

Fichas de estudio y discusión

Autor: Jean Mitry
Título: *La semiología en tela de juicio*
Edit. Akal/Comunicación: 1990

1.- Presentación:

La era post-estructuralista ha ido replanteándose el asunto del signo lingüístico como unidad mínima de análisis, la noción de binarismo y la línea de análisis de otros cuerpos significantes como textos homologables al análisis a la metodología lingüística. Dentro de ese paquete de puntos álgidos se inscribe el texto de Mitry que aquí fichamos con fines didácticos, con el fin de promover una discusión en este curso de semiótica del cine. Tiene la virtud, el libro en cuestión, de que aporta un conjunto de datos sobre la historia del cine que vienen como anillo al dedo a la hora de comprender la semiótica de la imagen móvil. Así, por ejemplo, es interesante la explicación de la toma panorámica y de los primeros planos en los comienzos del cine, ya que aporta información que nos lleva explicar se herencia del arte teatral: “Las cabezas no caminan solas”, recuerda Mirty, citando a Fescourt. Tal conjunto de técnicas del cine están íntimamente involucradas con una semiótica posible en el marco de la cultura en que fueron rodadas, lo cual aporta elementos para fijarnos en que nada está, ni las técnicas de fotografía y montaje, están ajenas al recorrido semiótico que persigue un efecto de sentido que permita hacer mundos. Es importante leer este autor sobre la base de que desde los elementos aparentemente técnicos, encuentran una profunda vinculación con la armazón estructural y con el *perfume*

estético que da un efecto de sentido buscado por el director. Igualmente debe seguirse la pista a la reiterada manera de exponer que tiene el autor para demostrar la equivocación de concebir el cine con las herramientas del lenguaje verbal.

I.-Prólogo:

1.)- p. 5 “Desde que se comenzó a teorizar sobre el cine, se trató un asunto no sólo de un nuevo medio de expresión, sino de una especie de lenguaje susceptible de expresar ideas, sentimientos cuyo sentido dependía del montaje, de la naturaleza de los planos y de sus relaciones por lo menos tanto como las cosas representadas... creo haber sido uno de los primeros en sostener que el cine es efectivamente un lenguaje:

...es evidente que si entiende por lenguaje un medio que permite intercambios de conversación, el cine no podrá ser un lenguaje. Sin embargo, al no ser empleadas las imágenes como una simple reproducción fotográfica, sino como un medio de expresar ideas en virtud de un encadenamiento de relaciones lógicas y significantes, se trata sin duda de un lenguaje. Un lenguaje en el cual la imagen representa a la vez el papel de verbo y sujeto, de sustantivo y de predicado por su simbólica y sus cualidades de signo eventual...”

2.)- p.5

“Metz tiende a tomar la lingüística como modelo más que como simple referencia, considerando la expresión verbal y la expresión cinematográfica asimilables, pudiendo ser por lo menos comparadas la una a la otra bajo un estructuralismo globalizante.

Este considerable trabajo me parece profundo sobre un error de apreciación... su error reside, a mi parecer, sobre consideraciones lingüísticas fuera de lugar.

No obstante, desde 1966, las teorías de Christian Metz y de sus émulos han conocido un éxito que el carácter científico de la semiología no permite explicar. Además, ante el desarrollo inesperado de la disciplina sobre todo entre universitarios encargados del cine, he considerado escribir una obra titulada *Le mot et l'image* ..., para decir cómo y por qué esta clase de investigaciones no tienen salida y para poner en guardia a los profesores que, más fuertes en lingüística que en cine, se extravían en las trampas del estructuralismo aplicado a las imágenes animadas..”

II.-Preliminares

3.)- p. 7

“En los inicios del cine, nadie podía imaginar que se podría convertir en un arte, además de una industria. Y con más razón en una especie de lenguaje, un «dato para ver» cargado de sentido.”

Antes de 1908

“Con Lumière, con *La llegada de un tren*, *La salida del puerto*, *El desayuno del bebé*, son ya cine.. *El desayuno*: está encuadrada de medio cuerpo, análogo a lo que llamará más tarde plano americano. El punto de vista es el de un observador que considera las cosas desde el mejor ángulo y con un eje apropiado. Desde 1896, Alexandre Promio, Félix Mesguich y Francis Doublier... recogieron «vistas» de todo el mundo. Es entonces cuando Promio, aprovechando la estancia en Italia, tuvo la idea de situar su cámara en una góndola. La toma era «fija», como lo fue siempre hasta 1909, pero el desplazamiento de la góndola registraba largas vistas panorámicas de tal suerte que *Panorama del Gran Canal de Venecia* (1897) fue el primer «travelling» realizado...”

