1957 en Aix-en-Provence, durante el IX Congreso de las Sociedades de Filosofía de lengua francesa. La conferencia lleva como título «Ambiguïté du cinéma» (Ambigüedad del cine) y ha sido publicada en los *Cahiers du Cinéma*, n° 100, octubre de 1959, pp. 27-38. Pasaje citado: pp. 33-34.

conferencia de 1953 en Copenhague.<sup>3</sup> no decía araso (a propósito del lenguaje de las palabras) que lo que se llama la ideología proviene en gran parte de la forma del contenido? Así, las censuras institucionales nunca han prohibido representar en la pantalla un personaje de adolescente (nivel del «tema» = substancia del contenido): si hemos tenido que esperar obras relativamente tardías en la historia del cine, y además muy raras, como *Dernières Vacances* (Roger Leenhardt), *Masculin-Féminin* (Jean-Luc Godard), *L'As de tique* (Milos Forman) o *Le Père Noël a les yeux bleus* (Jean Eustache) para encontrar, en los films, adolescentes que por el detalle de lo que se mostraba de ellos (= nivel llamado de «fondo» = contenido verdadero = forma del contenido), aparecían por fin como posibles —cosa que expresamos diciendo que son «verdaderos»—, es porque la pantalla, durante mucho tiempo, permaneció herméticamente acanarada por una tradición del *adolescente filmico Verostmil*, tradición ella misma dividida en siete u ocho grandes tipos de adolescentes admitidos. (Por orden aproximado de aparición histórica vemos al punto dibujarse algunos: 1. el galán heroico superafectivo del cine mudo; 2. el joven respetuoso y correcto de los films rosas; 3. el granuja burlón que hace reír; 4. el descentrado de buen fondo de *Los Tramposos*; 5. el horrible «beatnick», etc.)

### Contenido y expresión. Forma y substancia

Onener en el film la «forma» al «fondo» —o la «forma» al «contenido»— no permite analizar ni el film ni la forma ni el fondo. Habrá que decidirse ciertamente a admitir que, si los medios de expresión del cineasta tienen a la vez sus propias cualidades *substanciales* (así la imagen no es el sonido, y el sonido no lingüístico no es la palabra) y su propia organización formal (movimientos de cámara, cortes, ajustes, relación, imagen-palabra, empleo de la voz, etc.)—, el *contenido* de los films, por su lado, también tiene sus propiedades *substanciales* (una cosa es hablar de amor y otra hablar de guerra)<sup>4</sup> y su organización formal (una cosa es hablar

3. Se trata del discurso pronunciado por Louis Hjelmslev en la fiesta aniversario de la Universidad de Copenhague, el 26 de noviembre de 1953. Se titula «The content form or language as a social factor» (La forma del contenido del lenguaje como factor social) y está reproducido en los *Essais Linguistiques* del autor (Copenhague, 1959, ed. Nordisk Sprog og Kulturforlag; constituye el volumen XII de los *Travaux du Cercle linguistique de Copenhague*, pp. 85-95. Pasaje citado (sobre la noción de ideología): p. 93.

4. Por cierto que dar el «amor» y la «guerra» como dos temas distintos implica una organización rudimentaria y, por lo tanto, un comienzo de forma del contenido. Pero esto es otro asunto: al considerar las relaciones de la forma y de la substancia en su más amplia extensión, se descubre forzosamente que una remite a la otra al infinito y que todo depende del *nivel de análisis* en el que uno se ubique. Así, distinciones como «film

de amor como en *Sisí* y otra es hablar de amor como en *Senso*). La forma nunca se opone al «fondo» («fondo», por otra parte, no quiere decir nada), a no ser la retórica escolar de los Liceos y Colegios; la forma se ha opuesto siempre a la substancia o a la materia. En cuanto al contenido no es a la forma a lo que se opone (puesto que él mismo tiene una, so pena de ser ininteligible), sino evidentemente al continente, es decir a la expresión—, oposición puramente metodológica (como la precedente) que no implica separabilidad real y que en definitiva simplemente constata que todo objeto de lenguaje —y también el film— tiene una faz manifiesta y una faz a manifestar: esta distinción, o la del significante y el significado, sirve para diferenciar lo que siempre se ve, de lo que siempre hay que buscar.

Es por estas razones que los primeros éxitos logrados por el cine moderno contra las censuras institucionales y que ya son un bien en sí, abren perspectivas más allá de sí mismos y permiten esperar que no sólo los temas de los films, sino la realidad de su contenido (forma del contenido) serán progresivamente más libres, más diversos, más adultos.

