

TESIS DOCTORAL

EUGENIO CAÑIZARES FERNÁNDEZ

EL LENGUAJE DEL CINE:

SEMIOLOGÍA DEL DISCURSO FÍLMICO

Dirigida por: Dr.D.Manuel Alvar

Departamento de Filología Románica.
Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad Complutense de Madrid.

AÑO 1992

Dedicatoria:
A Inés, Inés María y
Eugenio José.

Agradecimientos:

Al doctor don Manuel Alvar, por su magisterio permanente y por su paciencia de tantos años.

A la doctora doña Eugenia Popeanga Chelaru, por haber tenido la amabilidad de aceptar la tutoría de esta tesis.

Al doctor don Jorge Uscatescu, ex-director del Departamento de Estética de la Facultad de Ciencias de la Información, de la Universidad Complutense, de Madrid - con el que tuve el honor de inaugurar dicha Facultad, con más entusiasmo que medios-, que me animó y decidió a realizar este trabajo, poniendo a mi disposición su magnífica biblioteca.

A mis amigos, los doctores don Antonio Monclús, don Virgilio Muñoz y doña María Jesús Alonso, por la ayuda que me prestaron en la resolución de numerosos problemas formales.

E. Dagrada y G. Pescatore: "No obstante ya hace veinte años desde "Il faut faire la sèmiologie du cinema" ¿Piensa que se debe continuar trabajando en la semiologia del cine?"

Christian Metz: Sí, por supuesto. Es necesario continuar.

Revista DISCURSO, nº 5, Sevilla, 1990.

INDICE GENERAL

	<u>Página</u>
INTRODUCCION.....	15
De la galaxia de Gutenberg al universo de la imagen.....	15
Cine y semiología.....	17
CONCEPTO, METODO Y FUENTES.....	20
Proyecto de investigación.....	20
Determinación del objeto de estudio.....	21
Método de trabajo.....	23
Fuentes generales utilizadas.....	24
Fuentes particulares consultadas.....	26
Un problema de términos: semiótica o semiología, film o filme.....	27
NOTAS.....	31
PRIMERA PARTE: ETAPA "PRE-SEMIOLOGICA".....	32
1. TEORIAS PRE-SEMIOLOGICAS SOBRE EL LENGUAJE DEL CINE.....	33
1.1. Los estudios teóricos sobre el cine.....	33
1.2. Aproximación a un estudio diacrónico del lenguaje del cine.....	36
1.3. Gestación del lenguaje del cine.....	37
1.4. Teorías estéticas cinematográficas.....	39
1.5. Dos nombres a recordar: Victor Perrot y Georges Damas.....	41
1.6. Riccioto Canudo.....	43
1.7. Louis Delluc.....	47
1.8. Jean Epstein.....	48
NOTAS.....	49
2. EL CINE SOVIETICO DE VANGUARDIA Y SUS APORTACIONES AL LENGUAJE DEL CINE.....	50
2.1. Primeras etapas del cine soviético.....	50
2.2. Contexto histórico en el que se desarrolla esta generación.....	52
2.3. Los principios lenianos.....	53
2.4. Nombres para una generación.....	55
2.5. El influjo de Griffith en el origen del lenguaje del cine y en los cineastas rusos.....	56
2.6. Relaciones entre el lenguaje cinematográfico de Eisenstein y la semiología del cine.....	58
2.6.1. Influjo del estructuralismo ruso.....	58
2.6.2. Importancia de la obra de Eisenstein....	60

	<u>Página</u>
2.6.3. Eisenstein y la semiología.....	62
a) Comparación de las lenguas.....	62
b) Montaje y sintaxis.....	63
c) Sintaxis de las significaciones.....	64
d) Estructura espacial de la imagen.....	65
e) Metáfora y metonimia.....	65
f) Oposiciones binarias.....	66
2.7. Dziga Vertov y el Cine-ojo.....	68
2.7.1. Vertov y la poética del cine-verdad.....	69
2.8. Lev Vladimirovich Kulechov.....	72
2.8.1. El origen del montaje.....	73
2.8.2. Precine literario.....	73
2.8.3. El "efecto Kulechov" como sintaxis.....	75
2.9. Vsevolod Pudovkin.....	76
2.9.1. Concepción universalista del lenguaje cinematográfico.....	77
NOTAS.....	80
3. LOS PRIMEROS TEORICOS IMPORTANTES: ARNHEIM Y BALAZS.....	81
3.1. Rudolf Arnheim.....	83
3.1.1. El encuadre y el montaje.....	83
3.1.2. Elementos constitutivos de la expresión cinematográfica.....	84
3.1.3. Empleo artístico del medio.....	86
3.1.4. Un nuevo Laocoonte.....	87
3.2. Bela Balazs.....	90
3.2.1. El cine como nuevo lenguaje.....	90
3.2.2. El lenguaje forma del cine.....	92
3.2.3. El "tema fílmico" y el "lenguaje interno" como materia prima.....	93
3.2.4. Los principios formales del lenguaje fílmico.....	94
NOTAS.....	96
4. FILMOLOGOS Y TEORICOS DE LA SEGUNDA ETAPA PRE-SEMIOLOGICA	97
4.1. Gilbert Cohen-Séat.....	97
4.1.1. Hay discurso fílmico pero no lenguaje fílmico.....	97
4.1.2. La palabra y la imagen.....	98
4.1.3. Un primer principio de pertinencia: hecho fílmico y hecho cinematográfico.....	100
4.2. Andre Bazin.....	101
4.2.1. Cuatro bases para un lenguaje.....	102
4.2.2. La materia prima.....	103
4.2.3. Los medios y la forma de la expresión cinematográfica.....	104
4.2.3.1. La significación y el significado.	104
4.2.3.2. La imagen plástica y el empleo del montaje.....	106
4.2.4. La expresión "lenguaje del cine" según Bazin	108

	<u>Página</u>
4.3. Edgar Morin.....	109
4.3.1. La imagen como signo y como símbolo.....	109
4.3.2. El significado de los planos.....	111
4.3.3. Lenguaje total y plurifuncional.....	112
4.3.4. El lenguaje del cine y la magia.....	112
4.4. Albert Laffay.....	116
4.4.1. El relato cinematográfico.....	117
4.5. Galvano Della Volpe.....	119
4.6. Gillo Dorfles.....	121
4.6.1. Elementos expresivos del lenguaje cinematográfico.....	121
4.6.2. Comunicación visual, cinética y fílmica..	123
NOTAS.....	125
5. LAS "GRAMATICAS" DEL CINE Y LA CONCEPCION CLASICA DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO.....	127
5.1. Las "gramáticas" del cine.....	128
5.2. La concepción clásica del lenguaje cinematográfico	130
NOTAS.....	132
6. JEAN MITRY: EL FINAL DE UN PERIODO.....	133
6.1. Un teórico completo.....	133
6.2. Estética y psicología del cine.....	137
6.2.1. Una obra "imponente".....	137
6.2.2. Hacia un lenguaje específico del cine.....	138
6.2.3. Propiedades analógicas de la imagen cinematográfica.....	142
6.2.4. Niveles de significación de la imagen fílmica.....	143
6.2.5. Cine y Literatura.....	145
a) Cine y narración en prosa.....	145
b) Cine y poesía.....	147
c) Cine y teatro.....	148
6.2.6. Estética del cine.....	150
6.3. Sobre un lenguaje sin signos.....	151
6.3.1. El lenguaje del cine es un lenguaje artístico.....	151
6.3.2. El significante.....	155
6.3.3. El significado.....	155
6.3.4. La significación.....	155
6.3.5. El sintagma.....	156
a) La imagen como signo primario.....	157
b) El denotado diegético.....	158
c) El sentido connotado.....	159
6.4. Una obra contra la semiología del cine.....	162
6.4.1. La semiología del filme.....	166
6.4.2. La imagen como significante.....	166
6.4.3. Exito y fracaso de la semiología del cine.	168
6.4.4. ¿Lenguaje o discurso?.....	170
6.4.5. Los valores significantes.....	172
6.4.6. El plano como signo fílmico.....	174

	<u>Página</u>
6.4.7. Las significaciones icónicas.....	177
6.4.8. Connotación icónica.....	177
6.4.9. Las significaciones indicativas.....	179
6.4.10. Sobre la sintagmática.....	181
6.4.11. Códigos y codificaciones.....	185
NOTAS.....	189
 SEGUNDA PARTE: LA SEMIOLOGIA DEL CINE	
7. DEFENSA DE LA SEMIOLOGIA.....	191
NOTAS.....	194
8. EL DESARROLLO DE LA INVESTIGACION SEMIOLOGICA.....	195
8.1. Funciones y estructuras.....	195
8.2. La práctica semiótica.....	197
8.3. El corpus y las unidades.....	198
NOTAS.....	200
9. EL ANTECEDENTE DE LA SEMIOLOGIA DEL ARTE.....	201
9.1. Teorías de E. Panofsky sobre el análisis icono- lógico de la obra de arte.....	202
9.1.1. Objetivos de la iconología.....	204
9.1.2. Método de análisis de la obra de arte <u>se</u> gún Panofsky.....	205
9.1.3. Sobre el proceso diacrónico de la semio- logía del cine.....	206
9.2. La teoría semiótica del arte en Jan Mukařovský.	210
9.3. Semiología del arte y semiología de cine.....	212
NOTAS.....	213
10. SEMIOLGOIA GENERAL Y SEMIOLOGIA DEL CINE.....	214
10.1. Lingüística estructural y semiología.....	214
10.2. Estética y semiología del cine.....	215
10.3. La semio-lingüística del cine.....	217
10.4. La adopción del modelo lingüístico.....	219
10.5. Semiología y operaciones translingüísticas....	221
NOTAS.....	223
11. DESARROLLO Y EXTENSION DE LA SEMIOLOGIA DEL CINE....	224
11.1. Panorama general.....	224
NOTAS.....	229

TERCERA PARTE: LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN FRANCIA

12. LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN FRANCIA.....	231
12.1. Antecedentes inmediatos.....	231
12.2. Etapas de la semiología del cine en Francia...	234
12.3. Roland Barthes.....	240
12.3.1. Su influjo y magisterio.....	240
12.3.2. Primeros escritos.....	241
12.3.3. La "función-signo".....	243
12.3.4. Retórica de la imagen.....	244
12.3.5. Relato literario y relato fílmico.....	246
12.3.6. La noción de "textualidad".....	248
12.3.7. Lo obvio y lo obtuso.....	249
NOTAS.....	252
13. CHRISTIAN METZ.....	254
13.1. El fundador de la semiología del cine.....	254
13.2. Trayectoria de la obra de Christian Metz.....	256
13.3. El objeto de la semiología del cine.....	260
13.4. La materia prima del cine.....	262
13.5. La elección del corpus.....	262
NOTAS.....	264
14. ENSAYOS SOBRE LA SIGNIFICACION EN EL CINE.....	265
14.1. "El cine: ¿Lengua o lenguaje?".....	266
14.1.1. La época del "montaje soberano".....	267
14.1.2. La búsqueda de las unidades mínimas en el lenguaje del cine: El problema de las articulaciones dentro del filme...	271
14.1.3. La lectura del filme.....	275
14.1.4. La especificidad cinematográfica.....	276
14.1.5. Conclusión.....	278
14.2. La impresión de realidad.....	279
14.3. Lo verosímil en el cine.....	282
14.3.1. Antecedentes de su estudio en el cine.	282
14.3.2. Las tres censuras de lo verosímil.....	283
14.3.3. Obra cerrada y obra abierta en función de lo verosímil.....	284
14.3.4. Lo verosímil como "efecto de corpus" y como "efecto-género".....	285
14.4. Denotación y connotación en filmosemiología...	286
14.4.1. Denotación y connotación.....	286
14.4.2. Antecedentes en iconología.....	287
14.4.3. Denotación y connotación en el filme..	287
14.4.4. Otra vez la connotación.....	289
14.5. La "gran sintagmática".....	292
14.5.1. La sintagmática, lo sintagmático y la sintaxis.....	292
14.5.2. Textos de Metz sobre este tema.....	292
14.5.3. La sintaxis en la semiología del cine.	293

	<u>Página</u>
14.5.4. Definición de la "gran sintagmática".	294
14.5.5. Problemas metodológicos.....	294
14.5.6. Tipos de "segmentos autónomos".....	296
14.5.7. Los límites de la "gran sintagmática"	300
14.5.8. Análisis sintagmáticos de filmes.....	300
14.5.9. Clasificación de los segmentos autóno mos.....	303
14.6. Cine, narratividad y semiología.....	309
14.6.1. Hipótesis sobre la reflexión narrato- lógica.....	309
14.6.2. Primer empleo del término "narrativi- dad".....	311
14.6.3. "Narratividad intrínseca" y "narrati- vidad extrínseca".....	312
14.6.4. Fenomenología del relato.....	313
14.6.5. Narratividad y semiología del filme..	315
14.6.6. El encuentro del cine y la narración.	315
14.6.7. Filme y diégesis.....	317
14.6.8. Objetivos del estudio del cine narra- tivo.....	318
14.6.9. El cine moderno y la narratividad....	319
NOTAS.....	321
15. "LENGUAJE Y CINE".....	324
15.1. Introducción.....	324
15.1.1. El "método metziano".....	325
15.1.2. El uso por Metz de las teorías lingüís ticas.....	327
15.1.3. Hecho fílmico y hecho cinematográfico	328
15.1.4. Objetivos y límites de la semiología del filme.....	330
15.1.5. Lingüística externa y hecho fílmico..	332
15.1.6. Dentro del hecho fílmico, el cine....	334
15.1.6.1. Unidades concretas del dis- curso.....	334
15.1.6.2. Lenguajes y códigos.....	336
15.1.6.3. Clases de códigos y lenguaje cinematográfico.....	337
15.1.6.4. Límites de los conceptos "filme" y "cine",.....	338
15.2. Los códigos cinematográficos.....	340
15.2.1. Las materias de la expresión.....	340
15.2.2. Códigos cinematográficos generales y particulares.....	341
15.2.3. El filme como sistema singular.....	343
15.2.4. La especificidad de los códigos cine- matográficos.....	344
15.2.5. Grados de especificidad de los códigos cinematográficos.....	344
15.2.6. Códigos de la banda de imágenes.....	345
15.2.7. Los códigos de denominación icónica..	347
15.2.8. Códigos de la banda de sonido.....	351