4.)- p.8-9

“Para Méliès el «campo» se identifica con espacio escénico y los límites de la pantalla con los de las candilejas. Si los lugares son diferentes, poco a poco se imbrican en el mismo receptáculo, se presentan ante la misma mirada, con otros tres «cuadros» teatrales ante un espectador sentado en una butaca y considerando las cosas desde un punto de vista.

Entre cada uno de estos cuadros hay una continuidad narrativa, una cronología, pero hay siempre ruptura en sucesión que en el paso de un acto a otro sobre un escenario, excepto que el telón o el cambio a la vista es reemplazado, gracias al encolado, por el paso instantáneo de un cuadro a otro. Pero esa instantaneidad del movimiento ni la de la acción – y mucho menos la del tiempo-. Tiempo, movimiento y acción son presentados por pequeñas fracciones discontinuas, por saltos sucesivos.

...En lugar de teatro rodado se debería hablar de puesta en escena escénica en oposición a la puesta en escena cinematográfica....

A decir verdad, esta alternancia de lo real y de lo escénico es significativa de los primeros años del cine. La razón no es en absoluto técnica, sino, curiosamente, psicológica. No son los realizadores los que obstinan en mantener una rutina teatral, es el público el que lo impone. Habitado como estaba a la representación escénica, no puede comprender –ni admitir– que una historia ficticia, un drama, pueda ser representado de otra manera. Los realizadores recurrieron entonces a los « cuadros ». No solamente proseguía el movimiento gestual de un cuadro a otro, sino que la unidad de punto de vista imponía la *frontalidad* del decorado y, por consiguiente, vuelta atrás e imbricaciones continuas. Lo más curioso es que la diversidad de imágenes –que pronto llamarán planos– era perfectamente admitida cuando se trataba de « vistas » documentales. Sin duda por que se encontraban en presencia de un mundo « real », en cuyo seno se podían desplazar.”

5.)- p.10

“Pero no hay que olvidar que el hecho de contar una historia con imágenes animadas no existía antes del cine. Era necesario referirse a cosas conocidas, y de ahí esta aplicación de formas teatrales a las representaciones cinematográficas, causando escándalo –y pasmo– cualquier descubrimiento, cualquier invención nueva venía a trastornar los hábitos, las convenciones y las tradiciones.”

6.)- p.16-17 **La imagen**

“Christian Metz ha precisado que no se puede asimilar la relación forma-contenido a la relación significante-significado, asociar o identificar la forma al significante y el contenido al significado

En la sugestión latente de una especie de parentesco privilegiado entre los hechos de significado y los hechos de forma, por un lado los hechos de significado y los hechos de sustancia, por otro, existe, como suspenso, la idea de que el significante tiene una forma -¿o es forma?- mientras que el significado no la tiene; y también que el significado tiene una sustancia -¿o es sustancia?- mientras que el significado no.

Se puede, en efecto, definir la forma y la sustancia del significante y del significado con el siguiente esquema.

Forma del significante: conjunto de configuraciones perceptivas propias de una película; estructura global de imágenes y sonidos; organización de sus relaciones significantes.

Sustancia del significante: «materia» de la imagen en tanto que representación de cosas concretas; sustancia sonora (palabras, ruidos, música).

Forma del significado: estructura temática; estructura de las relaciones de ideas o de sentimientos; combinatoria de los elementos semánticos de una película.

Sustancia del significado: contenido social del discurso cinematográfico; conjunto de problemas planteados por la película excluyendo una forma específica que da a estos problemas la película considerada, es decir, la:

Forma del contenido: estilo, manera, modo en que la «historia» (acción dramática, sucesos descritos) es expresada, significada, formalizada por la película por medio de procedimientos más o menos «específicos» que distinguen esta historia de lo que sería si fuese argumento de una novela o de una obra de teatro.”

7.)- p.17

“Estudiar la forma de una película sería en realidad estudiar el conjunto de esa película adoptando como pertinencia la búsqueda de su organización, de su estructura: esto sería hacer un análisis estructural de la película, siendo esta estructura una estructura de imágenes y de sonidos (forma del significante) tanto como una estructura de sentimientos y de ideas (forma del significado).

Por el contrario, cuando se dice que se estudia el «contenido» de una película, se indica por lo general un estudio que va en lo esencial solamente a la sustancia del contenido: enumeración o evocación más o menos informe de los problemas humanos y sociales planteados por la película, así como de su importancia intrínseca, sin examen serio de la forma específica que da a esos problemas la película estudiada. El auténtico *estudio del contenido de la película* sería justamente el estudio de la forma de su contenido: si no es así, ya no es una película de lo que se habla, sino de distintos problemas más generales a la que la película debe sus materiales de partida, sin que su contenido propio se confunda de ninguna manera con ellos, puesto que reside más bien en el coeficiente de transformación que hace sufrir a estos contenidos.”

