irrealizable (ésta es una película de dominancias verticales, a causa del código de la danza, a la que un espacio de tipo horizontal le resultaría escasamente económico).

Para resumir: la inscripción de códigos extracinematográficos en un sistema fílmico según el segundo procedimiento antes mencionado —el de la «cinematografización»— suele organizar la competencia de ciertas áreas y elementos del texto. En el caso de «Cantando bajo la lluvia» la inclusión de los códigos danza, canción, etcétera, *rige* código de encuadre tipo standard, con la misma inapelabilidad que ciertos verbos latinos rigen ablativo.

Pero esta norma gramatical no parece que siempre sea bien comprendida por la exhibición (y/o distribución) del país. En efecto, aquélla —con una práctica exclusivamente regida por la ley de la *ganancia*— posee algunas ideas sobre el consumidor hipotético y, entre éstas, la de que una película de formato standard no puede tener el mismo éxito económico que un film de formato alargado, entre otras razones porque las salas especialmente construidas para la proyección de films de este último tipo (en las que por sus dimensiones un film de tamaño standard «extrañaría» sin duda los mecanismos de percepción) son las que mayor afluencia de público (=mayor taquillaje) poseen. En este orden de cosas, el exhibidor (y/o distribuidor) no tiene ningún inconveniente en proyectar los films de pantalla pequeño standard en pantallas de otras dimensiones.

Antes hemos dicho que el código del encuadre organiza el «campo», pero no hemos precisado que esto sucede sólo durante el proceso de fabricación del producto. Una vez éste concluido, el cambio de forma del código del encuadre no reorganiza el «campo», sino que, simplemente, lo destroza en una de sus variantes: la amputación. En aras de un mayor beneficio (suyo) los exhibidores (y/o distribuidores) no dudan en recurrir frecuentemente a estos actos de amputación: «American Graffiti» (1973), «Cabaret», son algunos ejemplos recientes de lo que decimos. Contra estos ejemplos se ha clamado en diversas ocasiones desde éste y desde otros papeles. El resultado ha sido análogo al de las prédicas del estilita en el desierto: perfectamente inútiles.

«Cantando bajo la lluvia»

Tan inútiles, que ahora trataremos un poco con el límite de todo esto. Efectivamente, destrozar el código del encuadre no siempre tiene las mismas consecuencias, según puede deducirse de todo lo dicho hasta ahora. En concreto, en aquellos films en los que el proceso de «cinematografización» de los códigos foráneos se ha producido plenamente, este tipo de remodelaciones del código del encuadre puede resultar sumamente grave para, incluso, la comprensión del film, en la medida que se están destruyendo soportes fundamentales del sistema textual. Y esto es lo que sucede con la cinta «Cantando bajo la lluvia».

Repuesta esta película ahora en formato cinerámico, sufre toda ella, de principio a fin, de esa amputación propia a los cambios del código del encuadre. Concretamente, los soportes básicos de dos de los códigos centrales del proceso de «cinematografización» que este film presenta, a saber, el soporte de la canción y el soporte de la danza, han desaparecido en la versión del film que actualmente se proyecta en el cine Waldorf de nuestra ciudad. El soporte de la canción (boca) y el soporte de la danza —en su subcódigo claqué (pies)— han sido amputados por el exhibidor (y/o distribuidor) a base de modificar el código del encuadre: de esta manera el «campo» ha sido recortado por arriba y por abajo hasta el punto de que en la mayoría de secuencias —por lo general las más importantes del film— los personajes aparecen sin cabezas y sin extremidades inferiores, a partir de las rodillas. El trastueque del primigenio sistema fílmico producido por Donen-Kelly resulta así abrumador, absoluto, desolador. Nada tiene que ver, por obra y gracia del exhibidor (y/o distribuidor), la cinta presentada en el Waldorf con el original «Singin'in in the rain».