	<u>Página</u>
15.3. Cine y televisión.....	352
15.3.1. La especificidad de sus lenguajes....	352
15.3.2. Semejanzas y diferencias.....	352
15.3.3. Los códigos diferenciales.....	353
15.3.4. Las codificaciones compartidas.....	354
15.3.5. Lenguaje como combinación de códigos.	354
15.4. Los sistemas textuales.....	356
15.4.1. Análisis de los códigos cinematográficos.....	356
15.4.2. El sistema textual.....	357
15.4.3. El sistema del filme como desplazamiento	358
15.4.4. Textos fílmicos mayores y menores....	360
15.4.5. El análisis textual del filme. Noción de texto fílmico.....	361
15.4.6. Características y método del análisis textual.....	363
15.5. Paradigmática y sintagmática.....	364
15.5.1. Relaciones paradigmáticas y relaciones sintagmáticas.....	364
15.5.2. Las relaciones paradigmáticas en el cine	365
15.5.3. Lo sintagmático y lo textual.....	366
15.5.4. Circularidad de la sintagmática y la paradigmática.....	367
15.5.5. Dimensión y series del eje de las conexiones.....	368
15.5.6. Tipos de sintagmas.....	368
15.5.7. Las relaciones sintagmáticas en el cine	370
15.5.8. Las relaciones sintagmáticas de sucesión.....	370
15.5.9. Las relaciones sintagmáticas espaciales	371
15.5.10. Las relaciones sintagmáticas de simultaneidad.....	371
15.6. El problema de las unidades pertinentes.....	373
15.6.1. Las unidades mínimas.....	373
15.6.2. Unidades pertinentes: diversidad de tamaño y forma.....	376
15.6.3. Crítica de la noción de "signo cinematográfico.....	377
15.6.4. Multiplicidad de las unidades mínimas	378
15.7. Forma, materia, sustancia.....	379
15.7.1. Clasificación de los lenguajes por su materia expresiva.....	380
15.8. Conclusiones.....	381
NOTAS.....	385
16. PSICOANÁLISIS Y CINE.....	388
16.1. Semio-psicología: La "segunda semiología del cine".....	388
16.1.1. Psicoanálisis y semiótica.....	390
16.1.2. Psicoanálisis y teoría cinematográfica	391
16.1.3. El enfoque psico-semiológico.....	392

	<u>Página</u>
16.2. "Historia/Discurso" (Notas sobre dos voyeurismos)"	394
16.3. "El filme de ficción y su espectador (Estudio metapsicológico).....	397
16.3.1. Grados de secundarización.....	398
16.3.2. Filme/sueño/fantasma.....	399
16.3.3. El enfoque fílmico.....	406
16.4. "El significante imaginario".....	408
16.4.1. El significante cinematográfico a la luz del psicoanálisis freudiano.....	409
16.4.2. Fuentes psicoanalíticas.....	411
16.4.3. Otros estudios psicoanalíticos sobre el cine.....	413
16.4.4. Identificación, espejo, cámara.....	415
16.4.5. El régimen escópico del cine.....	421
16.4.6. Repudio, fetiche, estructura de creencia.	422
16.5. "Metáfora/metonimia, o el referente imaginario"...	426
16.5.1. Lo figural y lo figurativo.....	428
16.5.2. Lo referencial, lo discursivo y sus cruces	429
16.5.3. La palabra y la imagen retórica.....	433
16.5.4. Condensación y desplazamiento.....	435
16.5.5. Conclusiones y desacuerdos.....	439
16.5.6. Análisis figurales de textos fílmicos....	440
NOTAS.....	441
17. ENUNCIACION Y CINE.....	446
17.1. La enunciación lingüística.....	446
17.2. La enunciación narrativa.....	448
17.3. La enunciación fílmica.....	449
17.4. El filme y la enunciación según Christian Metz..	450
17.4.1. El proceso de la enunciación fílmica y sus modalidades.....	451
17.4.2. Conclusión.....	455
NOTAS.....	457
18. NOËL BURCH.....	459
NOTAS.....	465
CUARTA PARTE: LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN OTROS PAISES	
19. LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN ITALIA.....	467
19.1. Etapas de su desarrollo.....	467
19.2. Los festivales de cine de Pesaro.....	469
19.3. Pier Paolo Pasolini y sus ponencias en Pesaro...	471
19.3.1. "Teorías de las uniones" y "El rema"....	478
19.4. Umberto Eco.....	481
19.4.1. Sobre las articulaciones del código cine matográfico.....	482
19.4.2. El código cinematográfico.....	484

	<u>Página</u>
19.5. Gianfranco Bettetini.....	486
19.5.1. Premisas para una semiología fílmica....	487
19.5.2. Sobre las articulaciones en el cine.....	490
19.5.3. Sobre la crisis de los modelos lingüísticos	492
19.5.4. Programa de análisis e investigación....	494
19.5.5. La noción de "puesta en escena".....	496
19.6. Emilio Garroni.....	498
19.6.1. Heterogeneidad y pluricodicidad del len- guaje cinematográfico.....	500
19.7. La segunda generación: Bettetini, Casetti, Dagrada	505
NOTAS.....	512
20. LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN LA ANTIGUA U.R.S.S.....	517
20.1. Antecedentes y periodos.....	517
20.2. La época del formalismo ruso.....	518
20.3. Tinianov, Eichenbaum, Sklovski, Jakobson.....	520
20.4. La moderna semiología del cine en la antigua U. R.S.S.....	525
20.4.1. Jurij M. Lotman y la Escuela de Tartu...	526
20.4.2. El "gabinete Eisenstein".....	533
NOTAS.....	534
21. EL ALEMAN WALTER A. KOCH Y SU MODELO "SZ".....	537
NOTAS.....	539
22. LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN ESPAÑA.....	540
22.1. Romand Gubern.....	546
22.1.1. La articulación del continuum cinemato- gráfico.....	547
22.2. Jorge Urrutia.....	549
22.2.1. Sus primeras "Notas...".....	550
22.2.2. La imagen y el signo fílmico.....	551
22.2.3. Lengua y habla en el cine.....	551
22.2.4. El problema de lo "verosímil" fílmico...	552
22.2.5. Sintaxis intratextual y extratextual de la imagen.....	554
22.3. El análisis del filme según González Requena.....	556
22.4. Manuel Alvar: Técnica cinematográfica y novela..	559
NOTAS.....	562
23. LA SEMIOLOGIA DEL CINE EN LOS PAISES ANGLOSAJONES.....	565
23.1. Los británicos Peter Wollen y Colin Mac Cabe.....	565
23.2. Tendencias de la semiología del cine en E.E.U.U..	568
23.2.1. Sol Worth.....	560
23.2.2. El influjo de la semiología europea.....	570
23.2.3. La semiología del cine feminista en EE.UU.	572
23.2.4. Últimas tendencias.....	575
23.3. La semiología del cine en Canadá.....	579
23.3.1. La semiología del cine en Quebec.....	579
23.3.2. La semiología del cine en el Canadá inglés	581

NOTAS.....	582
24. CONCLUSIONES FINALES.....	585
INDICE ONOMASTICO.....	589
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	594

I N T R O D U C C I O N

DE LA GALAXIA DE GUTENBERG AL UNIVERSO DE LA IMAGEN

En esta sociedad en la que hoy vive el hombre, la imagen constituye un fenómeno de capital importancia. Y no es que la representación de los hombres y los objetos sea una práctica reciente (recordemos las pinturas rupestres de Altamira), sino que el invento del cine y el desarrollo de los medios tecnológicos de comunicación social han multiplicado la difusión icónica en tal medida que alcanza a todos los campos de nuestra vida tanto profesional como familiar. Su influencia afecta a los datos informativos, a la manipulación de la realidad, al condicionamiento de la conducta, a los medios educativos, a nuestro tiempo de ocio, etc.

Si en la antigüedad la imagen jugó un papel de representación figurada y simbólica con distintos grados de fidelidad, iden-

tividad y semejanza, en la medida en que su soporte se ha perfeccionado, ha permitido la elaboración de mensajes icónicos de gran complejidad y el de su empleo artístico.

En este universo actual de la imagen, el cine aparece como el arte más idóneo. Y aunque su vida es escasamente de un siglo, ha gestado un lenguaje propio, ha desarrollado un arte, que en su corta vida ha pasado ya por todas las etapas y estilos artísticos que las demás artes experimentaron a lo largo de los siglos. Por otra parte, ha supuesto una ruptura radical con el concepto aristocrático que las preside y aparece como un arte popular y de masas que influye de forma manifiesta en el comportamiento humano, aproxima las diferencias culturales, enseña a comprender el mundo de otra manera y, por si fuera poco, su influjo es perceptible en todas las demás artes. Como dice Christian Metz: "La imagen no constituye un Imperio autónomo y cerrado, un mundo clausurado sin comunicación con lo que le rodea. Las imágenes -como las palabras, como todo lo demás- no podían evitar ser "capturadas" en los juegos del sentido, en los múltiples movimientos que vienen a regular la significación en el interior de las sociedades".

Teniendo en cuenta la juventud del arte cinematográfico, no puede decirse que sean escasos los estudios dedicados a él desde todos los puntos de vista: estético, social, psicológico, técnico, etc. Ahora bien, tampoco podemos decir que se haya alcanzado un grado óptimo de rigor en el conjunto de su corpus teórico, sujeto a una metodología que no siempre puede estimarse científica.

La aparición de la **Semiología** dió lugar a que sus más im-

portantes de esta ciencia dedicaran una parte considerable de sus trabajos al análisis semiológico del filme. Por otra parte, han surgido tratadistas de la semiología fílmica que han dedicado su esfuerzo a tratar de construir un corpus teórico que abarque el conjunto de problemas que presenta el fenómeno cinematográfico. Aunque se ha conseguido avances muy considerables, todavía queda bastante por hacer, como recientemente confesaba el más completo investigador en esta materia, Christian Metz. No obstante, el estado actual de la semiología cinematográfica ha producido un giro radical al estado de lo que se ha venido llamando metafóricamente "lenguaje del cine".

CINE Y SEMIOLOGIA

Los investigadores de la semiología fílmica creen aportar un método de trabajo que les conduce a la formulación de una verdad estética del cine. Así mismo; construir una teoría general sobre el filme, teniendo en cuenta las aportaciones valiosas de los tradicionales teóricos del hecho cinematográfico.

Las consecuencias de estos trabajos pueden tener extraordinaria importancia para el futuro de la práctica cinematográfica al converger teoría y práctica y repercutir en el desarrollo de la estética cine. Algunos cineastas, simultaneando la creación de filmes con la especulación teórica, han aportado también a esta ciencia puntos de vista y teorías muy enriquecedoras.

Demostrar que el cine es un lenguaje es tarea de la semiología, por cuanto ésta se propone el estudio de los conjuntos significantes. El discurso del cine implica un lenguaje, que es, a diferen-

cia de las artes figurativas, un lenguaje audiovisual en el que la palabra queda puesta al servicio de la imagen. La Semiología, en definitiva, trata de lo específico del lenguaje del cine.

La reflexión sobre el lenguaje del cine anterior a los años sesenta carece de un nivel profundo de formalización, debido al empleo de metodologías escasamente rigurosas. En la década de los sesenta, una ciencia nueva, la Semiología, ha puesto en marcha su potencial teórico para el estudio de la imagen fílmica. La Semiología, última de las ciencias humanas, ha conseguido en pocos años renovar y actualizar no sólo las ciencias tradicionales sino también otros fenómenos culturales que quedaban marginados en aquellas. Hoy, la Semiología se nos presenta como una ciencia que abarca la totalidad de los fenómenos culturales: lingüística y literatura, antropología y sociología, sistemas de comunicación, moda y gesticulación, etc.

La Semiología, tanto por sus métodos como por sus contenidos, se ha revelado como una metodología idónea para el análisis cultural de nuestro tiempo. El estudio de la imagen, como fenómeno de cultura típico y predominante de este siglo en sus diversas manifestaciones, ha sido abordada con éxito por la Semiología, a pesar de la enorme dificultad que presenta por lo complejo de su expresión.

Los estudios sobre el cine desde un punto de vista semiológico comienzan, como decimos, en la década de los años sesenta, a la vez que los teóricos de la semiología general. Estos, por su parte, prestan pronto también una especial atención al cine por considerarlo uno de los medios icónicos de comunicación de la mayor

importancia.

CONCEPTO, METODO Y FUENTES

PROYECTO DE INVESTIGACION

La lectura de dos textos introductorios del profesor de la Universidad de Sevilla, Jorge Urrutia, nuestro más conocido especialista en semiología del cine y en las relaciones del cine con la literatura, a un libro fundamental en esta materia, Lenguaje y cine, de Christian Metz(1) y a una selección de trabajos dedicados al análisis semiológico del film de gran interés (2), nos develaron un panorama estimulante de la situación en pleno desarrollo en que se encontraban las investigaciones acerca del discurso fílmico, desde el punto de vista semiológico; no tanto por lo que se había conseguido, que es bastante, sino por la perspectiva de futuro que presentaba y lo mucho que aún quedaba por hacer.

Por otra parte, la importancia que ha adquirido la imagen en el mundo cultural, social y laboral, ha llevado a los centros de enseñanza a un progresivo empleo de la imagen en labores de apoyo a la didáctica de numerosas asignaturas. No hay centro escolar que se precie que no cuente en su seminario con una abultada videoteca e iconoteca, vecinas a la estanterá de libros. De esto se desprende el interés que tiene para el futuro la formulación rigurosa y científica de una semiología de lá imagen fílmica que permita a nuestros estudiantes una lectura inteligente del discurso

fílmico, tal como hacen con el discurso lingüístico y literario.

El presente trabajo no tiene como objetivo realizar una formulación nueva de esta materia, sino el de realizar una síntesis de las aportaciones pre-semiológicas y semiológicas sobre el cine, a través de una selección significativa de investigadores y de sus textos. En definitiva, entendemos este trabajo como un punto de partida, una base histórica para futuras investigaciones de mayor profundidad, que conduzcan a un conocimiento completo de cuanto se ha investigado y se sigue investigando sobre esta disciplina.

DETERMINACION DEL OBJETO DE ESTUDIO

El presente trabajo consta de cuatro partes diferenciadas y de muy distinta extensión.

En la primera parte se pasará revista y se sintetizarán las más valiosas aportaciones que filmólogos, teóricos y tratadistas de Estética han realizado sobre el cine, sólo en lo referente a las ideas, teorías e intuiciones positivas para la consideración del cine como lenguaje. Respetando en lo posible un orden cronológico, abarca todo lo que actualmente se considera etapa "Pre-semiológica".

Una segunda parte, más breve, tendrá como objeto centrar la semiología del cine dentro de las corrientes investigadoras de los

textos artísticos, indagar en los antecedentes de la semiología del arte y los apoyos que se desprenden de sus conquistas y, finalmente, situar la semiología del cine dentro de la teoría de la semiología general y el perfil del modelo lingüístico adoptado. Se presenta también un panorama general de la extensión geográfica alcanzada por la investigación de esta materia.

La tercera parte se centra en el estudio de la semiología del cine en Francia, fundamentalmente en la obra de su fundador y principal teórico Christian Metz.

Por último, la cuarta parte pasa revista a los más importantes logros conseguidos por la semiología del cine en otros países de Europa y de Estados Unidos.

METODO DE TRABAJO

Teniendo en cuenta el caracter de síntesis de esta tesis por un lado, y la etapa de gestación de la filmosemiología por otro, hemos intentado, en lo posible, poner en práctica un método de seguimiento cronológico y gradual de los descubrimientos y formulación teórica de la materia de estudio. Con frecuencia ha sido necesario recurrir a publicaciones fragmentarias y dispersas, diseminadas en numerosos y breves trabajos, excepción de obras que suponen la culminación de una etapa como Estética y psicología del cine, de Mitry y Lenguaje y cine, de C. Metz. Esto ha supuesto numerosas dificultades de ajuste al principio metodológico anunciado, y ha sido necesario combinarla con una metodología circular ~~unas~~ veces, y de avance y retroceso otras, con el objeto de que la perspectiva global no se pierda. Se pasa por una larga etapa de tanteos e inseguridad, de desviaciones y rectificaciones que hacen sumamente delicada la fijación del desarrollo progresivo de la formulación de las tesis sobre semiología fílmica. A ello contribuye la no abundante aportación de trabajos españoles y la todavía escasa bibliografía traducida.