Ch. Metz «Propositions methodologiques pour l'analyse du film», en *Essais*, p. 98-110.

La semiología de la película. Sus razones

8.)- p. 17

“Para Ferdinand de Saussure la lingüística no era más que una parte de la semiología ♣. Ahora bien, tras los estructuralistas, la mayor parte de la lingüística han acabado por

considerar a la semiología sólo un subapartado de la lingüística, siendo la noción de signo lo esencial del lenguaje. Consecuencia de lo cual se ha hecho casi imposible hablar de semiología –incluso extralingüística- sin hacer intervenir las estructuras verbales.

Desde 1965, tras haber seguido los trabajos de Christian Metz consecutivos a su estudio de base, escribía en el segundo volumen de mi Estehétique:

No podía haber gramática de la película por la razón de que toda gramática se funda sobre la fijeza, la unidad y la convencionalidad de los signos...Al no tratarse de signos convencionalizados, el cine no supone ninguna regla a priori que sea de orden gramatical...Por esto yo soy escéptico acerca de una eventual sintaxis del cine que Christian Metz parece desear y que, dice, esta por hacer, y no podrá serlo más que sobre las bases sintácticas y no morfológicas. Al ser apartada del juego la esencia de signos propiamente dichos, si toda sintaxis es sintagmática (según Saussure), no me parece posible regir con algún rigor estructuras que se rigen por sí mismas en razón de su contenido y que sólo se justifican por el sentido –infinitamente variable- que dan a las cosas que expresan.”

9.)- p. 18

“...su error, -a mi entender-, y el de todos los semiólogos que han examinado la cuestión (Garrón, Eco, Pasolini y otros) fue partir de modelos lingüísticos, de buscar analogías y funciones diferentes en lugar de partir de un análisis de las unidades mínimas del mensaje cinematográfico y de examinar el funcionamiento haciendo tabla rasa de toda idea de código, de gramática o de sintaxis...”

Pero si la semiología es capaz de decir cómo esto expresa, es incapaz de decir por qué lo expresa. En lingüística la cuestión no se plantea, pero, a la inversa que las palabras, las imágenes nunca han sido hechas para significar. Hay una función curiosa que hace de la película una especie de discurso cuyas estructuras superficialmente análogas a las estructuras lingüísticas escapan, sin embargo, a todas las reglas del lenguaje...”

10.)- p. 18-19

“Tras las dudas, las primeras ofensivas salieron a la luz. Se descubría con veinte años de retraso que lo visual no podía ser asimilado a lo verbal y que haber hecho de la lingüística el modelo de toda semiología era un error fundamental ♣

Ni que decir tiene, dice G. Deledalle, que la noción de signo restringido al signo lingüístico que puede como máximo convenir una semiología del texto es impropia, o por lo menos no es la más adecuada, para describir un sistema de signos no lingüísticos como una película o cualquier otro sistema predominante icónico. (Théorie et pratique du signe, Payot, 1979)”

♣: **ACTIVIDAD: 1**

Revisar el *Curso de Lingüística general* de Saussure donde define la semiología

Leer en Guilles Deleuze *Negociaciones sobre la historia del cine* en bibliografía.

11.)- p. 19

... “El inglés Lindsay Anderson escribía en *The Gardian*, marzo de 1981

...El movimiento estructuralista en la crítica de cine es nocivo... puesto que intenta sustituir una interpretación, una búsqueda de sentido y de su dimensión humana por una análisis estilístico.”

ACTIVIDAD: 2

Reflexión: esto no es totalmente correcto, no todo en estructuralismo es estilístico, creo que hay una idea incorrecta del estructuralismo. Busque en un diccionario y en un texto de comentarios literarios, qué es una crítica estilística.

12.)- p. 19

“Por su parte, antes de publicar su destacada obra, *L’Image-Mouvement*, el filósofo Gilles

Deleuze decía en el transcurso de una entrevista:

Los intentos de aplicar la lingüística al cine son catastróficos... La referencia al modelo lingüístico termina siempre por mostrar que el cine es otra cosa, y que, si es un lenguaje analógico o de modulación. Se puede creer entonces que la referencia al modelo lingüístico es un rodeo del cual es deseable prescindir. (En