Volvemos de esta manera a nuestra tesis inicial. Decíamos al principio que si bien en el interior del hecho fílmico es imposible designar alguna cosa que sea directamente objeto visual, en el interior del hecho cinematográfico (1) las interrelaciones son de un tipo suficientemente distinto como para que una lectura atenta de ellas nos permita colegir una información de tipo no visual y abstracto. En este caso, la información se enuncia así: la empresa Cinerama vende al precio de 100 pesetas un producto —«Cantando bajo la lluvia» —que en realidad no es ese producto (como hemos demostrado), sino otro al que sólo le une con el primero una similitud superficial (2). La venta engañosa de este producto se sustenta en una desproporción de poder: el poder (abundante) que posee el exhibidor (y/o distribuidor) y el poder (escaso, nulo) que posee el espectador. Efectivamente, todo el poder está en las manos del exhibidor (y/o distribuidor) de «Cantando bajo la lluvia» en el momento de lanzar, proyectar y recolectar (las ganancias) del film; toda la indefensión, en cambio, se halla de la parte del espectador que acude por la fuerza del poder del exhibidor (y/o distribuidor) a visionar la cinta. Como en otras zonas sociales, se desarrolla aquí un mecanismo de explotación (¿qué es sino el fraude legalizado?) del que es víctima el espectador, el cual, contra lo que pueda pensarse, no posee ni tan sólo el recurso de dejar de asistir al cine: el poder del exhibidor (y/o distribuidor) es suficiente para mantener el engaño, ya que es el único que posee canales de información y de expresión.

La explotación, en consecuencia, se reproduce también en la zona aparentemente neutra del ocio, y no tan sólo bajo sus aspectos ideológicos y políticos (muy claros), sino también bajo sus aspectos económicos. Víctimas ejemplares de este enunciado abstracto, no fílmico pero sí cinematográfico, son los espectadores de «Cantando bajo la lluvia». Explotadores y abusadores de su poder ilimitado (articulado, tejido, impregnado al poder general) son los exhibidores (y/o distribuidores) del film «Cantando bajo la lluvia» en su versión actual.

(1) Aquí hecho cinematográfico se toma en el sentido de Cohen-Séat, quien distingue, frente al hecho fílmico que afecta exclusivamente al film, todos aquellos factores sociales, psicológicos, económicos, etcétera, que envuelven el producto fílmico. En otros momentos del artículo fílmico y cinematográfico se han tomado en sentido sintagmático, el primero, y paradigmático el segundo.

(2) Para entendernos: ¿Quién compraría un libro de Josep Pla al que, por razones de espacio, se hubieran amputado los adjetivos, por el mismo precio que el libro completo?

destino documental

F. C.

«Cela s'appelle l'aurore»

En Occidente, las prácticas significantes —literatura, cine, teatro...— han debido buscar apoyo desde hace siglos en lo natural, lo verosímil, en la sinceridad y también en la ciencia —en resumen, en el discurso verdadero (Foucault)—. Unos pocos casos se han apartado de este sistema de sumisión al discurso, creando entre ellos y el cuerpo doctrinal dominante una muralla de palabras. Distorsionando al máximo las pautas sociales de acatamiento desde el último reducto de su indigencia, la escritura, algunos (Artaud, Rimbaud, Lautreamont serían los representantes ya oficializados de esa actuación límite) se han consumido en la batalla desigual contra el entramado sin principio ni fin que constituye el reino de la ideología.

En la posición relativa al discurso, Luis Buñuel ocupa un lugar aparte. Su film «Cela s'appelle l'aurore» (de 1955, pero estrenado ahora en Barcelona) nos ofrece algunas interesantes pistas al respecto. La especificidad de la posición de Buñuel sería, entonces, la de la insumisión controlada. Frente al dolor en la nuca de Artaud, frente al color azabache de los cuerpos de Rimbaud, frente al mundo de la Hammer entrevisto bajo la cama por Lautreamont, Buñuel levanta un ojo compacto que en ocasiones parece poseer la virtud, incluso, de exteriorizarse al discurso, aunque en realidad no haga otra cosa que marcar los ritmos de un camino intermedio. Entre la sumisión al precepto y el rompimiento violento de la baraja, Buñuel inscribe en su espacio fílmico un tercer camino que, como todos los caminos intermedios, resulta de precario equilibrio y complicado mecanismo.

Veamos cómo esa tercera vía se construye dentro de la mecánica de la insumisión controlada que opera en «Cela s'appelle l'aurore».