FUENTES GENERALES UTILIZADAS

Para enfrentarnos a un estudio del estado actual de la semiología cinematográfica, ha sido necesario aproximarse a otras disciplinas conexas, tanto del mundo del cine como de campos culturales de otras artes, de otras semiologías particulares y a la semiología general.

Entre las fuentes cinematográficas no específicamente semiológicas, ha sido necesario investigar los primitivos trabajos de teóricos del cine como R. Canudo, V. Perrot, G. Dauras y otros.

Hemos destacado las fundamentales aportaciones de Eisenstein, Pudovkin y los formalistas rusos.

Ha sido necesario consultar las teorías sobre iconología de la imagen de Mukarovsky y Panofski, y en otro plano, las de H. M. McLuhan, A. Moles y Zavala.

Las aportaciones de los teóricos y filmólogos tan influyentes como A. Balaz, R. Arnheim, A. Bazin, A. Lafay, E. Morin, G. Cohen-Seat, M. Martin y J. Mitry, entre otros, forjadores de un indispensable corpus teórico pre-semiológico.

Los lingüistas y teóricos de semiología general como Saussure, Hjelmslev, Lotman y Escuela de Tartu, Barthes, U. Eco, Garroni, etc.

Los estudios sobre cine y literatura como los publicados por Entrambasaguas, F. Ayala, Artaud, García Escudero, Alvar, Gómez Mesa, A. Prieto, C. Segre, J. Urrutia, R. Utrera, etc.

Los especialistas en España en filmosemiología como Jorge Urrutia, R. Gubern y otros.

La semiótica literaria en general y la teatral en particular.

Los estudios sobre fenomenología del cine (Agel, del Amo..)

La sociología del arte y del cine (Marta Hernández, Abruzzese, Caparrós, Goldmann, Tudor, etc).

Todas estas fuentes se han consultado con distinta extensión y en función de su distinto grado de relación con la materia que investigamos. Así mismo se han consultado las más importantes revistas especializadas en la materia, tanto españolas como extranjeras: Nuestro Cine, Contracampo, Comunicación XXI, etc., entre las primeras; Iris, Cahiers de Cinéma, CinémAction, etc., entre las segundas.

FUENTES PARTICULARES CONSULTADAS

La documentación consultada relacionada específicamente con la materia que investigamos ha intentado ser la más completa posible y siempre seleccionada entre las obras fundamentales disponibles.

Destacamos en primer lugar las aportaciones de R. Barthes, S. Pierre, Bettetini. C. Metz, Aumont, M. Marie, y de los españoles Gubern, Urrutia y otros, cuyas obras suponen lo más maduro sobre fillosemiología.

Se han estudiado también las teorías menos conocidas pero no menos importantes de V.V. Ivanov, Koch, Worth, Gillo Dorfles...

Finalmente se han tenido en cuenta las interpretaciones de los historiadores de las teorías cinematograficas tan destacados como J. Dudley Andrew, Joaquín Romaguera y Homero Alsina, entre otros.

En lo posible hemos seguido un método diacrónico que nos permitiera observar el paso de los estudios presemiológicos a los específicamente semiológicos hasta ahora. En los últimos años se observa una atención mayor a los estudios de psicología, retórica y narratología de la imagen.

UN PROBLEMA DE TERMINOS: SEMIOTICA O SEMIOLOGIA; FILM O FILME.

Una vez más parece conveniente retomar la polémica terminológica sobre el empleo de los vocablos semiología o semiótica con objeto de aclarar el uso que de ellos haremos en este trabajo.

Como es sabido, el lingüista suizo Ferdinand de Saussure propuso designar con el nombre de Semiología aquella ciencia que estudiara la vida de los signos en el seno de la vida social. A su juicio, la Lingüística (ciencia del lenguaje natural humano) sería una parte de esta ciencia general, pero no la única, ya que existen numerosos sistemas de comunicación. Saussure se expresa en estos términos: "La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc. Sólo que es el más importante de todos los sistemas." Se puede, pues, concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos semiología (del griego "semeion", signo): Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuales las leyes que los gobiernan. Puesto que todavía no existe, no se puede decir qué es lo que ella será; pero tiene derecho a la existencia, su lugar está determinado de antemano. La lingüística no es más que una parte de esa ciencia general. Las leyes que la semiología descubra se encontrará ligada a un dominio bien definido en el conjunto de los hechos humanos.

"Al psicólogo toca determinar el puesto exacto de la semiología; tarea del lingüista es definir qué es lo que hace de la lengua un sistema especial en el conjunto de los hechos semiológicos. Más adelante volveremos sobre esta cuestión; aquí, sólo nos fijamos en esto; si por primera vez hemos podido asignar a la lingüística un puesto entre las ciencias es por haberla incluido en la semiología" (3).

El norteamericano Charles Sanders Peirce estudió, más tarde, la posibilidad de una ciencia que estudiara los signos desde el punto de vista lógico y la llamó Semiótica. La teoría de Peirce sin embargo, no está tan elaborada como la de Saussure, sino que se presenta a través de una serie de artículos cuyos conceptos sufren una evolución progresiva. Su concepto de semiótica se define como la "teoría de la naturaleza esencial y de la variedad fundamental de toda semiosis posible" (4).

Pero será el también norteamericano Charles Morris quien elaborará una semiótica en los Estados Unidos, basándose en los principios establecidos por Peirce. Charles Morris afirmó que: "El objetivo de la semiótica consiste en construir una teoría general del signo en todas sus formas y manifestaciones, sean estas animales o humanas, normales o patológicas, lingüísticas o alingüísticas, individuales o sociales. La Semiótica es, pues, una empresa de carácter interdisciplinario" (5).

La lingüística es la parte más desarrollada de la semiología y por ello los semiólogos la han tomado como modelo para sus trabajos. Algunos las consideran ciencias distintas y afirman que la semiología debe estudiar sólo los signos lingüísticos. Otros

dudan en incluir en la semiología el estudio de la comunicación animal, biológica, cibernética y demás comunicaciones no exactamente humanas. Por su parte, el estructuralista francés Roland Barthes inicia con sus Elementos de semiología (1964) una nueva etapa en la breve historia de la ciencia de los signos, da un giro a la teoría de Saussure en cuanto que la lingüística constituye una parte de la semiología, en otra en la que ésta formaría parte de una translingüística, desde el supuesto de que todos los sistemas de signos son "hablados" de alguna manera, y sería parte de una lingüística general en la que se ocuparía de las grandes unidades del discurso.

En la URSS, los semióticos soviéticos admiten que la lingüística es la parte más elaborada de la semiótica y, con independencia de las ideas de Saussure.

Más tarde, la escuela francesa y los lingüistas anglosajones, optaron por el término "semiología", a la vez que americanos y eslavos, italianos y alemanes prefirieron semiótica. Greimas quiso distinguir, sin éxito, dos ciencias: "Semiótica" para ciencias de la expresión, y "Semiología" para ciencias del contenido. En España, los estudiosos de la semiología del cine se han dividido según acepten la influencia francesa (Urrutia, Martín Serrano) y los ligados a la influencia italiana (Morgan).

En 1969, al crearse la Asociación Internacional de Semiótica, se acordó el uso exclusivo del término "Semiótica" para denominar los sistemas de significación, sin excluir el término semiología. Se pretendió que semiología designara la ciencia gene-

ral de los signos y la semiótica cada una de las ciencias parciales. Actualmente se emplean indistintamente, con igual significado.

En este trabajo, puesto que estudiaremos independientemente a los autores, respetaremos el uso textual del término.

En cuanto a las variantes film(inglesa) o filme (francesa), aceptaremos igualmente el empleo que hagan de ella los autores, a pesar que la Real Academia Española admite el uso de "filme" como correcto, aunque María Moliner no se muestra de acuerdo porque el término popular en España es "película". Pero esta palabra tiene en España otras acepciones y no parecer el más científico. Un análisis profundo de este problema puede verse en Urrutia(6).

NOTAS: CONCEPTO, METODO Y FUENTES

(1). Jorge URRUTIA: "Introducción" a Lenguaje y cine, de Christian Metz, Barcelona, Planeta, 1973, pp. 7-26.

(2). Varios Autores: Contribuciones al análisis semiológico del film, Introducción, selección y notas de Jorge Urrutia, Valencia, Fernando Torres, Editor, 1976, pp. 31-69.

(3). Ferdinand de SAUSSURE: Curso de lingüística general, Buenos Aires, Losada (12ª edición), pp. 60-61.

(4). Charles S. PEIRCE: Collected Papers, Cambridge, Harvard, University Press, 5.844.

(5). Charles MORRIS: La significación y lo significativo, Madrid, Alberto Corazón, 1974, p. 13.

(6). Jorge URRUTIA: opus cit. pp. 24-25.

PRIMERA PARTE

ETAPA PRE-SEMIOLÓGICA

1. TEORIAS PRESEMIOLÓGICAS SOBRE EL LENGUAJE DEL CINE

1.1. LOS ESTUDIOS TEÓRICOS SOBRE EL CINE

Los filmsemiólogos han insistido en la importancia que tienen los estudios teóricos sobre el cine de carácter tradicional. Si bien estos carecen, en general, de rigor científico y metodológico, no les faltan aciertos, intuiciones y teorías valiosas que deben tenerse en cuenta en un estudio del lenguaje del cine realizado desde un punto de vista semiológico.

Desde 1919, en que Victor Perrot insinúa hablar del cine como un lenguaje, hasta 1963, puede decirse que el término lenguaje aplicado al cine tiene carácter metafórico, a pesar de que Jean Mitry opine que el último en hacerlo fue Gilbert Cohen-Seal, en 1945, en su Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Pero este autor opinaba que el cine no era un lenguaje ni podía serlo. Por este motivo dice Urrutia (1) que había sido el propio Mitry, en la fecha indicada, el primero en ofrecer una explicación del lenguaje cinematográfico, después de Eisentein y dejando a un lado a los gramáticos.

Aquellos estudios tradicionales entraron en crisis debido a la falta de unos principios coherentes y claros en sus postulados teóricos. Christian Metz, por su parte (2), ha señalado cuatro modos tradicionales de estudio del fenómeno cinematográfico: crítico, histórico, teórico y la filmología. Los teóricos (entre los que destacan Eisenstein, Bela Balazs y André Bazin) pretendieron una reflexión fundamental acerca del cine o de las

películas, cuya originalidad, interés, alcance y su propia definición, dependen del hecho de que fue primero llevada a cabo desde el interior del mundo cinematográfico. El teórico habla más que de los filmes que se han hecho, de los que debían hacerse. La filmología se ocupa ya del filme y de sus efectos; pero del filme en abstracto. Se trata de un estudio científico realizado desde fuera por psicólogos, psiquiatras, sociólogos, pedagogos, biólogos, etc. Más que el cine, consideran el hecho cinematográfico, y más que el filme en sí, el hecho fílmico. Filmólogos importantes son Edgar Morin y Gilbert Cohen-Séat. Un gran investigador, Jean Mitry, ha sintetizado en una obra extraordinariamente valiosa, esas cuatro etapas que vamos a exponer en este trabajo. (3).

Estos estudios, aunque valiosos en muchos aspectos, presentan una serie de inconvenientes vistos desde una perspectiva científica rigurosa, entre los que podrían destacarse la debilidad científica de muchas teorías, la tentación normativista de algunas épocas analíticas que han pretendido dogmatizar la creatividad cinematográfica fijando procedimientos y la existencia de dos modos supuestamente antagónicos de análisis, como son los estudios de tradición idealista, de carácter irracionalista y subjetivo, peligrosos por la ambigüedad de su lenguaje y su limitado círculo de vigencia y, por otro lado, los estudios de tradición sociologista que encuentran en el cine un mero reflejo de la sociedad y de la ideología, es decir, un simple testimonio histórico. Estos caminos han llevado a la estética cinematográfica a cierto aislamiento con respecto al desarrollo de las estéticas

de las demás artes.

Puede decirse que todo lo anterior constituye una primera época de reflexión sobre el filme, "que se caracteriza por la proliferación y el empleo asistemático, simultáneo y contradictorio de métodos sucesivos, por la falta de crítica en la utilización de los instrumentos epistemológicos, por la ausencia, en definitiva, de principios de pertinencia, de puntos de vista definidos, susceptibles de fundamentar una teoría rigurosa del cine"(4).

Sin embargo, hay que reconocer que algunos autores de esta época como Eisenstein y los formalistas rusos, Arnheim, Morin, Cohen-Séat o Mitry, han aportado formulaciones teóricas de gran valor y componen la base sobre la que han podido montarse las primeras ideas sobre una Semiología del cine.

1.2. APROXIMACION A UN ESTUDIO DIACRONICO DEL LENGUAJE DEL CINE

En el análisis de la etapa presemiológica que vamos a estudiar, puede apreciarse que tanto la evolución estética del arte cinematográfico como el progresivo avance de su estudio teórico, reflejan un proceso diacrónico del hecho fílmico y, por tanto, del lenguaje del cine. Si más adelante vamos a abordar las formulaciones teóricas de carácter semiológico con una visión sincrónica, es razonable pensar que a ese estado se ha llegado a través de un proceso histórico. Y esto a pesar de que se le niegue carácter sistemático y metodológico a los tratados teóricos de esta etapa. Pero el producto cinematográfico, es decir, el filme, ha evolucionado de forma permanente en su perfección y complejidad formal. De cualquier modo, no debe entenderse este acercamiento como analógico con la diacronía del lenguaje verbal. Cualquier arte que se estudie a un nivel de desarrollo elevado exigiría también un conocimiento de su evolución histórica.

No se trata de reescribir una historia del hecho cinematográfico ni fílmico, tampoco de acumular fechas y datos, ni de estudiar a los creadores y sus filmografías, sino de reflejar una formulación lingüística de las teorías cinematográficas en función de su evolución y del desarrollo estético del cine, con el objeto de comprenderlo mejor como hecho de lenguaje, entendiendo ahora por lenguaje su definición lógica, de una manera general, y que Mitry sintetiza de la siguiente manera: "El lenguaje supone sistemas diferentes, teniendo cada uno una simbólica apropiada

pero refiriéndose todos a la formación de las ideas, de la que sólo constituye una expresión formal bajo cualquier forma que sea" (5). Ciertamente, por otra parte, con la perspectiva que facilita la historia, las obras de arte fílmicas adquieren una dimensión nueva que permite entenderlas mejor.