ACTIVIDAD: 3

El siguiente párrafo de Mitry es especialmente importante en cuanto que allí se califica de manera clara lo que la semiótica denomina semi-simbólico. Lea esto con suma atención porque es lo más importante de su posición. En el Diccionario II , Madrid: Gredos de Greimas y Courtés (1986) el concepto de semi-simbólico se define así: ... De manera contraria a los puros sistemas de símbolos (los lenguajes formales, por ejemplo), los sistemas semi-simbólicos son sistemas significantes que no se caracterizan por su conformidad entre las unidades del plano de la expresión y del plano del contenido, sino por la correlación entre categorías que dependen de los dos planos (El ejemplo dado por Greimas fue el de los lenguajes gestuales donde- en el interior de nuestras culturas- la oposición entre el «si» y el «no» corresponde a la oposición verticalidad / horizontalidad

afirmación : negación
verticalidad : horizontalidad

Oliver Beigbeder (1970). *La simbología*. Barcelona: Oikos-tau . En su obra, define la simbología como” los intentos de definición de toda realidad abstracta, sentimiento o idea, invisible a los sentidos, bajo la forma de imágenes u objetos. Es un todo que no puede descomponerse.” La obra estética construye, o reconstruye, sentidos que constituyen estados simbólicos que obedecen a la red de significación propios de la obra, jerarquizaciones de sentidos que navegan en distintos niveles de estructuras de los textos. A tales estados se les llama semi-simbólicos.

14.)- p. 21

“Se puede aplicar a los conceptos lingüísticos a otros sistemas de signos. El propio Metz dijo por su parte:

Las leyes propiamente lingüísticas se detienen cuando nada es obligatorio, cuando la disposición es libre. La película comienza allí. Es de entrada donde se sitúan las retóricas y las poéticas.

Esta posición hubiera debido ponerlo en guardia contra un espíritu de sistema demasiado sistemático, puesto que los semiólogos del cine han olvidado fácilmente que las imágenes no tienen ninguna función especial que les corresponda por principio, mientras que las unidades verbales tienen una *función precisa* que permite organizar sus combinaciones conforme a reglas estrictas.

En una frase tan simple como *Susana es rubia*, el sentido es dado por la relación funcional de un sujeto, un verbo y un atributo. Se puede variar infinitamente los elementos paradigmáticos y decir: Pedro atraviesa la calle, Luisa llegará mañana, etc., el significado es distinto cada vez, pero la función significante es idéntica, formalizada por una estructura «significante por sí misma».

En el cine, donde no hay imagen-verbo, imagen sujeto, imagen-adjetivo, donde el menor plano conlleva todas estas denominaciones, ninguna significación sería distribuida por la estructura que sea. Es decir, que el plano no es comparable a una palabra. Es una unidad de *construcción* pero una unidad que engloba todo un conjunto de relaciones; una unidad significante de ningún modo una unidad de significación.”

15.)- p. 54 **Campo y fuera de campo**

Citando a Pascal Bonitzer:

“El cine juega con lo que no muestra como con lo que muestra [y que] el espacio cinematográfico se articula en un espacio-campo y un espacio fuera de campo, de un visto y de un no visto.

...pero el fuera de campo no está excluido. No es una tierra extraña, otro mundo; simplemente un «no visto » que puede ser visto en el plano siguiente, que está siempre disponible, fuera pero *al lado*.”

Actividad: 4

Revise la noción de narratividad y de paradigma. En el *Diccionario* de Greimas y Courtés se define *paradigma* como proyección del eje paradigmático sobre el eje sintagmático, procedimiento que, según R. Jakobson, caracteriza el modo de existencia de un gran número de discursos poéticos. El hecho es que los términos en disjunción paradigmática pueden aparecer en conjunción (copresencia) en el eje sintagmático...La generalización y una formulación más rigurosa de esta intuición jakobsoniana ha puesto en evidencia el rol de las proyecciones paradigmáticas en la organización de los discursos narrativos y, particularmente, en el esquema narrativo. Visto desde esta perspectiva, la narratividad es producto de las transformaciones que, especificadas en el texto, o presupuestas, hace suponer un proceso de cambios en la relación entre sujetos que pugnan por un valor.

Actividad complementaria

Es recomendable insistir en la fuerte herencia que mantiene la noción de *narración* con el ruso V. Propp. En su **Morfología del Cuento** (1929), Propp intentó dar una definición del cuento folklórico a partir del estudio de numerosos cuentos rusos. En esos relatos, hay personajes que hacen algo; son personajes diferentes, pero sus acciones son siempre parecidas. Propp llamó a estas acciones “funciones” y establece las siguientes leyes.

- Las funciones de los personajes son elementos permanentes del cuento: cualesquiera que sean los personajes, aparecerán siempre. Son ellas las que constituyen el relato.
- El número de estas funciones es limitado. Propp determina 31. Todo comienza con una fechoría; ésta crea una carencia que ha de ser colmada. Un héroe es investido para eso, ayudado por unos (hadas, medios mágicos...), combatido por otros. Al pasar varias pruebas, conseguirá colmar la carencia y será recompensado.
- La sucesión de esas funciones se presenta siempre en el mismo orden.