### *Los posibles de lo real y los posibles del discurso*

**Lo Verosímil**, decíamos, es *cultural y arbitrario*: entendemos por esto que la línea divisoria entre los posibles que excluye y los que retiene (y a los que hasta concede una verdadera *promoción social*), varía considerablemente según los países, épocas, artes y géneros. Así, el gangster del cine verosímil lleva en América un *trench-coat mastic* y un chambergo, mientras en Francia (fuera

---

de amor», «film de guerra», etc., procederían auténticamente de la forma del contenido para quien estudiara. por ejemplo, la distribución temática de los films realizados en tal país durante tal período. Pero para quien analiza un film dado cuyo tema es conocido de antemano, ese tema funciona como una napa inicialmente amorfa de substancia del contenido que recibirá una forma (= forma del contenido) en virtud del tratamiento propio de un cineasta cuyo «film de guerra» sea diferente de otros films de guerra. Este tratamiento a su vez (si convenimos en llamar así a la sucesión de las principales «secuencias bélicas» en un film en estudio) procurará instancias substanciales a quien analice cada una de estas secuencias para examinar de más cerca la forma interna. etc...

Pero el nivel en el que nos colocamos aquí es el del *film*, y no el del *grupo de films* (= producción de un país, producción de un cineasta, producción de un período, etc...) ni tampoco el de la *parte del film* (= episodio, secuencia, plano, etc...). Es allí donde el tema funciona como substancia del contenido y el tratamiento (= contenido verdadero) como forma del contenido.

En términos más generales, se observará que la distinción entre la forma y la substancia, como todas las nociones de alguna profundidad, tiene como particularidad el ser a la vez relativa y absoluta: relativa *entre* la diversidad de casos a los que se aplica, absoluta *en* cada uno de ellos y, por ende, en cierto modo, absoluta ella misma.

de los casos de imitación del cine americano suele tener los rasgos de un Robert Dalban, un atuendo más descuidado, el pelo como cepillo y un fuerte acento arrabalero. (De la misma manera, la mujer verosímil de la literatura francesa era alegre y saludable en el siglo XVIII y casta y lánguida en 1930.)

Pero estas variaciones afectan al contenido de los verosímiles, no al status de lo Verosímil: éste reside en la existencia misma de una línea de demarcación, en el acto mismo de restricción de los posibles. Siempre y en todas partes, la obra hundida en lo Verosímil puro es la obra cerrada, que no enriquece con ningún posible suplementario el «corpus» formado por las obras anteriores de la misma civilización y del mismo género: lo Verosímil es la reiteración del discurso. Siempre y en todas partes, la obra parcialmente liberada de lo Verosímil es la obra abierta, aquella que, en tal o cual parte, actualiza o reactualiza uno de esos posibles que están en la vida (si se trata de una obra «realista») o en la imaginación de los hombres (si se trata de una obra «fantástica» o «no realista»), pero que su previa exclusión de las obras anteriores, en virtud de lo Verosímil, había logrado hacer olvidar. Pues nunca es directamente por la observación de la vida real (obras realistas), ni directamente por la exploración de la imaginación real (obras no realistas) que se decide, en el acto creador, el contenido de las obras, sino siempre sobre todo en relación a las obras anteriores del mismo arte: incluso aquél que cree filmar la vida, o filmar sus fantasías, lo hace siempre más de lo que cree en relación con los otros films, aunque más no sea porque lo que filma no será finalmente un trozo de vida o un cúmulo de fantasías, sino un film: dado que el cineasta siempre rueda films, a menudo filma un poco los de los otros cuando cree que filma los propios. Escapar, aunque sólo fuera aquí y allá, a un requerimiento tan profundamente inscripto en la existencia misma de la cultura en forma de *campos*, exige una fuerza poco común: los libros se responden todos unos a otros, los cuadros también, y también los films.

Los posibles más «fáciles», los que la vida o el sueño *actualizan* más corrientemente, son infinitamente difíciles de traducir en el discurso de la ficción: para ello es necesario trasplantarlos, hacerlos vivir en un mundo que ya no es aquél en que eran fáciles; todo sucede como si los posibles reales, los de la vida y los del sueño, sólo pudieran ser admitidos en el discurso mucho tiempo después, y siempre uno a uno, y paso a paso, por decirlo así; como si cada uno de ellos —muy lejos de beneficiarse con alguna facilidad debida a su frecuencia en otro mundo—, debiera, al contrario, ser penosamente reconquistado desde su raíz y, antes bien que positivamente extraído del universo, contradictoriamente arrancado a su ausencia misma en los discursos anteriores. A las cosas aún *no dichas* (aun cuando fuesen corrientes fuera de la escritura) adhiere un peso inmenso que debe levantar inicialmente quien quiera decir las primero: hay que creer que su tarea es doble y que a la dificultad siempre considerable de decir las cosas, debe agre-