1.3. GESTACION DEL LENGUAJE DEL CINE

La historia del cine ha pasado por sucesivos periodos de progreso que a lo largo del tiempo ha ido acumulando conquistas estéticas y técnicas que, observadas desde una perspectiva semiológica suponen diversas etapas que dan lugar a una trayectoria diacrónica del lenguaje del cine. Cabe destacar una primera etapa, la de los pioneros, de pura reproducción mecánica de espectáculos y de puesta en escena teatral; le sigue una segunda etapa decisiva en la que, al intentar problemas narrativos y al contar historias entretenidas y llenas de intriga y emoción, fue necesario superar problemas concretos y, al conseguirlo, se consiguió ir formalizando el lenguaje cinematográfico. Esto se produjo entre los años 1910 y 1915. Le siguió la etapa del gran cine soviético con el desarrollo del montaje soberano, lo que supuso la conquista de un fenómeno esencial para la especificidad del lenguaje del cine. Después de esta etapa que se relaciona con la vanguardia artística, se alcanzan las décadas de los años treinta y cuarenta, del cine clásico. Más tarde surgen las diversas tendencias que podemos llamar contemporáneas, entre

las que se encuentra la corriente del cine underground que violará todas las reglas del código clásico, rompiendo el proceso evolutivo normal de este lenguaje. Este cine exigiría un estudio semiológico especial.

Como todo lenguaje, el cine pasó primero por una etapa de expresión denotativa y de iconología analógica hasta que los más creativos cineastas inventaron y codificaron las figuras de expresión propias de este arte. Más tarde, el lenguaje del cine evoluciona rebelándose contra normas y convenciones lingüísticas, hasta alcanzar un alto grado de connotación perfeccionándose como objeto artístico y como lenguaje.

A través del estudio de los ~~textos~~ de los grandes teóricos iremos conociendo este proceso que nos permitirá, después, enfrentarnos a los estudios propiamente semiológicos del filme.

1.4. TEORIAS ESTETICAS CINEMATOGRAFICAS

El profesor y teórico de Estética Jorge Uscatescu, en su obra Fundamentos de Estética y estética de la imagen, recoge un capítulo con el título "Teorías estéticas cinematográficas" donde hace un repaso de las formulaciones estéticas de los teóricos del cine, siguiendo en parte, el punto de vista del estudioso de la fenomenología cinematográfica Henry Agel (8.).

El cine emprende en su origen dos orientaciones distintas: la norteamericana, con una conciencia estética peculiar cuya praxis constituirá la manifestación más potente y poderosa de este nuevo arte, por una parte. Esta corriente consigue en los primeros quince años del siglo, gracias al genio de David Griffith, las primeras conquistas estéticas (que influirán decisivamente en el cine europeo), como la idea del ritmo interior, la técnica del montaje entrecruzado, de las acciones paralelas, etc.; y otra orientación en Europa con una dimensión teórica lúcida y penetrante, que acompañará la existencia del cine desde sus comienzos.

Reseña Uscatescu varias etapas en el proceso de gestación de la teoría del cine. Una primera la componen teóricos pertenecientes a la corriente surrealista con una base formada en el impresionismo, llamada por Agel "promoción del sueño", y en la que se integran Riccioto Canudo, Louis Delluc y Jean Epstein.

Otro grupo de teóricos estaría integrado por los que defendieron el cine de montaje y la estética Expresionista de germánicos, escandinavos y rusos. Están influidos por teóricos del arte como Wölffin, Panofski, Wartburg, Cassirer y Hausser, y en

él se incluyen a Eisenstein, Pudovkin, Kulechov y Vertov, entre otros nombres de interés como Lotte Eisner, Sigfried Kracauer y culmina con dos grandes teóricos: Bela Balazs y Rudolf Arnheim. Otro grupo estaría compuesto por los que vienen directamente del campo de la Estética, la crítica cinematográfica, la psicología, de la semiología, etc. Entre ellos se cuenta con Elie Faure, Souriau, Dufrenne, Edgar Morin y culmina con la "summa obra" de Jean Mitry. Los semiólogos inician un camino nuevo, pensamos, y los estudiaremos después.

Jean Mitry, en su monumental obra Estética y Psicología del cine, cuya primera edición es de 1963, distingue también varios periodos en la construcción de la teoría estética cinematográfica. Entre los primeros teóricos destaca a R. Canudo, L. Delluc, J. Epstein, G. Dulac y E. Faure. Un segundo grupo está integrado por los creadores de una estilística del cine, que considera parte de una estética, de la que participan los rusos Kulechov, Dziga Vertov, Pudovkin y Eisenstein. A estos le siguen los creadores de una verdadera estética cinematográfica: Bela Balazs y Rudolf Arnheim. Trayectoria estética que se prolonga con los trabajos de Cohen-Seat, Edgar Morin, y sobre todo, concluimos nosotros, con la obra citada del propio Jean Mitry.

De este panorama sintetizaremos las teorías de los teóricos fundamentales en la fracción de sus obras que enfocan el arte del filme con criterios lingüísticos, y que como dijimos al principio de este capítulo, facilitan la posibilidad de hacer una interpretación presemiológica de nuestro objeto de estudio y que servirán de referencia a los semiólogos de la imagen.

1.5. DOS NOMBRES A RECORDAR: VICTOR PERROT Y GEORGE DAMAS

Victor Perrot y George Damas, articulistas franceses, nos informa Metz, fueron los primeros que hablaron de cine en términos de lenguaje, escritura, etc. y sus trabajos, no recogidos en libro, son prácticamente desconocidos(7).

Ya en Octubre de 1919, Victor Perrot aludía a la posibilidad de un planteamiento lingüístico del estudio del cinema, al afirmar: "...es como si uno se preguntase: ¿son un arte las palabras? ¿Son un arte los colores? ¿Las notas son un arte? La manera de servirse de las palabras, los colores, las notas constituye el arte de escribir, el arte de pintar, el arte musical. Lo mismo ocurre con el cine: es un medio, ¡y qué medio!" Y más adelante continúa: "Un medio de expresión - comenta Mitry- susceptible de organizar, construir y comunicar pensamientos, que puede desarrollar ideas que se modifican, reforman y se transforman, se convierte entonces en un lenguaje, es lo que se denomina un lenguaje"(8).

He aquí el principio y el fin, a nuestro juicio, del empleo del término lenguaje de forma metafórica. Comenzó con Perrot en 1919 y se mantuvo su empleo prácticamente hasta Jean Mitry, que será el primero en utilizarlo desde un punto de vista lingüístico, aunque sobre esto hay controversias.

Perrot comparó el cine con la escritura ideográfica: "Es una escritura, la antigua escritura ideográfica", dijo, hablando de cine(9). Desde entonces se hizo frecuente el uso de la analogía lingüística aplicada al cine, afirmándose y negándose este carácter, según los criterios.

Uno de los temas más polémicos de la semiología del cine, la consideración de la imagen como signo, fue enunciada por George Damas en la década de los años treinta. En un artículo con el título "Rythmes du monde", afirma: "La cinematográfica es un signo del pensamiento de un autor, igual que lo fueron los primeros dibujos ocre en las grutas prehistóricas, un signo como los jeroglíficos egipcios, como los caracteres chinos, como las escrituras primitivas de América"(10). Esta comparación con la escritura ideográfica se mantendría hasta muchos años después, hasta que fue desmontada inteligentemente por Jean Mitry: "Así, pues, (en las imágenes fílmicas) las mismas ideas pueden ser significadas de múltiples maneras, pero ninguna de ellas podría ser significada cada vez mediante imágenes idénticas. No existe ninguna ligazón, ningún carácter de fijación entre el significante y el significado, en caso contrario aquél se convertiría pronto en un signo abstracto desprovisto de las cualidades vivas que le son indispensables"(11).

1.6. RICCIOTTO CANUDO

Extraordinaria importancia otorgan tanto los semiólogos como los tratadistas de estética a la figura de Ricciotto Canudo, precursor teórico del cine y del empleo del concepto de lenguaje. El profesor Urrutia opina que es necesario reconsiderar sus estudios recogidos en el libro póstumo 'L'usine aux images', de 1927.

Aunque había nacido en Bari (Italia) en 1879, emigró a París en 1902. Se relacionó con el mundo artístico parisino, entró en contacto con las tendencias artísticas, sufrió la influencia de las obras y las teorías de Wagner, de Marinetti, de D'Annunzio; funda en París, en 1913, una revista y un Círculo de vanguardia que tiene entre sus miembros a hombres del arte y la literatura como Apollinaire, Picasso, Ravel, Stravinski, Leger, Cendrars, etc. Atraído por el joven arte cinematográfico le impulsó a escribir en 1911 el Manifiesto de las Siete Artes, publicado después, en 1914. Fundó el primer cine-club conocido (el Club des Amis du Septième Art) y las revistas Montjoie y La Gazette des Sept Arts. Otras obras importantes suyas son La Estética del Séptimo Arte y El drama visual.

Canudo fue el creador de la expresión "séptimo arte" para el cine y considera a éste como un lenguaje compuesto de diversos otros lenguajes. Afirma en su obra que "el círculo en movimiento" de la estética se cerraba al fin triunfalmente con la fusión total de las artes. Y esa fusión es el séptimo arte: el cinematógrafo. En opinión de Canudo existen "dos artes verdaderamente, englobando a todas las demás, son los dos senos de la "esfera en movimiento" de la elipsis sagrada del Arte, donde el

hombre ha vertido para siempre lo mejor de su emoción, lo más profundo de su vida interior, los signos más intensos de su lucha contra lo "huidizo" de los aspectos y de las cosas: la Arquitectura y la música. La Pintura y la Escultura no son sino la figuración sentimental del hombre o de la naturaleza; y la Poesía no es sino el esfuerzo de la Palabra, y la danza el esfuerzo de la Carne, para convertirse en música. He aquí por qué el Cine, que resume esas Artes, que es "Arte plástica en movimiento", que participa de las "Artes inmóviles" a la vez que de las "Artes móviles", según la expresión de V. de Saint-Pont, o de las "Artes del tiempo" y de las "Artes del espacio" según la de Schopenhauer, o también, de las "Artes plásticas" y de las "Artes rítmicas", es la "séptima" de ellas"(12)..

En definitiva, para Canudo, la gran obra cinematográfica se conseguirá cuando el realizador coordine la expresión del pintor, del músico y del poeta sobre un mismo tema; lo que no quiere decir que el cine sea la suma de las otras artes y que deba elaborarse con los modos comunes a las otras artes, sino a su propio modo. Estas ideas pretenden hacer incipiente en la esencia del propio lenguaje cinematográfico que no puede ser confundido con ningún otro. Como dice Urrutia, Canudo hace una clasificación de las artes al modo de caja china, en la que el cine es la caja que contiene a las demás. Pero en esta teoría queda claro que el cine posee sus peculiares medios de expresión, y en este sentido es Canudo un precedente de la consideración semiológica del cine. El error de Canudo, precisa Urrutia, consiste en plantear la constitución del lenguaje cinematográfico como producto,

exclusivamente, de una combinación de artes.

Su principal obra, L'usine aux images, que está compuesta por artículos recogidos por F. Divoire(13), y han sido incluidos en la antología de Pierre Lherminier, L'art du cinema(14).

En castellano contamos con una selección de sus textos en la antología publicada por Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet, Fuentes y Documentos del Cine(15).

Alberto Abruzzese, en su obra La imagen fílmica(16) reprocha a los especialistas del cine haber reducido el papel de Canudo a la función emblemática de afortunado iniciador, generoso esteta de un lenguaje diferente y ecléctico, propugnador de una nueva técnica al servicio de las necesidades artísticas de siempre. Aporta además una valiosa reflexión sobre el valor que poseen sus textos en el cuadro sociológico en el que se forma el modelo del intelectual "cinematográfico", como ámbito histórico e institucional inicialmente diferente del de la creación fílmica, de sus primeros técnicos y empresarios. Al hilo de la reproducción de textos seleccionados de Canudo, destaca Abruzzese el valor sociológico de su figura, términos que no resumimos por no tener relación con el objetivo de nuestro trabajo.

Desde una perspectiva puramente estética, Jorge Uscatescu ha destacado con agudeza sus intuiciones(17), revelando que en sus textos se encuentran ya todos los conceptos que definirán las teo

rías estéticas del cine y la denuncia del error que será común a las primeras teorías expresionistas: la confusión entonces operante de que el cine era una nueva manifestación del teatro y que será necesariamente tributario del teatro. Canudo intuye también el papel que Estados Unidos iba a tener en la creación cinematográfica al poder desarrollarse libre de toda sobrecarga estética y metafísica. En función de esta libertad, virgen y originaria, opina Uscatescu, el cine americano podrá realizar de la mejor forma los supuestos del nuevo arte: su ritmo interior, su dinamismo, su movimiento vital, su capacidad de relatar una historia y la vida misma en imágenes, en un lenguaje propio, fuera del ámbito literario y narrativo.

Nacen así con Canudo las teorías fílmicas y Jean Epstein le definió como "un misionero de la ~~poesía~~ cinematográfica". Con él se inicia un largo proceso creador de una nueva Estética que será continuada poco después por Louis Delluc y por Jean Epstein. Luigi Chiarini (18) también explica así este proceso: "al lado del rápido proceso técnico y del gigantesco desarrollo industrial del cinema, al lado de la feliz acción de los artistas que han plegado este nuevo medio de comunicación a sus exigencias expresivas, se ha dado lugar a una serie de búsquedas, reflexiones y teorías que constituyen una lenta pero segura toma de conciencia del "film" como hecho artístico, como lenguaje, una definición de sus caracteres diferenciales con respecto a las demás artes -lo "específico fílmico"- y la integración de sus problemas peculiares en los problemas más generales del arte".

1.7. LOUIS DELLUC

Delluc (1890-1924) participó en varios frentes en el mundo del cine. Fue guionista, director y crítico. Su figura es catalizadora de la llamada escuela impresionista, denominada a veces "primera vanguardia". Concibió el cine como una lengua internacional que servía para difundir y comunicar la personalidad de cada uno.

A pesar de su breve vida fue un hombre de una trepidante actividad. Además de su obra como guionista y realizador de varios filmes, publicó los siguientes libros: Cinéma et Cie (19-19), Photogénie (1920), La jungle du cinéma y Charlot (1921), Drames de cinéma (1923). Dirigió la revista Le Filme en los años 1918-23, fue crítico del Paris-Midi y fundó y dirigió la revista Cinéa (1921-23).

Se le considera el continuador de la empresa teórica iniciada por Canudo. Influido por el cine americano, piensa que el cine es el único arte humano capaz de unir la capacidad creadora del hombre con las posibilidades mecánicas. Defiende en la doctrina del "visualismo" las posibilidades de la expresión poética del cine. En este arte destaca la función de la escritura y sus ingredientes (la luz, el ritmo, la decoración, la función de los "star", el montaje). Realizó un extenso análisis de Intolerancia, de Griffith y analiza en ella el montaje y el principio de simultaneidad, descubriendo así las posibilidades que el arte cinematográfico posee de traducir las historias del pasado y las ficciones del futuro en la conciencia onírica del presente.

1.8. JEAN EPSTEIN

Nacido en Varsovia en 1897, vivió en Francia donde realizó su primera película en 1922. Murió en París en 1953. Aunque fue un importante director cinematográfico de películas mudas, aquí nos interesa por su obra crítica publicada en sus libros "Bonjour cinéma"(1921), "Le Cinéma vu de l'Etna"(1925), "L'intelligence d'une machine"(1946) y, especialmente, por sus dos últimas obras "Le Cinéma du diable"(1947) y "Esprit du cinéma", publicada póstuma en 1955, que ejercieron una gran influencia en el cine francés.