Esas funciones se reparten entre siete tipos de personajes: la princesa, el héroe, el mandador (que es el que establece al héroe en su función), el agresor (quien se opone al héroe), el donante (que suministra los instrumentos necesarios para la victoria), el auxiliar, el falso héroe.

De este modo, Propp concluye definiendo el cuento como un “relato construido según la sucesión regular de las funciones citadas en sus diferentes formas”. Descubre también el carácter binario de estas funciones; el sistema de oposiciones es, en efecto, la base del sistema estructural: Las oposiciones fundamentales son del tipo de “vida-muerte”, “crudo-cocido”, “natura-cultura”.

Ante todo, Propp examina el relato, la narratividad: el cómo funciona el texto a un nivel aún superficial, el nivel de los actores y las funciones. Al estudiar los mitos, Lévi-Strauss hara progresar el método.

...El método de L-Strauss se asemeja al de Propp, pero va más allá: pasa rápidamente sobre el aspecto narrativo y se aplica, sobre todo, a estructurar los “haces de relaciones”, el sistema de parentesco y su significación simbólica y lógica. Propp examina, ante todo, el relato, la narratividad, poniendo en evidencia la estructura sintagmática del cuento en su aspecto lineal. El modelo estructural de L-Strauss no es lineal, sino paradigmático.

Equipo “Cahiers Avangile” (1980). *Iniciación en el análisis estructural*. Navarra: Verbo Divino.

16.) p.54-2

“Y no neutro como una no presencia, sino actuando más o menos directamente sobre los sucesos encuadrados, ya sea por los hechos que descubren las miradas «off», y cuya naturaleza puede ser decisiva sobre el comportamiento de los personajes «in»; ya sea por

los ruidos que nos informan acerca del entorno inmediato y crean un ambiente significativo.”

17.)- p. 56

“Imaginemos que, en efecto, por un deseo de realismo delirante, un paisajista quisiera reproducir lo que está dentro de su campo visual. Deberá darse cuenta entonces que, ante él, en primer plano, se encuentran su tela y su caballete. Deberá entonces incluirlos en el cuadro. Pero en el cuadro representado en el interior de su propia tela deberá todavía reproducir esta tela que se representa pintando... y así sucesivamente, hasta el infinito...Cinematográfica o no, la imagen es siempre incompleta, puesto que no es nunca más que la representación *particular* del mundo. Por lo menos si en la película sufre una carencia, el plano siguiente la completa de una forma incompleta completada a su vez y así sucesivamente en una continuidad que no será nunca más que una mirada puesta sobre un aspecto del mundo. En el nivel de esta continuidad, la imagen, ya no considerada como un fragmento ante el espacio representado, sino como elemento de la cadena significante, asegura su autonomía semántica ante el sentido que contribuye a producir.”

18.)- p.57

“Por otra parte, los bien intencionados afirman que –campo o fuera de campo- el cine es «mixtificante». Sin duda la ilusión es mal formal, más insidiosamente «realista» por el hecho de la duplicación de lo real, pero puesto que la película nos muestra lo que ya no está ahí y lo parece, afirma la ausencia de las cosas detrás de su presencia formal, es, debe ser, un señuelo. Pero los que hablan de señuelo ¿son tan ingenuos como para creer que sólo la imagen cinematográfica es ilusión?”

19.) p.57 **Miradas de la cámara**

«el espacio que se encuentra en el lugar ocupado por la cámara supone una cierta distancia sin la cual el observador (el espectador) se convertiría en observador». Este fuera de campo equivale a la «cuarta parte» de la escena supone una separación infranqueable entre dos universos. No es y «no debe» ser posible ninguna comunicación excepto negar la ficción denunciándola como tal. Apenas admisible en el teatro –en los vodeviles, pero no en las tragedias-, el «guiño al público» es insoportable en el cine, donde nada debe parecer haber sido hecho «para» el espectador, testigo de un suceso supuestamente cierto antes que espectador avisado de una aventura imagina.

Ya en 1909 Frank Woods (uno de los primeros teóricos de valor) decía:

Un buen realizador insiste constantemente a sus actores para que desvíen los ojos de la cámara, y los buenos actores intentan hacerlo.

Así era desde *Rigadin* (1909-1914), donde el actor, poco cuidadoso de preservar la impresión de realidad, destacaba demasiado la artificialidad de la historia haciendo del espectador una especie de cómplice «en el secreto».

Esta clase de guiño, todavía frecuente en las películas cómicas anteriores a 1915 desapareció luego durante mucho tiempo. Pero dejó su lugar a lo que se llama hoy – bastante torpemente- la mirada de la cámara. Esta mirada supone condiciones distintas.