gar en cierto modo la de decir su exclusión de los otros decires. El arbusto torcido que el África ofrece con facilidad y profusión, en Mónaco es una pequeña maravilla, raro producto de los cuidados constantes; de la misma manera, el estudiante «izquierdista» que encontramos todos los días en la calles del Barrio Latino, pero durante mucho tiempo excluido de lo verosímil cinematográfico y así *ausentado* de la pantalla, para reaparecer, se ha visto obligado a esperar los cuidados y el talento del autor de *La Guerre est finie* (La guerra ha terminado): se lo saludó entonces como una maravilla, como jamás visto, *por lo tanto, como verdad* (como verdad en arte), sin que los que lo aclamaron hayan dejado un solo día de cruzarse con sus símiles en la calle.

Encontrar en un film una heroína que durante un cuarto de segundo tenga un gesto verdadero o una entonación justa supone, de parte del cineasta, la coronación de una empresa de la más extrema dificultad: es algo que acontece una vez por año, provoca un impacto en el espectador sensible y cada vez hace perimir de un solo golpe cuarenta films, retroactivamente consagrados a lo Verosímil puro.

### ¿Verosímil relativo o Verosímil absoluto?

Lo Verosímil, y su contrario lo verdadero, sólo pueden definirse en forma relativa y absoluta *a la vez*. Un criterio absoluto no podría bastar por sí solo: no hallaremos una obra enteramente inmersa en lo Verosímil (hasta los films más convencionales se permiten a veces en algunas escenas, una escapada a otra cosa), ni una obra enteramente liberada de todos los verosímiles (se necesitaría para ello un superhombre). Es claro igualmente que la verdad de hoy puede siempre tornarse lo Verosímil de mañana: la impresión de verdad, de brusca liberación, corresponde a esos momentos privilegiados en que lo Verosímil estalla en un punto, en que un nuevo posible hace su entrada en el film: pero una vez que está allí, se vuelve a su vez un hecho de discurso y de escritura y, por ello, el germen siempre posible de un nuevo verosímil: así la nueva técnica checa del film por pequeñas anotaciones irónico-enternecidas, que de un solo golpe ha enriquecido mucho lo decible de la pantalla, se vuelve a su vez forma del decir y amenaza con no enseñarnos nada más.

Sin embargo, una definición puramente relativa de lo Verosímil —una definición relativista— también fallaría: pues cada vez que lo Verosímil filmico cede en un punto, sobre ese punto y en ese momento se produce una suerte de acrecentamiento absoluto, irreversible, de la suma de los contenidos filmables, y porque es en gran medida así, de verdad verosimilizada en verdad verosimilizada, que el cine (arte más joven que sus hermanos, más ingenuo y al que, aunque tuviera la misma edad, le queda más por con-

quistar), poco a poco, en el curso de su historia, se ha lanzado a decir más cosas y cada día más finamente.

La «verdad» del discurso artístico no se articula directamente sobre la verdad no escrita (llamada «verdad de la vida»), sino que pasa por la mediación de comparaciones (explícitas o no) propias del campo artístico; por ende, sólo puede ser relativa, pero lo es absolutamente, pues una conquista nueva, que quizá muera en el frescor de su verdad, habrá al menos enriquecido definitivamente a lo Verosímil: puede éste renacer eternamente; cada una de sus muertes es directamente sensible como un momento absoluto de verdad.

## *Segunda definición de lo Verosímil*

Pero hay que tener en cuenta que lo que hemos definido hasta aquí es, antes que lo Verosímil mismo, la condición de posibilidad de lo Verosímil o, si se quiere, el estadio inmediatamente anterior de lo Verosímil. En efecto, este fenómeno de restricción de los posibles en el momento de su pasaje a la escritura, en el fondo no es sino la *convención* (o la «banalidad» o la «rutina»), es decir, *lo que posibilita lo Verosímil*.