Su obra teórica, en conjunto, representa una etapa fundamental en la evolución del cine y sus teorías. Desde un punto de vista artístico rechaza la estética del cine como historia, como narración. Considera que el arte del cine está por encima de la realidad, en lo irreal, en la inteligencia de la máquina, en la condensación o destrucción del tiempo, en la relatividad de todas las dimensiones, en el triunfo de los psiquismos. Usatescu lo interpreta así(19).

Epstein fue el primero en plantear el problema del lenguaje y del discurso, y otros, que desde entonces estarán presentes en el ámbito teórico del cine: el problema de la analogía entre el lenguaje del filme y el discurso del sueño, el de las relaciones entre cine y psicoanálisis, el de la expresión poética, el de la elocuencia y la retórica cinematográfica, el de la ruptura de la unidad del discurso cinematográfico a través del cine hablado y el doblaje, etc. En la semiología hoy se consideran de interés sus reflexiones sobre el cine como lenguaje.

NOTAS DEL CAPITULO 1

- (1). Jorge URRUTIA: Imago litterae, Sevilla, Alfaro, 1983, p.131.
- (2). Christian METZ: Ensayos sobre la significacion en el cine, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 142-145.
- (3). Jean MITRY: Estética y Psicología del cine, Tomo I: Las estructuras. Tomo II: Las formas; Madrid, Siglo XXI, 1978.
- (4). José María LOZANO MANERO: Aplicación del análisis estructural a la estética de la imagen: Semiótica del cine, Memoria de Licenciatura presentada en la Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, 1978.
- (5). Jean MITRY: Opus cit., tomo I, p. 59.
- (6). Jorge USCATESCU: Fundamentos de Estética y Estética de la Imagen, Madrid, Rius, 1979.
- (7). Jean MITRY: *ibid.* p. 48.
- (8). *ibid.* p. 44.
- (9): Citamos por C. METZ: Lenguaje y cine, opus cit. p. 322.
- (10). *ibid.*
- (11). Jean MITRY: Opus cit. p. 49.
- (12). Jorge URRUTIA: "Introducción" a Contribuciones..., opus cit., p. 38.
- (13). Parfs, E. Chiron, 1927.
- (14). Citamos por J. URRUTIA: Opus cit. p. 311.
- (15). Barcelona, Fontamara, 1985 (2ª edición).
- (16). Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- (17). Jorge USCATESCU: Opus cit. pp. 186-187.
- (18). Luigi CHIARINI: Arte e tecnica del film, Bari, Ed. Laterza, 1965, p. 133.
- (19). J. USCATESCU: Opus cit. p. 190.

2. EL CINE SOVIETICO DE VANGUARDIA Y SUS APORTACIONES AL LENGUAJE DEL CINE

2.1. PRIMERAS ETAPAS DEL CINE SOVIETICO

La época de los grandes directores rusos, la del montaje soberano, brillante tanto por la práctica como por sus luminosas teorías cinematográficas, constituye el precedente más valioso del tratamiento del cine como lengua y es, por tanto, un precedente fundamental para la actual semiología del cine. Una parte muy considerable de sus descubrimientos sobreviven y son considerados pertinentes para los estudiosos actuales. Sus aportaciones al desarrollo y enriquecimiento del lenguaje del cine a través de sus filmes, las numerosas intuiciones y sugerencias en el plano teórico, así como la toma de conciencia de la especificidad lingüística y artística del cine, son valorados muy positivamente por la investigación semiológica.

En las primeras décadas de este siglo pueden diferenciarse varias etapas en su gestación y desarrollo. Una primera etapa que se puede considerar como de prehistoria llega hasta 1910. En estos años se filman noticieros, documentales o kilolubki. El cine ruso estodavía una atracción de fiesta hasta que poco a poco se crea una industria del cine.

Una segunda etapa cubriría los años de 1910 a 1917, y en ella pueden distinguirse dos periodos en su evolución: Uno de 1910 a 1914. Son unos años de intensa búsqueda técnica. Otra de 1914 a 1917, es un periodo de síntesis que marca el apogeo del cine zarista.

Después de la revolución de 1917 se inicia una nueva etapa que, a lo largo de las siguientes décadas, va a alcanzar el apogeo del cine soviético de vanguardia, con los grandes nombres que serán los creadores y teóricos del lenguaje del cine.

2.2. CONTEXTO HISTORICO EN QUE SE DESARROLLA ESTA GENERACION

Es necesario destacar el interés de los cineastas soviéticos por teorizar su propia práctica artística, y que no ocurriera lo mismo por parte de los cineastas norteamericanos. Ello es debido al contexto histórico que determina el diferente sistema de producción y los objetivos que los guían. En los Estados Unidos la única finalidad que les guía es de carácter económico. Sin embargo, el cine posterior a la revolución está planteado como una de las armas más eficaces al nivel de la lucha ideológica, como confiesan en sus textos los propios cineastas. Entendida la práctica cinematográfica por los soviéticos como una lucha a nivel internacional de la ideología socialista frente a la capitalista, era indispensable el desarrollo teórico sobre la práctica cinematográfica.

De esta forma, la voluntad de innovación surgida tras la revolución se reafirma a partir del decreto de Lenin de 1919 y comienza a dar sus frutos en los primeros años de la segunda década del siglo. El cambio brusco de rumbo histórico encuentra en el cine su principal cauce artístico. En la época zarista el cine ruso fue una colonia del cine francés y danés primero, y del sueco e italiano después. La industria cinematográfica entró en crisis y con la recesión económica se produjo un práctico colapso de la producción cinematográfica normal, pero surgió una especie de "cine paralelo" controlado por los sindicatos y destinado a la agitación

2.3. LOS PRINCIPIOS LENINIANOS

Como es sabido, Lenin mostró siempre gran interés por el cinematógrafo. En sus años de exilio fue un asiduo asistente a las salas de cine, y sus escritos están llenos de referencias al hecho fílmico. Una vez en el poder fijó con mucha claridad su política cinematográfica en un famoso decreto publicado el 17 de agosto de 1919, marcado por tres principios: superación de la pobreza por medio del trabajo creador, necesidad de un amplio panorama que no se reduzca a unos pocos aspectos y exigencia de una respuesta adecuada a unos planteos filosóficos y prácticos irrenunciables.

A pesar de las limitaciones del decreto (que no siempre fue respetado) el resultado fue que por primera vez en la historia del cine, existe una teoría del filme, los registros creadores son de una variedad extraordinaria, y el avance que experimentó el doble discurso cinematográfico, práctico y teórico, fue enorme.

La industria cinematográfica soviética, que había alcanzado un extraordinario auge durante el efímero gobierno de Kerenski, se detendría después de la revolución, bloqueada por la interrupción de importación de película virgen y por las consecuencias del bloqueo. Unido esto a la actitud del nuevo régimen, dio origen al siguiente decreto de nacionalización de la cinematografía:

DECRETO SOBRE LA TRANSFERENCIA DEL COMERCIO E INDUSTRIAS FOTOGRAFICAS Y CINEMATOGRAFICAS AL COMISARIADO DE EDUCACION DEL PUEBLO

1. Todo el comercio e industria fotográficos, su organización, así como su aprovisionamiento y distribución de medios y materiales técnicos que les corresponden, en todo el territorio de la R.S.F.S.R. se pondrá bajo la competencia del Comisariado de Educación del Pueblo.

2. Con tal objeto, el Comisariado de Educación del Pueblo está a su vez facultado para: a) nacionalizar, de acuerdo con el Consejo Supremo de Economía Nacional, las empresas particulares de foto y cine, así como la industria relacionada con estas actividades; b) requisar todos los bienes, materiales y equipos relacionados con las mismas; c) fijar precios estables y máximos para todas las materias primas y productos manufacturados de foto y cine; d) ejercer la supervisión y control sobre todo el comercio e industria de foto y cine por medio de decisiones que estén relacionadas con empresas o personas de carácter privado, así como instituciones soviéticas, en lo que atañe a asuntos de foto y cine.

El Presidente del Consejo de los

Comisarios del Pueblo

V.Ulianov (Lenin)

Moscú, Kremlin, 17 de agosto de 1919.

Este decreto, como es lógico, condicionará la trayectoria futura del cine soviético.

NOMBRES PARA UNA GENERACION

Entre 1893, en que nació el más viejo (Pudovkin) y 1905, en que nació el más joven (Kozintzev), se encuentran Yutkevitch, Eisenstein, Alexandrov, Kulechov, Vertov, Guerassimov, Golovnia, Dovjenko, Gabrilovitch y Romm. En este trabajo nos ocuparemos de aquellos teóricos cuyas aportaciones son de valor considerable para la teoría del cine como lenguaje. La mayoría de ellos eran universitarios. Se reunían en grupo. Con veinte años Kulechov se hace cargo del "laboratorio experimental". Con Kozintzev y Trauberg inician la FEKS con Yutkevitch, crean teorías que atraen a Eisenstein, Vertov organiza sus "Kinoks", Pudovkin se prepara con Gardin y Kulechov inicia su propio camino. Las distintas escuelas a que dan lugar son el resultado de una mezcla de influencias: las bases del montaje a la americana, aprendidas en los Westerns, en las cintas de episodios y en los cómicos americanos; la consecuente utilización de los descubrimientos alemanes -del Schlausspiel al Expresionismus-, el intento de plasmación en imagen de los presupuestos poéticos maiakovsquianos, la utilización del flokllore tradicional y de las aficiones populares, especialmente el circo y las variedades.

2.5. EL INFLUJO DE GRIFFITH EN EL ORIGEN DEL LENGUAJE DEL CINE Y EN LOS CINEASTAS RUSOS

Los historiadores del cine consideran a Wark David Griffith (1875-1948) el creador de un lenguaje del cine basado en el montaje. Sin llevar, como los rusos, sus ideas al plano teórico, fue el inventor de esta nueva técnica, a través de su genial praxis fílmica. Entre 1915 y 1920 produjo cerca de treinta películas. Entre ellas sobresalen Nacimiento de una nación (1915) Intolerancia (1916) y La flor de lys truncada (1920). Como gran gestador del lenguaje inicial del cine, aportó a este el primer plano, el montaje como medio de expresión, el principio de simultaneidad, de la sucesión de imágenes, elabora la "sintaxis" del lenguaje cinematográfico con geniales intuiciones. Todo ello influirá decisivamente en los realizadores rusos quienes crearán nuevas formas de montaje, al que inicialmente llamarán "montaje americano" en reconocimiento a Griffith. Este descubre para el filme un ritmo dinámico y continuo a través de la mezcla de planos en un montaje global y su integración en un plano general. Se da cuenta de que las imágenes significan más por su organización que por su capacidad de mostrar algo.

El montaje se convierte para él en el gran articulador del discurso narrativo en el filme. Ejemplo máximo de ello se muestra en Intolerancia, en la que el montaje de las cuatro historias que la componen, se saltan constantemente de una a otra, manipulando el tiempo y el espacio, y consiguiendo que cada historia repercuta en la otra e intensifique su simbolismo.

Su influjo en Rusia fue importantísimo. Empezando por Kulechov y su "laboratorio experimental" en la Escuela de Cinematografía y en la invención de los "efectos" que llevan su nombre; en Dziga Vertov y su teoría del montaje integral; en la teoría y filmes de Pudovkin y, por supuesto, en Eisenstein y sus ideas sobre el montaje, como comprobaremos a continuación. Como dice Mitry: "La sintaxis fundamental del lenguaje fílmico fue casi totalmente elaborada por él y el ritmo visual es consecuencia de sus búsquedas y de sus intuiciones geniales" (1).

2.6. RELACIONES ENTRE EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO DE EISENSTEIN Y LA SEMIOLOGIA DEL CINE

2.6.1. INFLUJO DEL ESTRUCTURALISMO RUSO

Tanto los filmes de Eisenstein como sus obras teóricas han sido tenidos en cuenta por los semiólogos a la hora de desvelar los numerosos antecedentes que contiene y para justificar y demostrar que la semiología del cine no parte de cero, sino que, por el contrario, cuenta con un rico cuerpo teórico.

Para una mejor comprensión de estas relaciones es necesario tener en cuenta el ambiente cultural en el que se forma Eisenstein. Por entonces aparece la corriente lingüística del "formalismo ruso", que se inició a finales del siglo pasado con Alexander Potebnia y Alexander Veseovsky, interesados por el problema del lenguaje poético y por la metodología de la investigación literaria. En aquellos tiempos se postula la idea de que el lenguaje intenta emanciparse de la dictadura del pensamiento y desarrollarse en sus posibilidades de creación semántica. Esto influirá en el movimiento poético simbolista ruso. Para ellos, la palabra se convierte en símbolo de un mundo secreto y trascendente que conviene descifrar. El gran precursor del formalismo y de la cuestión de la palabra autosuficiente es el poeta Biely, que influirá tanto en el futurismo como en los movimientos rusos de vanguardia. En este ambiente de polémicas sobre el problema del lenguaje se encuentran implicados el poeta Maikovski, el grupo de la revista "Lef" y el grupo de lingüistas

que integran Sklovsky, Eichenbaum y Jakobson. Trostsky condenó estas preocupaciones, pero a pesar de ello, el tema del lenguaje, promovido por los formalistas, influye sin duda en la formación de los jóvenes artistas rusos. Eisenstein, por supuesto, es influido por este ambiente como puede comprobarse en su gran "corpus" teórico sobre la estética cinematográfica, cuya doctrina se contiene en el siguiente testimonio: "Desde nuestro primer encuentro, el sonido, el color, el relieve y la realidad de la televisión han hecho su entrada en el cinema. Diversas disciplinas en el seno de nuestro arte exigían igualmente nuevas soluciones teóricas. El problema del paisaje y el sistema del lenguaje cinematográfico y la estética del "gran plano"; los principios y la teoría del montaje; el problema del cinema patético y los problemas del "contrapunto audiovisual"; la conducta sinfónica del color a través de la estructura de todo un filme; la noción de la musicalidad de la imagen plástica; la composición dramática del filme; los principios del cine-poesía épica y de la alegoría plástica y la traducción en pantalla de nociones abstractas, estadio siguiente a la conquista del tropo-fílmico, de la metáfora, de la metonimia y de la sinécdoque fílmicos" (2).

2.6.2. IMPORTANCIA DE LA OBRA DE EISENSTEIN

Sergei Mikhailovitch EISENSTEIN (1898-1948) fue una persona de gran cultura filosófica, histórica y artística, que además de dirigir teatro primero y cine después, participó activamente en la vida intelectual de su país desde muy joven con manifiestos, artículos críticos, cartas, etc. A partir de 1945 decidió poner en orden sus ideas estéticas y comenzó a publicarla en libros teóricos.

De sus relaciones con el formalismo ruso, que había considerado el estudio del arte desde el punto de vista de sus formas significativas, es decir, el arte como lenguaje, llevó a Eisenstein a pensar en un elemento unificador o relacionante de todas las artes. De sus antecedentes teatrales hay que destacar el influjo de Stanislavski y Meyerhold, y en lo político, las teorías marxistas son decisivas para entender las formas y los contenidos de sus textos.