...La expresión «mirada de la cámara» es una chapuza, puesto que expresa en términos de rodaje un efecto producido en la *proyección* de la película, a saber, que el *espectador* tiene la impresión de que el personaje, en la diégesis, lo mira directamente, en su asiento, en la sala de cine. Así se encuentran alineados tres espacios diferentes: el rodaje, el universo diegético y la sala de cine. Nada sorprendente, puesto que la «mirada de la cámara» tiene justamente el efecto de producir esta alineación. (Marc Vernet, « *Le regard à la caméra: figures de l'absence*», en *Iris*, vol. 2, Analeph, 1984.

ACTIVIDAD: 5

Busca en un diccionario de retórica el significado de la palabra *diégesis*.

Revisa el *Diccionario de Semiótica* de Greimas y Courtés: Recorrido Generativo de la significación: *embrague, desembrague, enunciación, enunciado, actorialización, espacialización* y, por último, la noción de *modalización*. Piense en la importancia de la noción de *efecto de sentido* que se produce con «mirada de la cámara» en el resultado general del sentido de un film, más que un guiño, se trata de un fuerte mecanismo generador de sentido.

Técnica e ideología

20.) p. 59.

La verdad es que una moda hizo estragos durante los años 1928-1940, tendiendo a registrar la mayor parte de las escenas rodadas en estudio con objetivos de gran apertura y, por tanto, con escasa profundidad de campo. La razón es, en primer lugar, la generalización de pancromatismo en 1927-1928. Poco sensible a la luz violeta, esta película imponía el reemplazamiento de los arcos por lámparas incandescentes cuyo espectro tendía al amarillo pero que liberaban un calor intenso. Al ser su potencia menor que la de los arcos, era necesario o bien multiplicarlos interrumpiendo las tomas cada hora para airear el estudio (el maquillaje se derretía...), o bien «abrir» el objetivo al máximo para absorber más luz con

una iluminación más débil. Esto fue lo que se hizo habitualmente. En consecuencia de los planos medios destacaban sobre los segundos planos apagados...

Lo mismo sucedió con los primeros planos. ¿Por qué (excepto rarísimas excepciones) ningún primer plano en ninguna película antes de 1912? No era difícil acercar la cámara ni servirse de objetivos de «retratos» análogos a los que utilizaban los fotógrafos. Ahora bien, igual que en el teatro, era necesario que los personajes estuviesen en cuerpo entero. Henri Fescourt, que rodaba para Gaumont desde antes de 1914, relata que en *La foi et les montagnes*, que León Gaumont hacía repetir los planos que, por azar, mostraban actores de medio cuerpo o de busto: «Sabed –decía en un acceso de furia- que las cabezas no caminan solas»

El clima era casi el mismo en todos los países del mundo. ¿Ideología? ...se trata más bien de un hábito cultural.

ACTIVIDAD: 6

Reflexiona sobre este caso, piensa sobre los principios de los que se sirve la estética para discursar, para producir obra artística, y en general sentido. En la instancia de la enunciación, imperan esquemas que regulan la producción de significado. En medio de tales coerciones, la obra busca abrirse paso hacia otras estéticas, hacia otras semióticas.

Leer en la historia de las vanguardias, textos que expliquen las rupturas que comenzaron a operar desde el *dadaísmo* y *surrealismo*, las cuales procuraban apartarse de apreciaciones lógicas, lineales de la narración (no solo verbal, sino también en la imagen. A partir de las vanguardias de principios del S. XX, la imagen no fue la misma, prodigó acercamientos y disgregaciones, fragmentaciones, etc., inconcebibles en la semiótica clásica.

Las significaciones icónicas

21.) p. 61

El doble de un objeto no podría ser más que *otro objeto*, análogo pero distinto, mientras que la imagen de un sillón no es otro sillón, sino el mismo ofrecido en imagen. La imagen es de naturaleza diferente al objeto real pero, en tanto que *forma y figura*, es ese objeto y no otro.

Hablar de significado o de referente es entonces, a este nivel, decir lo mismo. En el lenguaje verbal, el referente es ajeno a la palabra que lo designa. En el cine, por el contrario, está en la imagen; es esta misma imagen que no existiría sin él. Los representado no tiene otro referente que su propia representación: la imagen del sillón no se refiere a otro sillón, sino a aquél que es la imagen. No hay que buscar otra realidad que la ofrecida por la película si no es por comparación o por oposición con un real concreto que puede servir de referencial pero no de referente.

ACTIVIDAD: 7

Revisar nociones como *arbitrariedad* y *referente* en diccionarios de lingüística para apoyar esta ficha.