Ante el hecho de la convención (restricción arbitraria y alienante de los posibles), las culturas sólo pueden elegir entre dos grandes actitudes que se oponen como la salud a la enfermedad, quizás como lo moral a lo inmoral. La primera actitud consiste en una suerte de buena conciencia primitiva y lúcida a la vez (ver Hitchcock, por ejemplo) que expone y asume la convención y que ofrece la obra por lo que ella es, es decir, como el producto de un género reglamentado destinado a ser juzgado como «*performance*» de discurso y en relación con las otras obras del mismo «género»; así el lenguaje de la obra se resiste al propósito retorcido de dar la ilusión de que sería traducible en términos de realidad: *renuncia a lo Verosímil* y esto en toda la fuerza del término, puesto que a lo que renuncia es a *parecer verdadero*. Las obras de este tipo procuran a sus espectadores, si éstos conocen las reglas del juego, algunos de los placeres «estéticos» más vivos que hay: placeres de complicidad, placeres de competencia, placeres microtécnicos, placeres de comparaciones en campo cerrado; el Western de la gran época ha dado a los amantes del cine muchos de esos placeres. Era un género de cine extraordinariamente sano; esto se ha dicho, pero se ha dicho mal: pues su salud no residía en que representaba cosas sanas (heroísmo, vida sencilla y ruda, etc.), sino en que las representaba sanamente: se trataba de un ballet de figuras impuestas y sometidas a un ritual minucioso, de un protocolo en el que las mismas variaciones imprevistas sólo eran combinaciones ingeniosas y aún no realizadas entre elementos de base previstos y enumerables. El Western clásico no era sano porque hablaba de caballos y de aire libre, sino



porque era franco. Era de la raza de los *grandes géneros reglamentados*, de esos géneros que, inverosímiles o no según el detalle de sus peripecias, en todo caso no son jamás vero-símiles. pues nunca pretenden ser más que discursos: el cuento de hadas, la *enopeya*, el mito, el teatro oriental, etc.; también vastos sectores del Clasicismo.

La obra verosímil, al contrario, vive su convención —y en el límite. su naturaleza misma de ficción— con mala conciencia y por ello, con buena fe, como sabemos): trata de persuadir, de persuadir al público de que las convenciones que le hacen restringir los posibles no son leyes de discurso o reglas de escritura —que no son convenciones en absoluto—, y de que su efecto, constatable en el contenido de la obra es, en realidad, efecto de la naturaleza de las cosas y responde a los caracteres intrínsecos del asunto representado. La obra verosímil se pretende, y pretende que la crean, directamente traducible en términos de realidad. Es entonces cuando lo Verosímil encuentra su pleno empleo: se trata de *hacer verdadero*. Lo Verosímil —más bien que la convención, pues esta última por sí misma es más o menos verosímil según los casos: así, la convención del film negro es más verosímil que la del Western clásico— es, entonces, ese arsenal sospechoso de procedimientos y de trucos que querían naturalizar al discurso y que se esfuerzan por ocultar las reglas, a riesgo de volverse involuntariamente los signos mismos a los ojos del analista, puesto que es su función hallarse siempre en el mismo emplazamiento que uno de los puntos convenidos, recubriéndolo para ocultarlo al gran público y señalándola así a algunos otros. En este sentido, lo Verosímil, que es en principio la naturalización de lo convenido y no lo convenido mismo, no puede sin embargo no englobar lo convencional en su definición —y es por ello que en esta exposición hemos llegado a él a través de la restricción de los posibles—, pues es sólo allí donde actúa, que opera la naturalización: no hay lo verosímil, sólo hay convenciones verosimilizadas. La convención no verosimilizada es lo que es, es decir, in-vero-símil; la superación de la convención en un punto no es ni verosímil ni inverosímil, es lo verdadero en el discurso en el momento de su surgimiento: lo Verosímil (la palabra lo dice bastante) es algo que no es lo verdadero pero que no es demasiado diferente: es (es únicamente) lo que se parece a lo verdadero sin serlo. (Dejamos evidentemente de lado las acepciones no artísticas del término «verosímil» en francés moderno; en la vida corriente se emplea «verosímil» para calificar un grado de posibilidad lórica que se sitúa entre lo «posible» y lo «probable»: «es verosímil que mañana no vendrá». Pero esto es otra cuestión.)

La «comedia dramática» a la francesa es el ejemplo tino de lo verosímil cinematográfico, pues cada una de las convenciones del género está allí minuciosamente justificada por un desvío (si era necesario, especialmente fabricado) de la «lógica natural de la intriga» o de la «psicología de los personajes». Todo el rico arse-