Si todo film se construye sobre la destrucción de sus propios códigos (Metz), el cine de Buñuel presenta una singular manera de efectuar esa destrucción. En general, su práctica puede reducirse a la siguiente tarea: si corrientemente entre un código y su mensaje las relaciones son pacíficas y, en cambio, no lo son tanto entre un texto y sus códigos, Buñuel aprovecha esta segunda circunstancia para, al potenciarla al máximo, conseguir unas relaciones entre códigos y texto suficientemente explosivos, que conduzcan idealmente a la deteriorización de las habituales buenas relaciones entre código y mensaje. Esta guerra que se instala, conducida por Buñuel, en el campo de batalla del texto no tiene otro objetivo que la significación. Esa significación, sin embargo, no será buscada como un producto puro e inmaculado, sino como otro elemento a jugar en la batalla doble o triplemente más cruenta que la que cultivan los códigos dentro del espacio fílmico: la batalla (sólo hasta cierto punto) exterior al film que viene delimitada en uno de sus bandos por el discurso dominante. Quiere esto decir que el acto de producir significación en Buñuel no es inmediato y transparente, sino que es táctico, cauteloso, estudiado y sutil. Veamos por dónde se desarrolla.

En «Cela s'apelle l'aurore» existe una primera organización textual en la que los códigos aparecen escasamente peleados con sus mensajes. El enunciado de esta primera organización es sencillo: un miembro de la clase media que por su profesión (médico) oscila entre la burguesía y el proletariado acaba por integrarse en esta segunda clase, a partir de un suceso (un asesinato justificado) que despega su toma de conciencia. Pero esta lectura no recubre todo el sistema textual del film, sino que se contenta en leer tan sólo una de

«Cela s'apelle l'aurore», de Luis Buñuel.

sus parcelas: aquella —según queda dicho— en la que los códigos se llevan bien con sus mensajes.

Antes de proseguir el análisis, detengámonos en esta primera (y parcial) lectura del film. Aparece en ella una descripción de clase (burguesía, proletariado, clase media), pero esta descripción no rebasa el nivel de un banal sociologismo: es puramente una clasificación taxonómica. Dentro de la clasificación, sin embargo, la clase media juega el papel de protagonista del film (con todas sus connotaciones) y de alguna manera rige, por su posición central en el código narrativo, los destinos de la acción, aunque ello sea formalmente. Estas características —podríamos hallar más, pero las apuntadas son sumamente relevantes— nos deslindan con claridad los orígenes de la primera lectura que ofrece el film. Estos orígenes son el discurso progresista característico de la pequeña burguesía europea, que tiene su eclosión durante los años 50. Lo que nos interesa señalar aquí respecto a ese discurso, que bebe a partes iguales de un realismo socialista trasplantado como fórmula y de un interés de clase que busca la alianza con el proletariado para seguir perpetuándose impúdicamente como eje histórico central (eje histórico que la pequeña burguesía querrá mover no en tanto que masa, sino en tanto que «individuo moral»), lo que nos interesa señalar aquí, decimos, es la capacidad de ese discurso «progresista» por no chocar ni entrar en contradicción con lo natural, lo verosímil, lo sincero, lo científico y lo verdadero que, según decíamos al principio, ilustra el discurso occidental dominante.

Al situar la primera lectura de su film en el terreno del discurso dominante, Buñuel efectúa una doble operación: por una parte rehúye el enfrentamiento directo con él y, por otra, señala los términos reales del envite: el film de Buñuel no se dirige contra nada, sino contra ese mismo discurso —y la ideología que éste vehicula— que se desprende de la primera lectura de la cinta; es decir, el discurso progresista entre comillas.

Para que ello sea posible, Buñuel, según queda dicho, trabaja a partir de un entramado de códigos contradictorios que se despedazan entre sí en el interior del sistema textual. Quizás uno de los entramados más importantes es el que tiene por bisagra el código del *amour fou*. En efecto, este código construido formalmente como esterotipia de la vieja tradición reivindicada por los surrealistas del amor loco, presenta en el film, al relacionarse con los restantes códigos, unas diferencias, unas distancias, unos vacíos respecto al módulo original, que sólo puede ser leído, por una parte, como señal de alerta para el espectador y, por otra, como elemento altamente significativo en el interior del film. Ese código, además, se articula fraccionalmente con otro código exterior (el código de las entradas y salidas en escenas, propias del vodevil), que actúa de nexo revelador entre el *amour fou* y la actuación de clase, no aparente, del médico protagonista. El resultado de ese entrecruzamiento (intervienen aquí, cosa natural, otros códigos secundarios) es la degradación del *amour fou* (formalmente éste sigue funcionando), que llega a convertirse en una relación adúltera pequeño burguesa y casi revisteril.