22).- p.61

El hecho de significar no tiene necesariamente por objeto cargar una cosa de un sentido que no tiene. Puede limitarse a borrar las significaciones que no son necesarias para destacar las que son momentáneamente necesarias

Representado y representación

23.) p. 62

La imagen está entonces fundamentalmente vinculada a su marco. Todas las significaciones plásticas dependen de él. Y, por tanto, la pantalla aparece como una ventana abierta al mundo. La frontera que limita lo real representado sólo pertenece a esta ventana. El mundo continúa de un lado y de otro. Pero mientras que la imagen ofrecida por la foto de una impresión de profundidad permaneciendo confinada en el plano, la imagen cinematográfica, por el movimiento que reproduce, acusa esta impresión que se convierte en una auténtica sensación. Por eso, *tiende a desprenderse del plano sobre el que se produce*. El relieve, la profundidad, percibidos igual que en la realidad hacen aparecer la pantalla como una abertura sobre un espacio que estaría situado del otro lado de la pantalla, y sobre todo en una superficie plana.

La cámara dice «yo»

24.) p.64

...la idea de colocar la cámara en el lugar del héroe durante pequeños instantes con el fin de hacer compartir su punto de vista y, por tanto, permitir al espectador adaptarse a o mejor comprender sus sentimientos, su estado de ánimo. Esbozado por Abel Gance en *La rueda*, en 1921, el procedimiento fue generalizado por Edwald André Dupont en *Varietés*, en 1925.

ACTIVIDAD: 8

Observe cómo el cine ha mejorado el efecto de sentido pasional, modalizando al extremo el **ser** del sujeto, la manipulación que este ejerce sobre el espectador. Investigue en Greimas *Del sentido II*, Madrid: Gredos, cap. “*Para una teoría de las modalidades*” y “*Sobremodalizaciones*”.

En el *Diccionario de narratología* de Carlos Reis y Ana Lopes (1995). Salamanca: Colegio de España, es definida la *Modalidad*, siguiendo a Greimas, así:

En un intento de formalizar la sintaxis inmanente de la narrativa, Greimas postula la existencia de enunciados de **hacer** y de **estado**: los primeros traducen una transformación emprendida por el sujeto, los segundos traducen una situación estática en la que se comprueba una relación de conjunción o disyunción entre sujeto y objeto.

Los predicados de estos enunciados elementales –**hacer y ser**- se pueden combinar, dando origen a una serie de modificaciones traducidas en enunciados de tipo **hacer-ser, hacer-hacer**, etc. Se habla de modalización cuando se asiste a la modificación de un predicado (llamado descriptivo) por otro llamado modal), siendo la modalidad lo que modifica el predicado. Se trata, pues, de un complejo semántico de los enunciados elementales.

2. Además de las estructuras modales simples, constituidas a partir de los predicados de los enunciados elementales, Greimas considera que hay otros predicados modales que desempeñan un papel importante en la organización semiótica de la narrativa: son los predicados /querer/, /deber/, /poder/ y /saber/

Recomendamos, además, mirar en el texto de Blanco y Bueno: *Metodología del análisis semiótico* (1982). Lima: UAMSM. (“Sintagmática de las modalidades”, p. 98 a 123.

25.) p 65

Un arte de implicación y de sugestión

Así, tal sillón visto de tres cuartos por detrás deja ver la poco atractiva rigidez del respaldo, mientras que, visto de frente, ofrece a la vista la suavidad y comodidad de sus cojines. Siendo así, u otra de estas representaciones pueden, eventualmente, adquirir una significación simbólica de orden más general si el contexto lo exige...

Lo que quiere decir una vez más que no hay, en cine, denotación pura. Como ya he dicho, la denotación... es siempre una manera de connotación. Se podría decir también que la connotación icónica es la propia forma de denotación. Pero esta connotación, que es del «dato de la imagen», debe ser claramente diferenciada de las connotaciones narrativas que surgen del montaje. Se podría decir –con una comparación lingüística y de forma grosera– que las connotaciones icónicas son análogas a la polisemia léxica mientras que, en el plano narrativo, las consecuencias de la puesta en relación de los planos son del mismo orden que las funciones semánticas....

Si en el nivel de la imagen actúan como otros tantos *stimuli* y provocan reacciones emocionales, en el nivel semántico exigen entendimiento.

26.) p.66

Es evidente que el significado « se descuelga » o se « desborda » sobre lo denotado (Cf. Ch. Metz, *Essais*, vol 2, p.168) . Sin esperar a los semiólogos, es lo que ya hemos dicho – en

otros términos –muchos colegas yo lo hacia 1927-1928 (en *Cinéma-Ciné pour tous*) hablando del cine como de un «arte de implicación y de sugestión », desbordando la idea sugerida los hechos representados... La película, en efecto ya no puede escapar a la narración, como la imagen a la representación.