nal astuto de la fineza burda y de la pesada ligereza francesas —en particular en materia del «corazón», es decir, del cuerpo— es puesto a contribución para dar un aire de verdad al relato. ¿El productor ha exigido un «happy end» (= regla del género)? Se verá entonces a la esposa que fue infiel descubrir bruscamente que su amante valía menos aún que su marido y volver *consecuentemente* a este último (= «lógica de los sentimientos»). ¿El género (y la opinión común...) exigen algunos planos de desnudos? Asistiremos entonces a una conversación entre el marido y su mujer que vuelven del teatro: en primer plano, el dormitorio donde el marido está desanudándose la corbata ante un espejo; al fondo, el cuarto de baño donde la esposa se desviste y cuya puerta ha quedado entreabierta; esta abertura, que es más que natural ya que los esposos están conversando, verosimiliza al mismo tiempo el hecho que la semidesnudez de la heroína sea visible (exigencia del género) y que no lo sea demasiado (exigencia de la censura y, por ende, también del género): así el cineasta mata dos pájaros de un tiro y tiene por añadidura el tercer mérito de representar con verdad el acto de irse a dormir de una pareja de burgueses parisiense (= «observación de costumbres», de donde, buena fe). ¿Las convenciones exigen —simultánea y contradictoriamente, como no es raro que suceda— que el héroe ejerza una profesión respetable y apacible (médico, arquitecto, etc...) pero que haya un mínimo de violencia? ¡No tiene importancia! El arquitecto será atacado en la calle por un malviviente; el médico, gran jefe de un servicio hospitalario, habrá tenido palabras muy duras para un joven practicante que ha estado por debajo de su tarea, pero particularmente irascible y poco dueño de sí mismo, etc... Cada punto del protocolo propio del género o que responde a la expectativa común de los espectadores, es así *invertido* y transformado con la mayor seriedad en uno de esos desvíos que reserva la existencia libremente observada. Estamos muy lejos de la robusta buena conciencia —y de la mala fe desvergonzada— del Western clásico, en el que el pretexto más apresuradamente chapuceado y menos verosímil (= el héroe empujando sin querer, en un «saloon», al terror de la región que pasaba justamente por allí, etc...) bastaba para desencadenar —entendamos: a desencadenar *en la obra*— la liturgia del duelo a pistolas, regulado al décimo de segundo, que teníamos la ingenua y maliciosa *candidez* de esperar desde el comienzo del film.

### *Lo Verosímil y el "nuevo cine"*

Hay, pues dos maneras, y sólo dos, de escapar a lo Verosímil, que es el momento penoso del arte (¿es preciso decir: su momento «burgués»? ). Se escapa por delante o por detrás: los *verdaderos* films de género escapan a él, los films *verdaderamente* nuevos también; el instante en que escapan es siempre un instante de

verdad: en el primer caso, verdad de un código libremente asumido (dentro de cuyos márgenes se hace posible decir muchas cosas); en el segundo caso, advenimiento al discurso de un nuevo posible, que ocupa el lugar correspondiente a una convención vergonzosa.

No es pues un azar, si los adalides del «nuevo cine», los mismos que se esfuerzan por acrecentar el campo de lo decible filmico reconquistando parcelas excluidas por lo Verosímil cinematográfico, dan pruebas a menudo —tanto en sus manifestaciones orales o escritas como en frecuentes «reprises» a título de citas dentro de sus propios films— de una simpatía nostálgica, divertida, cómplice e infinitamente enternecida por los verdaderos films de género (westerns, films de terror, comedias musicales, etc...); por esos films —los más americanos, pues es dudoso que haya existido en cine géneros *verdaderos* fuera de los americanos— que, no obstante, parecerían representar justamente lo contrario de lo que quieren hacer los que así los protejen y prolongan su recuerdo: ¿esos films, esos productos de serie, no son acaso el colmo de lo fabricado, el triunfo de una cierta máquina hollywoodense, el *summum* de la convención, en tanto que los jóvenes cineastas sólo piensan en la libre expresión personal?

Pero, sin que tengan siempre clara conciencia de ello (pues la ideología, aquí como en otras partes, está a menudo en retraso respecto de la práctica), aquello en que trabajan, con una paciencia y un talento que ya han dado frutos, muchos de los cineastas de la nueva generación, a través de una ideología romántica de creación individual, es en la disolución o el ablandamiento progresivo de lo Verosímil cinematográfico con su corolario, el enriquecimiento progresivo de lo decible filmico (vivido como «deseo de decirlo todo»). El enemigo que les causa horror y que no nombran es —a través de las censuras institucionales justamente condenadas y más allá de ellas— lo Verosímil, rostro secreto y viscoso de la alienación, mutilación inconfesada del decir y de lo dicho, lo Verosímil cuyo imperio se extendió hasta hoy sobre la mayoría de los films producidos, pero que aún no ha podido hacer presa, por razones diversas y finalmente similares, en los films de género de que gustan los jóvenes cineastas y en los que encuentran una suerte de misterioso secreto del cine, ni en los films nuevos, como los del pasado de que se nutren, como los que ellos quieren hacer, como los que a veces hacen.

*Escuela Práctica de Altos Estudios*  
*París*