A partir de ese trabajo de entramado, lentamente las apariencias van revelando su verdadera naturaleza. El *amour fou* es un vulgar adulterio, el motor de la historia es un absurdo personaje destinado a abrir y cerrar puertas, etcétera.

Si definimos la significación (o una de sus posibilidades más claras) como un entrecruzado de dos cadenas estructurales diferentes, una definida como correspondiente al plano de la expresión, la otra al plano del contenido, de cuya intersección surgirá el signo (Lotman), no nos resultará difícil comprender el mecanismo significante que en el film de Buñuel se produce. Surge éste del entrecruzado de códigos, que dentro del sistema se inscriben como opuestos, con el fin de refundirse en un texto nuevo que, de hecho, por la contrariedad constante de sus componentes (=formas de vaciado, de negación, de enfrentamiento de unos códigos con otros, de unas informaciones con otras), obtiene la sustitución de las significaciones iniciales —y parciales— de los códigos en buenas relaciones con sus enunciados, y por ese camino una significación, más que exterior, contraria al discurso apoyado sobre lo natural, lo verosímil, lo sincero, etcétera, dominante.

De esta nueva significación —imposible, por su complejidad y vastedad, de reproducir aquí— daremos tan sólo su marco: la significación del film apunta hacia una mordaz burla del redentismo pequeño burgués (y protagonizado por la pequeña burguesía) característico de los años 50, con todas sus consecuencias, derivaciones y complicaciones.

Por si todo eso no resultaba excesivamente claro, Buñuel recurre en el último plano del film a un nuevo entrechocar de códigos voraces y destructores, para detener, en este caso, un clarificador subrayado de ironía: la clase media cogida al *amour fou* se entrelaza con la clase obrera camino de la noche. Mientras, la cámara, en un aparatoso movimiento de grúa (perfectamente inhabitual en Buñuel) se aleja hacia el cielo, como abrazándonos, personajes del film y espectadores, a todos.

Teatro

Xavier Fàbregas

El teatro rosellonés, hoy

La perduración de unas tradiciones teatrales circunscritas a unas áreas geográficas muy estrictas, con una demografía verdaderamente exigua, es un fenómeno sociológico cuyos resortes valdría la pena estudiar. El Rosellón ofrece uno de estos casos; país eminentemente agrícola en el seno de un Estado industrializado, con una pérdida constante de brazos hacia las zonas de este Estado que ofrecen mejores posibilidades de trabajo, el Rosellón mantiene una tradición teatral autóctona, tan modesta como escasamente porosa a las corrientes del teatro contemporáneo. En realidad el teatro rosellonés presenta hoy día unos trazos propios de la literatura costumbrista, expresados por medio del sainete y de manera ocasional por la comedia, muy parecidos a los que tuvo el teatro popular de la segunda mitad del XIX en el resto de los países catalanes.

Género de consumo local, el teatro rosellonés carece en la actualidad de unas estructuras mínimamente estables en las que apoyarse. En efecto, Perpiñán, que podría haber sido con todas las limitaciones del caso su centro aglutinador, ha dimitido de su función de capital, si más no desde el punto de vista lingüístico. Convertida en una ciudad de tercer orden, situada en el «sur profundo» del hexágono, el progresivo abandono de la lengua autóctona ha convertido a la capital del Rosellón, desde el punto de vista teatral, en un punto extremo y poco frecuentado de algunas compañías parisinas —sobre todo a partir de la crisis experimentada por los centros dramáticos regionales, faltos de recursos económicos— y en un mal mercado para las compañías de aficionados que, con sede en las poblaciones rurales de la «plana», podrían acercarse allí en busca de un eco mayor para sus actividades.