Las significaciones indicativas

27.) p. 67

Como Roland Barthes ha destacado: « Se pueden imaginar secuencias puramente épicas, asignificativas; no se puede imaginar secuencias puramente significantes.» Y las significaciones relacionales son mucho más alusivas o indicativas que simbólicas o metafóricas, contrariamente a lo que parecen creer bastantes teóricos para los que significar es metaforizar...

Haré referencia a algunos ejemplos sobre cuyo sentido connotado es, según el caso, indicativo, alusivo o simbólico.

En un plano que muestra una esquina de un jardín se ve, sobre una escalera de piedra, una muñeca. Este juguete, naturalmente, hace entender la presencia de una niña ". Es un *indicio*. Pero no es un indicio más que si nosotros todavía no hemos visto a la niña. Su presencia, en efecto, es incierta, al menos de un modo inmediato. Por el contrario, si la hemos visto durante planos precedentes, la muñeca es *alusiva*. Pero si se sabe que la niñita ha desaparecido y si, tras un plano de conjunto que muestra a los padres que corren en su busca, se ve en primer plano la muñeca, este objeto se convierte en *símbolo*.

28.) p. 72-3

Las inferencias del montaje

“Apollinaire unía términos como *Soleil cou coupé*, creaba la metáfora. Esto es el montaje...Así al menos se lo ha entendido desde que se teoriza sobre el cine y sin duda, desde esta especie de estructura ha entrado en las reglas. Dicho grosso modo, tras Eisenstein; excepto que no se trata sólo de metáforas, sino de connotaciones muy diferentes...

Como se sabe, son experiencias universalmente conocida que están en el origen de las teorías lingüísticas de la película y que permiten demostrarlas capacidades funcionales del montaje considerado ya no solamente como medio de construcción del relato o como factor de ritmo, sino como creador de sentido (1)

(1)Estas experiencias han permanecido en los anales del cine. Tomando en una vieja película de Bauer un primer plano de Ivana Mosjoukine, cuya mirada bastante vaga era voluntariamente inexpresiva, Koulercov sacó tres ejemplares. Luego unió el primero a un plano mostrando un plato de sopa colocado en una esquina de la mesa; el segundo, a un plano mostrando el cadáver de un hombre extendido boca abajo; el tercero, el de una mujer semidesnuda, extendida sobre un sofá en una postura provocativa y lasciva. Colocando entonces juntos estos tres fragmentos «objeto-sujeto», los proyecta sobre una audiencia no prevenida. Ahora bien, todos, unánimemente, admiraron el talento de Mosjoukine, que «expresaba maravillosamente los sentimientos de hambre, angustia y deseo».

Según que Mosjoukine expresase nada, queda demostrado que los espectadores «veían» lo que no existía realmente. En otros términos, encadenando sus percepciones sucesivas y remitiendo cada detalle a un «todo» orgánico, construían lógicamente las relaciones necesarias y atribuían a Mosjoukine la expresión de lo que normalmente habría debido expresar.

29.) 74

Sin embargo, cuando se analiza el «efecto Koulechov», se percibe que el proceso que une el entendimiento del espectador es mucho menos cinematográfico de lo que parece. Por ejemplo, en la relación «Mosjoukine-mujer desnuda», ni el uno ni la otra expresando nada (nada que se pueda referir a esta relación arbitrariamente construida por simple yuxtaposición de dos imágenes ajenas entre sí), nada permite suponer que el hombre ama a la mujer o que, simplemente la desea; y tampoco que la mujer está emocionada o que experimente alegría. Es únicamente la relación *hombre que mira / mujer que es mirada* la que evoca y significa la idea del deseo.

30.) p. 74

“La imagen que representa un concepto va de lo abstracto a lo concreto sin tener, como las palabras, la libertad de concebir un imaginario personal que se reabsorbe aquí en imágenes precisas. Aunque visual, el proceso es anticinematográfico porque va de la idea a la emoción en lugar de seguir el camino inverso... Entonces la emoción que sugiere la idea y no la idea que provoca la emoción. Se podría decir, estando conectadas ideas y emoción. Se podría decir, estando conectadas idea y emoción, que la imagen no debe ser la emergencia de una idea ya hecha, sino la creación de un sentido, la provocación de una idea disponible.

ACTIVIDAD: es recomendable asociar este problema de las evocaciones a la noción de pragmática, paradigma, discurso. La evocación del efecto mencionado sólo puede verse resuelto o confirmado a la luz del discurso en su conjunto, no de manera separada. Luego, la evocación esperada, debe ser esperada como fenómeno semiótico social, no como posibilidad individual. Revítese los textos-guía sobre pragmática vistos en el curso introductorio.