En su primer acercamiento al cine le influye Griffith por su procedimiento del montaje encuanto estructura condicional del filme. Le fascinan los elementos fílmicos que descubre en el teatro Kabuki y el teatro tradicional japonés. Con estos influjos su concepto del cine se apoya en procedimientos contrapuntísticos y en la tendencia a reducir las percepciones visuales y auditivas a un común denominador.

Como elementos formales destacan en sus obras la concentración gráfica, la depuración de líneas y formas, la distribución del espacio, agresividad de los ángulos agudos, triángulos cerrados, organización lineal del filme con adecuada función del blan-

co y negro. Le influye el expresionismo que aparece en la función del movimiento psíquico como signo y de la imagen como engendradora de éxtasis. Su grafismo lineal y pictural, con grandes contrastes y choques emotivos tienen carácter litúrgico.

Explica Eisenstein que su teoría del "montaje soberano" le fue sugerida tanto por el montaje de los elementos tubulares al que se dedicaban algunos ingenieros, como por las técnicas de yuxtaposición empleadas en los circos y en los music-halls.

Eisenstein. Fue gran admirador del teatro Kabuki, al que consideraba como un puro producto del montaje; colaboró en la revista Lef, de Mañakoswki; dirigió obras de Tretiakov; trabajó para el Teatro del Pueblo (Troletkult), para el Teatro libre experimental, para el teatro de Meyerhold, etc. Todo este tipo de influencias le llevarían a aplicar al cine sus teorías sobre el "montaje soberano". Para Metz: "Eisenstein es uno de los grandes teóricos del cine. Sus escritos están llenos de ideas. Sin embargo, sería necesario volver a pensar en términos de lenguaje todo lo que él pensó (pese a su terminología exuberante e imprecisa) en términos de lengua!"

2.6.3. EISENSTEIN Y LA SEMIOLOGIA

Son numeros los estudios que se han detenido en desvelar las relaciones de los textos teóricos de Eisenstein con la lingüística y la semiología modernas. Uno de los más esclarecedores es el de Viatcheslav Ivanov (3), quien considera a Eisenstein un precursor de la actual semiología del cine. Revisando sus textos (Eisenstein, "Obras completas", 6 volúmenes, Moscú, 1964), ha demostrado, desde una óptica semiológica, diversas teorías que le muestran como verdadero anticipador de las teorías fijadas posteriormente por la lingüística estructural y la semiología, tanto general como fílmica. Los aspectos seleccionados por Viatcheslav Ivanov se refieren a la comparación de las lenguas, el montaje y la sintaxis, la sintaxis de la significaciones, la estructura espacial de la imagen, la metáfora y la metonimia y las oposiciones binarias. Vamos a resumir estas investigaciones que hoy nos parecen verdaderamente sorprendentes. (4)

a) Comparación de las lenguas

Eisenstein dominaba varias lenguas (ruso, francés, inglés, alemán...) y hacía uso constante y alternativo de todas ellas. De este conocimiento de las lenguas y su comparación, sacó la conclusión de que cada arte poseía su "lengua" particular, y por tanto, que el cinematógrafo tenía la suya. Durante el tiempo que fue director teatral fue capaz de renovar el lenguaje del arte dramático creando un sistema de anotaciones para sus montajes con ayuda de gráficos de cuatro dimensiones.

Su extraordinaria cultura le facilitó el dominio del len-

guaje científico y la lengua de los ritos y los mitos arcaicos. Durante los años cuarenta, Eisenstein comprendió que el problema fundamental de la estética consistía en la traducción de las ideas del artista a la lengua de las imágenes arquetípicas, por tener una influencia indirecta. En sus últimas obras, las lenguas de las diversas artes fueron descritas por medio de una comparación con las lenguas del mito y del ritual y con los signos estudiados en el psicoanálisis. De este modo, Eisenstein se acercó a los modernos investigadores que estudian la lengua del inconsciente mediante métodos estructurales.

Ivanov sitúa a Eisenstein, desde el punto de vista semiológico, en un alto lugar, capaz no sólo de captar por separado y utilizar simultáneamente diversos sistemas de signos, sino también del sistema de todos los sistemas de signos, a cuya comparación estaban consagrados sus tratados científicos.

b) Montaje y sintaxis

En su primera película sonora (¡Qué viva México!), Eisenstein redujo el empleo del montaje y lo sustituyó por la composición en profundidad de la imagen. Eisenstein aludía con el término montaje a todos los medios de construcción del filme y de las demás obras artísticas. Hacía alusión no al montaje en sentido cinematográfico estricto del término, sino a lo que él llamaba "la sintaxis de la lengua de las formas del arte" (T. III, p. 218), y sobre todo "la sintaxis audio-visual del cinematógrafo" (T. III, p. 474). Esta terminología coincide con la semiología moderna, en la cual la sintaxis se comprende como "las reglas de asociación de unos signos cualesquiera".

Eisenstein declaró que el signo de juventud del cinematógrafo residió en "la tangibilidad de la estructura de contrapunto de la construcción" de su Acorazado Potemkin (T.III, p. 290), y pensaba que la nitidez tangible de la estructura sintáctica era el signo distintivo de las fases primitivas del género al cual podría aproximarse de nuevo el arte del siglo XX, una vez que hubiera recorrido el largo itinerario de su evolución.

c) Sintaxis de las significaciones

Las investigaciones estéticas de Eisenstein, sobre todo allí donde ha transformado la sintaxis en medio del estudio de la semántica, son particularmente interesantes. Comparando las asociaciones de jeroglíficos con la fraseología de las diferentes lenguas, se pueden establecer las leyes universales de la desintegración de los conceptos en elementos constitutivos. De esta manera se produce una especie de "fisión atómica". Eisenstein, que había estudiado la escritura japonesa, conocía muy bien los jeroglíficos por asociación de caracteres. Pero este método le interesaba por la finalidad de transmitir la idea al cine intelectual que él había concebido.

Al final de los años veinte Eisenstein abordó el problema de expresar las ideas más abstractas, partiendo del principio de que la acción reales ejercida no por un símbolo muerto, fosilizado, sino por "un símbolo en devenir" que salta a la vista del espectador como consecuencia del enfrentamiento de dos o más representaciones diferentes.

d) Estructura espacial de la imagen

La destrucción de la perspectiva habitual constituyó el procedimiento de construcción para Eisenstein. Pensaba que el realismo positivista no es ni mucho menos la forma correcta de la percepción. Tras múltiples ensayos sobre el espacio en su filme 'La huelga' (1924), yuxtapuso dos representaciones perfectamente diferentes dentro de la misma imagen por medio de una doble exposición, y después encontró en este procedimiento los vestigios de la multiplicidad espacial de los planos del cubismo. En este empleo de la doble exposición veía un gesto anticipado por la diferenciación establecida más tarde entre la "representación" (en el sentido del "significante" en Saussure y en la semiología moderna) y la "imagen" (en el sentido del significado).

e) Metáfora y metonimia

Eisenstein consideraba que en el lenguaje del cine las metáforas se acercaban al lenguaje verbal, y más tarde, comparó las numerosas metáforas en los filmes de esta época con las numerosas imágenes que caracterizan a las lenguas en estado primitivo. Justificó esta abundancia de imágenes para que el cinematógrafo fuera reconocido "como el medio de hablar, el medio de exponer los pensamientos por medio del género particular de la lengua cinematográfica, por medio de la forma especial del lenguaje cinematográfico. El paso al concepto de cine-lenguaje normal se ha efectuado de la manera más natural a través de

este estadio de excesos en el terreno del tropo y de la metáfora primitiva"(T. V, p. 172). Para Ivanov esta explicación formula con perfecta claridad el problema del cine como "lenguaje sin signos". Tras haber tratado la cuestión de "la imagen como signo", Eisenstein se ocupó de este problema del cine como lenguaje, capital para su obra futura. Sobre ello han polemizado los investigadores actuales, algunos con el propio Eisenstein (como Jean Mitry).

Con respecto a la metonimia, Eisenstein ha coincidido con la opinión de los más importantes especialistas de la lingüística estructural y de la semiología, incluso se adelantó a la reciente definición de la metonimia propuesta por la lingüística estructural, como cambio de postura sintáctica que asimila la "pars pro toto" a cambios de acento en el interior de los elementos de la estructura.

f) Oposiciones binarias

Para Ivanov, en lo que más se ha aproximado Eisenstein a las conclusiones de la lingüística estructural y de la semiología es al emplear en sus investigaciones el método de descripción a base de oposiciones binarias. En el análisis que hizo Eisenstein de un fragmento de su Acorazado Potemkein, opuso el centro a la periferia, la profundidad y el primer plano, la parte de arriba y la de abajo, lo negro (oscuro) y lo blanco (claro), lo par y lo impar.(T. II, p.87-91). Se aproxima así a las conclusiones de la antropología estructural y la clasificación de todos los fenómenos en dos principios opuestos (el yin y el

yang) establecido en la antigua China. Lo experimenta en la secuencia central de la segunda época de Ivan el Terrible (1958).

La antropología moderna ha confirmado la idea de Eisenstein según la cual este principio permite explicar numerosos arquetipos de la cultura.

Con su aguda indagación, Ivanov ha puesto de relieve las interesantes y numerosas aportaciones que se encuentran en las obras teóricas de Eisenstein, que consideramos de extraordinario valor para la actual semiología del cine y que la práctica de ellas supone un avance fundamental en la diacronía del lenguaje cinematográfico.

2.7. DZIGA VERTOV Y EL CINE-OJO

Nació en 1896 en Bialystock (Polonia) pero integrante entonces de la Rusia zarista, con el nombre de Arkadievitch Kaufman. La familia se trasladó a Moscú en 1915 y allí se relacionó con la literatura y el futurismo. Adoptó entonces el seudónimo de Dziga Vertov (donde "dziga" alude a un "trompo que gira continuamente", es decir, un sentido claramente futurista). En 1918, con los comienzos del cine soviético, Vertov se hizo cargo del kino-Nedelia o Cine-Semana, primer noticiario cinematográfico, del que se emiten veintinueve números ese año y otros diez en 1919. Esa atención a la realidad exterior, condicionada después por la propaganda, habría de caracterizar toda la obra de Vertov, hasta su muerte en 1954. Sus textos teóricos más importantes son: "Memorias de un cineasta bolchevique" y El cine-ojo (5).

Empezó como ayudante de dirección de Kulechov, cuando este se ocupaba de los documentales. Después lo hizo con Mikhaïl Koltzov con quien aprendió mucho, y más tarde se casó con la mejor montadora de cine rusa, Elisabeth Srilova. Con ella de montadora rodó muchos documentales.

En el campo teórico comenzó opinando que no podía existir cine artístico. Fue un error pasajero del que le sacaron sus compañeros Kulechov y Eisenstein. También se enfrentó a ellos en la concepción del montaje. No admitía la actuación, el trabajo de los actores. Sólo admitía la toma de imágenes y el montaje, como expresión de la vida real. Todavía en 1930, en una entrevista que le hizo el periódico Kinofront, hace una defensa de los documentales del cine-ojo por su función revolucionaria.

Sus teorías se consideran precursoras del cine realista. En 1920 asentó los principios que después en 1964, una vez que el progreso técnico hizo posible su puesta en práctica, revolucionarían el cine. Considera el espacio y el tiempo (utiliza, si es necesario, el acelerado y la cámara lenta) como una de las materias primas a las que todo el cineasta Kinok debe dar forma a su antojo. Preconizó la "vida de lo imprevisto" o toma de imágenes sin saberlo las personas filmadas. Su influencia ha sido muy considerable en los vanguardistas franceses y alemanes, y también sobre la escuela inglesa y la escuela de Nueva York.

Vertov creó en 1922 el Kino-glaz (Cine-Ojo), movimiento documentalista soviético. En un manifiesto de 1923, proclamaba que el cine debía de prescindir de los estudios, de los actores profesionales, del guión previo escrito, y hasta del uso de la luz artificial, para mostrar la vida en su desnudez, "al improviso", mediante el uso de la cámara como medio ideal para registrar la realidad.

2.7.1. VERTOV Y LA POÉTICA DEL CINE-VERDAD

El punto de vista de Vertov sobre el cine como una poética cercana al cine-verdad le llevó a enfrentarse a Eisenstein, que difundía una poética radicalmente distinta. Vertov confía en las posibilidades autónomas de la cámara y defiende la adecuación del ojo humano a las leyes del kino-glaz. Por su parte, Eisenstein entiende la proyección del filme como un estímulo creativo para la fantasía del espectador.

Sobre sus métodos de trabajo afirmaba: "Hasta ahora, hemos violentado la cámara obligándola a copiar el trabajo de nuestro

ojo. Y cuando mejor era copiado tanto mejor se consideraba lo filmado. A partir de ahora, libramos a la cámara y la obligamos a trabajar en dirección opuesta, lejos de la copia. Las debilidades del ojo humano están al descubierto. Nosotros afirmamos el cine-ojo que busca, sondando el caos de los movimientos, la resultante del propio movimiento; afirmamos el cine-ojo con sus medidas temporales, cuya fuerza y posibilidades crecen hasta la autoafirmación" (6).

Desde un punto de vista semiológico, Vertov parece comprender los aspectos significativos del empleo del medio. Este modifica el funcionamiento del ojo humano en la medida en que se ve obligado a adecuarse a las características constitucionales (técnico-semánticas) de aquél (como uso). De tal forma, opina Pecori, el movimiento de la cámara no estará determinado por una "visión" extrafílmica, sino que será, más bien, una "resultante" encontrada indagando en el "caos" de la materia de acuerdo con las modalidades técnicas del mismo medio. Resumiendo: el cine viene a ser una especie de "escritura contestaria" respecto a la institución lingüística fundada en la relación de dependencia (metafísica) de la forma (significativa) del pensamiento o conocimiento (significado). En efecto, concluye Pecori, el enfrentamiento de Vertov y Eisenstein refleja dos poéticas profundamente distintas.

Por otra parte, Jean Mitry observa que para Vertov, el arte consiste en "encuadrar" los temas, en ordenarlos y en montarlos. La significación resulta del sentido que adquirirían los hechos relacionados de este modo entre sí. Captados en vivo, eran "orientados", transformados, en razón del papel que se les hiciese jugar en la continuidad. No era mas que un arte de estructura.

Sus experiencias ejercieron una gran influencia en la URSS y en el mundo. Teórico del "montaje integral", el filme se elabora en la sala de montaje en medio de una cantidad de documentos elegidos "después", es decir, a posteriori, propio para montajes de actualidades.

Aunque teóricamente parece un montaje idéntico al de Eisenstein, sus objetivos y aplicaciones son absolutamente distintos. Al no partir de una idea previa sino de una cantidad de materiales filmados sobre los que se opera por selección, el tipo de montaje resulta eficaz. Como dice Mitry: "Se trata, en suma, sirviéndose de documentos trucados en noticiarios, de yuxtaponer hechos que tienen evidente autenticidad, pero que no significan sino aquello que testifican. Se expresa entonces una idea que, por supuesto, sólo existe debido a esta relación" (7).