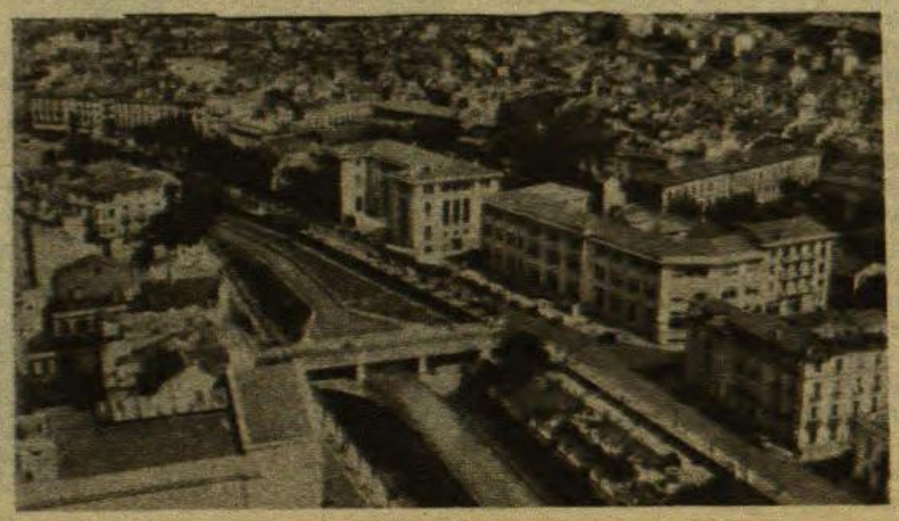
Así las cosas, es fácil comprender la modestia de la vida teatral rosellonesa, y la de los valles pirenaicos de habla catalana del Estado francés; vida, por otra parte, incuestionable y que atestigua, en todo caso, el arraigo de la tradición teatral en unas comarcas con graves dificultades de desarrollo económico y cultural.

Géneros y autores

Con todo, el teatro rosellonés cuenta en la actualidad con unos autores que continúan aportando obras nuevas al repertorio autóctono, y con unas compañías que las representan. La Universitat Catalana d'Estiu, que desde hace seis años se celebra en Prada en la segunda quincena de agosto, ha invitado a menudo a estas compañías, a fin de que sus espectáculos fueran conocidos por espectadores venidos de todo el ámbito lingüístico; otras veces una visita a Perpiñán nos ha permitido considerar el trabajo de algunos de estos grupos surgidos en puntos diversos de la comarca.

Sin pretensión de hacer inventario alguno habría que citar, en estos últimos años, la experiencia de Els Babaus, de Ribesaltes, formación constituida por gente muy joven, de la que tuve ocasión de ver en Perpiñán una representación de «Cabres i gent», de Francesc Vilalta; del Grup de Joves de Sureda, que el año pasado representaron en la UCE «En Gregori fa el partatge» y «Un conseller municipal content i enganyat», de Jaume Llong; y, sobre todo, del Grup de Joves de Sant Andreu, que hogaño, y también dentro del marco de la UCE, hn representado «Hem de casar en Baptista», comedia de Pere Guisset, en tres actos, dirigida por Francesc Manent.

Nos hallamos ante un teatro que sitúa la acción en las pequeñas poblaciones rosellonesas y expone hechos minúsculos de la vida cotidiana. En algunos casos sainetes y comedias reflejan en un tono superficial, que no excluye la reflexión pesimista, la forzosa emigración de los jóvenes hacia otras zonas del Estado francés más desarrolladas, y la descatalanización que esta emigración comporta para quienes han de emprenderla. Estos hechos se concretan en una incomprensión surgida entre padres e hijos, en una lucha generacional en la que, en definitiva, los padres representan la fidelidad a unas virtudes tradicionales y los hijos una precipitada aceptación de unas costumbres modernas pintadas por el autor con actitud hostil. Los inconvenientes de tomar la lección contenida en estas piezas como ejemplificadora es fácil de comprender: la cultura catalana puede quedar reducida, bien que a través de una idealización, en una imagen idílica, situada en el pasado y petrificada en unos rasgos ahistóricos. Así, esta cultura se convertirá en un valor irreconciliable con los cambios sociales, con la técnica, con el proceso de industrialización, factores que se identificarán con la cultura y con el idioma de los vecinos del norte. Se caerá, pues, en un «pasadismo» estéril y se abandonarán las formas de progreso a la cultura de importación, que será, cada vez más, la cultura de las nuevas generaciones.

Hay que decir que el esquema descrito es susceptible de matizaciones. La misma producción dramática de Pere Guisset, seguramente el comediógrafo rosellonés más activo en la actualidad, vendría a desmentirlo, cuando menos en parte. Pere Guisset, que vive en Ceret, trabaja en íntima colaboración con el Grup de Joves de Sant An-

Perpiñán.