2.8. LEV VLADIMIROVICH KULECHOV

A Kulechov se le considera, junto con Vertov, creador del cine soviético. Se formó con Eugèni Bauer, fue operador de noticiarios del Ejército Rojo y, después, profesor del Instituto del Cine. Fundó el Laboratorio Experimental. En 1939 publicó su obra teórica sobre la realización clásica Fundamentos de la dirección cinematográfica. (8)

Kulechov se propuso demostrar el carácter ideal del montaje, desplazando a un segundo plano los demás componentes que participan en la realización de un filme. El director acumula material filmado y, en una segunda fase, lo ordena de acuerdo con el principio del montaje. El filme se crea después de este proceso, en el cual los fragmentos adquieren su expresividad.

Por esta forma de trabajar, Kulechov fue acusado de formalista. Realizando estas experiencias sobre el montaje, Kulechov hizo un descubrimiento que la gente de cine llamó "efecto Kulechov". La escuela que fundó, el "Laboratorio Experimental" fue la más fecunda, la más seria y continuada de Rusia.

En una entrevista con André S. Labarthe y publicada en el número 220-221 de Cahiers du Cinéma (1962), recuerda estas experiencias. En ella cuenta sus primeros trabajos cinematográficos, sus estudios de decorador en la Universidad, sus inicios en el cine con el gran director de la época zarista, Eugeni Bauer. Realizó su primer filme en 1917-18 (El proyecto del ingeniero Projekt) y confiesa que el cine que más le había influido fue el norteamericano pero también el italiano, francés, noruego y sueco.

2.8.1. EL ORIGEN DEL MONTAJE

Sobre la polémica de quien fue el primer cineasta que empleó el montaje afirma que, a pesar de ser mucho más joven que Griffith, utilizaban ambos el mismo método. Asegura haber leído en aquellos años textos norteamericanos sobre el origen del montaje en los cuales se decía que el montaje de Kulechov se semejaba al de Griffith y que habían aparecido simultáneamente. Aunque reconoce que, posteriormente, aprendió mucho de Griffith, deja creer que se considera co-creador del montaje, cada uno en su país. Pero también resalta que además de la práctica se ocupó también de los estudios teóricos desde 1917 en que comenzó a publicar artículos en la revista Teknika y Kinematographia. En defensa de estas afirmaciones argumenta que durante muchos años a "nuestro montaje los norteamericanos lo denominaron montaje ruso y nosotros lo llamábamos montaje americano" (9).

Lev V. Kulechov se reunía frecuentemente con sus compañeros Vertov, Eisenstein, etc. y, aunque sus relaciones personales eran buenas, sus puntos de vista sobre el montaje eran muy diferentes.

2.8.2. PRECINE LITERARIO

En los últimos años se han publicado en España estudios sobre la teoría de que en la literatura anterior al nacimiento del cinematógrafo se utilizaban recursos que después el cine ha descubierto propios. A esto se le llama "precine" y, aunque han

sido criticados por Mitry (1978), Kulechov había descubierto ya estos artificios expresivos en sus primeros años de trabajo. Así, al tratar de definir el montaje, se muestra persuadido de su existencia antes de la aparición del cine y expone ejemplos en novelas de Tolstói y Gogol, en la poesía de Puschkin y en el novelista norteamericano Hemingway.

Para Kulechov el mejor medio de construcción del filme es el montaje. Lo considera muy importante en cuanto medio de expresión de la realidad, y que su forma de emplearlo depende de la concepción de la vida que tenga el artista.

2.8.3. EL "EFECTO KULECHOV" COMO SINTAXIS

El componente del formalismo ruso Viktor Sklovski ha realizado una interpretación lingüística del descubrimiento de Kulechov. En su estudio sobre Eisenstein publicado en Moscú en 1972, incluye un breve análisis semántico y sintáctico del montaje de Kulechov. Destaca la importante significación técnica que tuvo al principio, como modo de rodar y poner de relieve el detalle, como una manera de examinar el objeto, de descuartizarlo. En la imagen cinematográfica como en la lengua, existen las series semánticas y, en algunas de ellas la importancia emotiva y cognoscitiva de elementos idénticos es diferente, según la posición del elemento en el interior de la serie. No se puede comprender el significado de la mímica del protagonista, o un gesto suyo que sea extraño a la acción. Si ha sido fijado quiere decir que ha sido elegido. En función de esto, Sklovski afirma que el "efecto Kulechov" es la sintaxis del cine, es el análisis de la correlación entre las partes.

El montaje, en el sentido técnico de la palabra, no era para Kulechov mas que la ejecución de un plan minucioso: el guión técnico. Por este motivo lo maneja como un principio estético, es decir, un método de escritura y composición. En este sentido, el "efecto Kulechov" "está en la base del lenguaje fílmico" (10).

De esta forma, los cineastas soviéticos llegaron a considerar las imágenes-ideas de Kulechov como signos que, enlazándose, hacían posible desarrollar ideas dialécticamente y construir un discurso en el que las imágenes seguirían el desarrollo impuesto por la lógica del discurso.

2.9. VSEVOLOD PUDOVKIN

V. Pudovkin (1893-1953), atraído para el cine por Kulechov, de quien fue discípulo, en el campo teórico aportó una importante bibliografía en la que sobresalen 'El actor en el film y 'Lecciones de cinematografía'. En 1928 publicó una obra sobre estética cinematográfica: 'Film Regie and Film Manuscrip'. En ella considera que el montaje es en el cine lo que el estilo es en la literatura. Distingue cuatro formas de montaje: por contraste, por paralelismo, por simultaneidad y como "leit-motiv". La construcción del discurso cinematográfico y la creación de la emotividad a través del ritmo se alcanzan con el montaje. A través del montaje se consiguen el argumento y la dirección del filme. Nos hace observar que el protagonista visual es la cámara, a través de la cual nos sentimos espectador activo, y se encarga, además, de realizar el tiempo y el espacio cinematográfico. Sobre las posibilidades que ofrece la cámara, el montaje introduce una lógica fílmica, eligiendo lo esencial, dándole ritmo e imprimiéndole significación. En definitiva, el montaje se encarga de organizar con precisión la imagen fílmica.

Pudovkin defiende, por tanto, una estética del montaje y proclama la existencia de un "continuo" dinámico, donde las categorías espacio-temporales se manejan según un orden relativo y subjetivo. De este modo aparece la teoría del "asincronismo" estético del montaje, que defiende la existencia de un ritmo objetivo del mundo y del tiempo en que uno observa ese mundo. Distingue dos ritmos que deben usarse alternativamente: uno obje-

tivo y pleno; otro, subjetivo y parcial, representados cada uno de estos ritmos por la imagen y la columna sonora.

Para Pudovkin, el cine es un conjunto estético de tiempo objetivo y tiempo subjetivo, como resultado de un auténtico contrapunto audiovisual, cuya esencia es la fragmentariedad.

2.9.1. CONCEPCION UNIVERSALISTA DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Para Pudovkin, la toma posee un valor que no tiene para sus compañeros. Si el plano aislado tiene sólo una significación análoga a la de la palabra para el poeta, una toma de imagen no es el simple registro de un acontecimiento, sino la representación de una forma particular elegida de este acontecimiento. De esto surge la diferencia entre el acontecimiento en sí y la forma que se le da en la pantalla. Esta diferencia es la que hace que el cine sea un arte.

Pudovkin recurre a la literatura como modelo y a la tesis narradora para fundamentar su teoría del montaje y destacar así su importancia, puesto que para él es la base estética del filme. En el prefacio de su libro 'Film-Regie und Film-Manuskript' dice: "Para el poeta y para el escritor, las palabras individuales constituyen la materia prima; ellas pueden tener los más diversos significados que se precisan sólo en la frase. Pero si el significado de la palabra depende de la composición, también su eficacia y su valor son mutables, hasta que ella no forme parte de la forma artística determinada. Análogamente, para el direc-

tor cinematográfico cada escena acabada representa lo que para el poeta la palabra. Con una serie de intentos y de pruebas y con la consciente composición artística, él crea las "frases de montaje", de las cuales, paso a paso, nacerá la definitiva obra de arte: el film" (11).

Como podemos ver, el punto de vista de la filmación sólo influye en el plano fisionómico cuando la incidencia semiótica del sujeto coincide con la pérdida de la misma calificación de los signos. Pudovkin es contundente cuando afirma: "He querido demostrar que el montaje es el creador de la realidad cinematográfica y que la naturaleza solamente ofrece materia bruta para su elaboración" (12).

De sus ideas aflora una concepción universalista del lenguaje cinematográfico. Las técnicas del rodaje y del montaje están legitimadas para él por las leyes de otras artes como la literatura y la pintura, mientras que el concepto de metáfora lo eleva genéricamente a método cinematográfico.

En los últimos años el método de Pudovkin ha sufrido algunas críticas. Franco Pecori opina que: "El método de Pudovkin, nacido de un ambiente de búsqueda formal, resulta precisamente equívoco en el terreno de la forma. La claridad estructural de la narración no basta para garantizar autenticidad al arte cinematográfico si no se funda en el uso pertinente de los materiales. Todo lo contrario, puede ocurrir que los materiales sean dirigidos hacia destinos cerrados, en el fondo de los cuales encontramos una "realidad" estereotipada, disponible para la exposición autoritaria abstracta, en el sentido peyorativo del

término" (13).

NOTAS DEL CAPITULO 2.

- (1). Jean MITRY: Opus cit., t. I, p. 326.
- (2). Sergei EISENSTEIN: La non-Indifférence de la nature, París, Union Générale d'Éditions, 1975, pp. 19-20.
- (3). Vlatcheslav IVANOV: "Eisenstein y la lingüística estructural moderna", en Contribuciones...", opus cit. pp. 87-102.
- (4). De la extensa obra teórica de S. Eisenstein, destacamos las siguientes, traducidas al castellano: Teoría y técnica cinematográfica, Madrid, Rialp, 1958; El sentido del cine; Buenos Aires, Siglo XXI, 1974 (2ª edición); La forma del cine, México, Siglo XXI, 1986; varios textos suyos incluidos en VV. AA.: Cine soviético de vanguardia, Madrid, Alberto Corazón, 1971.
- (5). Dziga VERTOV: El cine-ojo, Barcelona, Fundamentos, 1974. Varios textos suyos se encuentran en VV. AA.: Cine soviético de vanguardia, citado en nota 4.
- (6). Citamos por Franco PECORI: Cine, forma y método, Barcelona, Gustavo Gill, 1977, p. 32.
- (7). Jean MITRY: Opus cit. p. 423.
- (8). No conocemos traducción de esta obra. Es interesante la entrevista con Kulechov incluida en Cine soviético de vanguardia, citada antes.
- (9). AA. VV.: Cine soviético de vanguardia, citado en nota 4.
- (10). Jean MITRY: Opus cit. p. 336.
- (11). Berlín, 1928. Citamos por J. ROMAGUERA y T. ALSINA: Fuentes y Documentos del cine. La Estética, las Escuelas y los Movimientos, Barcelona, Fonamara, 1985, p. 74.
- (12). *ibid.*
- (13). Franco PECORI: Opus cit. p. 30.

3. LOS PRIMEROS TEORICOS IMPORTANTES: ARNHEIM Y BALAZS

Se han distinguido dos grandes épocas en la historia de las teorías cinematográficas: la primera, hasta 1935 aproximadamente, a la que pertenecen los teóricos soviéticos, Hugo de Manstenberg, Rudolf Arnheim y Béla Balázs (1).

Dudley a estos los llama teóricos formativos, que escriben como respuesta al realismo "bruto" que los productores cinematográficos anunciaban y que el público creyó que estaba escribiendo. Sobre la base de esta primera época se desarrolla la segunda y en ella se integran André Bazin, los críticos de "Cahiers du Cinéma" y, en América, Siegfried Kracauer y de los artistas del cinéma-vérité, como Richard Leacock, D.A. Pennebaker y Michael Roemer, defensores de una teoría realista. A estas etapas hay que añadir las teorías surgidas en los años sesenta, aún en desarrollo, que tratan de superar el debate formativo-realista, y que ha dado lugar a una nueva dialéctica entre los que estudian el cine desde una óptica esteticista y los que lo hacen desde principios semiológicos.

Con los grandes teóricos Rudolf Arnheim y Béla Balázs se configura por primera vez una estética general cinematográfica. Habiendo tomado en consideración los estudios de sus antecesores, dan cuerpo a una teoría estética sobre la expresión cinematográfica con rigor y sistematicidad. En los últimos decenios sus teorías, sin embargo, han sido superadas por estudios de mayor complejidad y amplitud. No obstante, los de estos autores resultan esenciales como un paso previo para los estudios más comple-

tos.

Con Arnheim y Balazs aún estamos lejos de establecer las condiciones de un lenguaje fílmico. Ellos, como otros tratadistas de estética de entonces, se limitan a sistematizar los principios del montaje. Pero el montaje es un factor fundamental del discurso cinematográfico, y aunque delimitan este elemento formal, su sistematización determina un elemento básico del lenguaje cinematográfico.

3.1. RUDOLF ARNHEIM

Rudolf Arnheim comenzó sus trabajos en Alemania y los continuó en Estados Unidos donde fue profesor de la Facultad de Psicología del Sarah Lawrence College.

Arnheim fue el primero en intentar establecer ideas generales fundamentales, relacionando el hecho fílmico con la psicología de las percepciones (Gestalt). Sus reflexiones toman como base las diferencias que se dan entre los hechos reales y su reproducción fílmica. Se considera actualmente que su trabajo es limitado y no alcanza a explicar el cómo y porqué de las diferencias citadas, ni justifica la estética a que da lugar.

Su primera obra teórica FILM, la publicó en 1933 y obtuvo una extraordinaria repercusión. Más tarde publicó EL CINE COMO ARTE en el que hizo una selección del libro anterior y añadió otros ensayos. Su obra siguiente fue ARTE Y PERCEPCION VISUAL: Una psicología de la creatividad del ojo, ampliado y actualizado en una edición de 1974. (2)

3.1.1. EL ENCUADRE Y EL MONTAJE

Las teorías cinematográficas de Arnheim se construyen bajo el influjo de la psicología experimental y estudia el cine estéticamente dentro de la fenomenología de la percepción. El cine para Arnheim es una nueva forma de expresión. Considerando al cine de montaje como una posibilidad de captar los principios estéticos esenciales del cine, ve en las posibilidades del montaje la posibilidad de una expresión estética a través de una

concepción nueva de las relaciones espacio-temporales y de las relaciones entre forma y contenido. El cine se le aparece como un arte de contrastes, de formas antagónicas que a través del principio de la visualidad selecciona y organiza los datos de la realidad.

Por otra parte, en Arnheim el concepto de encuadre posee una importancia básica como elemento de expresión, incluso mayor que el montaje, aunque sitúa en un segundo plano, aunque hay una relación directa entre ambos. Para Arnheim la amplitud del cuadro depende de la distancia existente entre la cámara y el objeto, por lo que el medio de expresión más importante y fundamental es el de filmar desde cualquier ángulo con tal de que sea el más "significativo".

Arnheim muestra una idea limitada de la técnica cinematográfica en su función comunicativa, cuya capacidad creativa se ve determinada por la necesidad de encuadrar. Sin embargo, opina que la limitación de la imagen es un instrumento creativo tan importante como la perspectiva, puesto que permite hacer resaltar, dándole a la imagen un significado especial. Y también permite suprimir cosas sin importancia e introducir, repentinamente, sorpresas en el encuadre. Estas ideas muestran que Arnheim tiene un concepto funcional de este procedimiento.

3.1.2. ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LA EXPRESION CINEMATOGRAFICA

En la primera parte de EL CINE COMO ARTE, Arnheim centra su atención en los problemas del cine como forma artística. Tras

argumentar que el cine no es sólo representación de la realidad, porque entonces no sería arte, afirma que el artista debe prestar atención a los medios de representación para que pueda ser artístico. El medio debe diferenciarse de la simple muestra de la realidad y para que el cine sea un arte debe de reflejar cierta irrealidad, debe atender a los siguientes aspectos:

- 1) La proyección de los objetos sólidos en una superficie de dos dimensiones.
- 2) La reducción de una sensación de profundidad y el problema del tamaño absoluto de la imagen.
- 3) La iluminación y la ausencia de color.
- 4) El encuadre de la imagen.
- 5) La ausencia del continuo espacio-tiempo como derivado del montaje.
- 6) La carencia de aportes de los otros sentidos.

Estos seis tipos de aspectos irreales deben construir la materia prima del arte cinematográfico y al menos uno de ellos debe estar presente en cada imagen. El arte cinematográfico está basado en la manipulación de lo técnicamente visible.

Arnheim, que se mostraba en desacuerdo, incluso varias décadas después de la aparición del sonoro, con los desarrollos tecnológicos (el sonido, el color, el relieve, la pantalla ancha), defiende que precisamente esas limitaciones son la materia prima del arte cinematográfico, ya que son perfectamente controlados por el artista.

Al comparar la materia prima de las otras artes con la del

cine, pone de relieve las enormes diferencias que existen entre aquellas y las del cine. Si las otras artes parten de algo (sonido, piedra, gesto, etc.), el arte fílmico se basa en un proceso y en una consecuencia de la tensión entre la representación y la distorsión. Defiende la sustitución en el proceso fílmico de la representación por el proceso artístico de la expresión.

3.1.3. EMPLEO ARTISTICO DEL MEDIO

En una segunda fase, Arnheim desarrolla los distintos efectos artísticos que están vinculados a los diversos aspectos tecnológicos. Los resultados de esta estética se logran con los procedimientos acelerados y lentos, las disolvencias, los fundidos, las sobreimpresiones, la marcha atrás, el uso de la fotografía fija, las distorsiones de foco y de filtro, la visión desde abajo, la toma desde delante. Todo ello da lugar a una retórica cargada de connotaciones y sugerencias producidas por el empleo de estos recursos.

Según Arnheim, el creador cinematográfico cuenta con un número limitado de técnicas de expresión, pero puede manipularlas sobre todo algunas de ellas, de tal manera que puede conseguir numerosos efectos artísticos. Si esto fuera así, estaríamos ante unos elementos de articulación de un lenguaje artístico que adquiere sus valores estéticos en función del empleo que el artista sepa hacer de ellos. Pero esta interpretación del arte cinematográfico ha sido repetidamente criticada por las limitaciones que plantea.

No obstante, Dudley Andrew, a quien seguimos aquí, deduce de ellas que Arnheim insinúa la identificación de los elementos cinematográficos con los elementos del lenguaje verbal, donde la imagen está constituida por un objeto representado (nombre) o por una acción (verbo), calificados por efectos artísticos (adjetivos y adverbios), y afirma que esta visión reductora del arte cinematográfico la ha provocado Arnheim con su definición de la materia prima del cine, según la cual, mientras las otras artes eligen su material en el mundo y juegan libremente con él, el cine parecería condenado a comentar el mundo, porque su material no es material del mundo, sino un proceso que fue inventado para representar al mundo y que no es imaginable fuera de ese mundo.(3).

3.1.4. UN NUEVO LAOCOONTE

En 1938, Arnheim escribió el último capítulo de su libro El cine como arte, titulado "Un nuevo Laocoonte: los componentes artísticos y el cine sonoro". En él plantea la cuestión estética básica de cómo diversos medios pueden combinarse en una obra de arte.

En algunas teorías de Arnheim se han querido encontrar precedentes del principio de MacLuhan, según el cual "el medio es el mensaje", y es que para Arnheim todo medio expresivo empleado con intención artística distrae la atención del objeto que el medio transporta y la dirige hacia las características del propio medio. Todo medio manipula una materia prima que le sirve de nexo a tra-

vés del cual se convierte en un lenguaje simbólico. El dominio de este nexos por el artista le permite trasladar eficazmente su percepción del mundo a los códigos apropiados de su medio.

Opina Arnheim que todo lenguaje artístico debe intentar alcanzar su máximo grado de pureza expresiva. Creyó que el cine mudo lo había encontrado en la década de 1920 a 1930, tras veinte años de experimentación, en los cuales los realizadores habían encontrado los elementos específicos del medio y habían formalizado un código narrativo unificado. Pero, enemigo del cine sonoro, con su llegada creyó que aquella conquista se había abandonado. Los signos físicos del cinema mudo se veían corrompidos por la falsa apariencia de realismo que le otorgaba la palabra. Resquebrajada la especificidad del medio de expresión fílmico, renegó de un código que mezclaba signos de distintos sistemas. Para Arnheim, el sistema de signos del cine lo componían la iluminación, el gesto, el montaje y la composición. Con el sonido, esta forma de expresión artística depurada a lo largo de veinticinco años fue sustituida por otra en la que la palabra sería enfatizada en perjuicio de la imagen. Quizá el error de Arnheim consista en que creyó que el cine sonoro se presentaba como una imitación de la realidad, siendo el Arte la consecuencia de la manipulación del medio, y no de la sensación de realismo que consigue. La base de este criterio está en la herencia de su formación en las teorías de la percepción de la Gestalt. Este autor está en la base de la teoría semiológica de Christian Metz y en su ensayo El significante imaginario.

Como veremos más adelante, la llegada del sonido al cine no ocasionó la destrucción de un lenguaje artístico, sino la creación de otro nuevo. Aunque para la mayoría de los historiadores y teóricos del cine, la aparición del sonoro supuso únicamente una modificación de carácter técnico, tuvo una repercusión decisiva en la industria cinematográfica y en el tratamiento artístico del relato fílmico. Otros teóricos consideran que el cine mudo y el cine sonoro son dos artes distintas.

Arnheim se mantuvo siempre en sus teorías expuestas y estas no han dejado de influir hasta ahora. En una de sus últimas obras, Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador⁽⁴⁾ Rudolf Arnheim dijo, desde una óptica psicológica, que en el arte, lo mismo que la representación en general, la forma es un requisito preliminar e indispensable para la caracterización perceptiva de su contenido. La abstracción no es una reproducción selectiva o un montaje del modelo percibido, sino la representación de algunas de sus características estructurales de forma organizada. Con respecto al resultado semiótico de la práctica cinematográfica, el encuadre lo considera requisito indispensable del montaje, que a su vez organiza las formas en función de un principio estructural.

3.2. BELA BALAZS

3.2.1. EL CINE COMO NUEVO LENGUAJE

Béla Balázs nació en Szeged, Hungría, en 1884. Aunque de formación marxista, en 1919 tuvo que salir de su país tras breve vida de la República Proletaria Húngara en la que aportó su trabajo como organizador político y cultural. Vivió primero en Austria y Alemania, y desde 1933 a 1945 residió en la URSS. De joven fue poeta, novelista y libretista de Béla Bartok. En Viena realizó su primer guión en 1922 y fundó la sección de cine del importante diario "Der Tag". En 1926 se traslada a Berlín donde establece contacto con los dramaturgos creadores del teatro épico Piscator y Brecht. Allí escribió numerosos guiones para filmes que le dieron notable éxito. La subida de Hitler al poder le cogió en la Unión Soviética y allí permaneció como refugiado político, puesto que era judío y marxista. En 1924 había publicado su primera obra: 'El hombre invisible', seguida en 1930 de 'El espíritu del film'. En Moscú, en 1935, publicó su última obra: 'El arte del cine', que retocada y ampliada se editó en Viena, en 1949 con el título de EL FILM: Evolución y esencia de un arte nuevo'. (5)

Balázs se formó dentro de las escuelas de los estilos artísticos de la psicología de la Gestalt de Viena y Europa central. Fue el primero en abordar el tema del lenguaje cinematográfico construido por medio del gran plano y del montaje.

Desde el principio de sus teorías Balázs ve en el cine un nuevo lenguaje y una nueva cultura, cuya creatividad depende de la cá-

mara. Sus reflexiones sobre la construcción del lenguaje cinematográfico abarcan el gran plano, la función del rostro humano en la imagen fílmica, la organización y el encuadre cinematográfico, y sobre todo, al montaje. De este distingue y estudia el montaje creador, el montaje metafórico, el montaje poético, el montaje alegórico, el montaje literario y el intelectual. Reflexiona sobre la función del tiempo y el espacio cinematográficos, la función del ritmo y la panorámica en el cine. Con análisis amplios y agudos centra su trabajo en el tema de un estilo cinematográfico específico, tanto en el cine mudo como en el sonoro. Trata la cuestión de la forma (que recoge de Riegl, de Dvorak y de de A. von Hildebrandt), y lo lleva a una integración del cine como arte dentro de las formas simbólicas.

En su visión del cine como lenguaje muestra su desacuerdo con los abusos que de él realiza Eisenstein, por considerar su exceso una especie de escritura jeroglífica que quita al cine su carácter esencialmente lírico. Y al contrario que Arnheim, encuentra en el cine hablado una nueva muestra de realización poética a través de los grandes planos sonoros.

Balázs, que considera al cine el único arte nacido en la época capitalista, realiza el primer intento de aproximación científica y materialista al fenómeno cinematográfico. Para Román Gubern, Balázs se adelantó en más de tres décadas a las formulaciones de McLuhan; en 1924 contrastó la cultura gutenberiana, que con su comunicación verbal había hecho "invisible" el rostro del hombre, con el "hombre visible" renacido gracias al cine.

Pero Balázs, a pesar de ser el gran teórico de la época clásica, sus teorías poseen una extraordinaria modernidad ya que se anticipa a las teorías de Christian Metz de los años sesenta, en su apreciación del cine como proceso onírico, despejando el camino para la investigación psicoanalítica de los mensajes cinematográficos.

3.2.2. EL LENGUAJE-FORMA DEL CINE

Su obra fundamental *El film* está dividida en dos partes. La primera trata sobre la técnica cinematográfica e intenta hacer comprender el cine como un nuevo lenguaje-forma. En la segunda, después de analizar los diferentes géneros del cine, realiza un profundo estudio sobre los principios formales que componen el lenguaje del filme. En esta obra incluye una selección de sus trabajos, desde sus ensayos iniciales de 1922 hasta los más modernos, incluidos los capítulos más significativos de sus libros anteriores El hombre invisible y El espíritu del film. El conjunto conforma un corpus teórico en el que sus teorías quedan sistematizadas.

Cuando Balázs se interroga sobre el momento y el modo en que el cine se convirtió en un arte específicamente independiente, alude al momento en que empleó un lenguaje-forma totalmente diferenciado del teatro fotografiado. Este último es para Balázs solamente una reproducción técnica y aquél un arte creativo independiente.

Es la primera vez que se interpreta el cine como un lenguaje. Los orígenes de su formación los encuentra en D.W. Griffith, quien creó el nuevo lenguaje-forma del cine al dividir las escenas en fragmentos, variando la distancia y el ángulo de la cámara de un

fragmento al otro y especialmente compaginando su filme no como un enlace de escenas sino como montaje de fragmentos. Después, la necesidad de enriquecer los temas exigió el empleo de nuevas técnicas como el primer plano y el montaje. El lenguaje-forma del cine iba creándose de la dialéctica entre el tema y la técnica. Sobre estas bases, Balázs elaboró una teoría sobre el lenguaje-forma del arte cinematográfico que actúa sobre el material del mundo.

3.2.3. EL "TEMA FILMICO" Y EL "LENGUAJE INTERNO" COMO MATERIA PRIMA

Lo que Balázs considera materia prima del cine es el "tema fílmico", idea original con la que hace referencia del creador con el mundo, y este mundo lo tiene a su disposición para ser transformado en cine. La realidad es independiente y multifacética y puede percibirse de muchas maneras y hacer su uso artístico de ella de forma muy distinta. Cuando el arte se enfrenta con ella lo hace con sus propios medios y sentidos. Por otra parte, Balázs concede una extraordinaria importancia a la elección del tema para la realización de un filme y considera que debe ser adecuado para ser tratado con el lenguaje específico cinematográfico. Por este motivo valora igualmente el guión del filme al que considera una obra de arte distinta, en cuanto supone una transformación plena de la realidad.

Creemos observar ciertas semejanzas entre esta antigua teoría de Balázs sobre el mundo y su representación en un discurso fílmico con las modernas teorías lingüísticas alemanas del T.E.T.E.M. (Teoría de la estructura del Texto y la Estructura del Mundo). Cuando Balázs analiza los distintos tipos de montaje que antes hemos enunciado, distingue entre ellos el que produce en el filme un "len-

guaje interno" que lo llena de asociaciones e implicaciones.

"El buen montaje, dice, comienza una marcha de ideas y les da una dirección definida...En tales filmes podemos ver una suerte de filme interno, con asociaciones que corren dentro de la conciencia humana". Se trata de un análisis del discurso fílmico semejante al que propone la Gramática del Texto, según la cual en la significación del texto hay que tener en cuenta las implicaciones y presuposiciones distintas de las frases que lo integran, según F. Marcos Marín(6).

LOS PRINCIPIOS FORMALES DEL LENGUAJE FÍLMICO

En la segunda parte de su obra El film, Balázs aborda el análisis de los principios formales que configuran el lenguaje del filme. Para Balázs, lo que diferencia a una obra de arte es la forma que refleja a la vez el espíritu del creador y la manipulación de la materia.

Antes de centrarse en lo que él considera las formas adecuadas a la expresión fílmica, hace un análisis crítico de usos marginales y extremos del cine: el cine de vanguardia o filme abstracto, y el documental puro. En el medio está el filme de ficción convencional. Un realizador debe contar siempre con un tema y un control riguroso de la técnica cinematográfica. Del documental puro criticaba la ausencia del relato; del cine de vanguardia, la entrega de la técnica cinematográfica a una ley abstracta que pierde el contacto con la realidad que debe interpretar. Estas ideas conservadoras han sido superadas por el cine moderno que consigue sutiles significaciones por la combinación de formas abstractas. Pero en los años treinta era partidario de la forma narrativa a costa de la forma

plástica. Defiende Balázs, en definitiva, una técnica realista que destaque el mundo humano a través del drama.

Balázs es un defensor del cine norteamericano que, a su juicio, empleaba la verdadera forma del cine y que supone la identificación con el espectador. El espectador debe encontrar en el cine no ya un organismo artístico, sino al propio mundo en el proceso de ser moldeado por el hombre. Para él, el cine americano crea en el espectador la ilusión de estar en el medio de la acción reproducida dentro del espacio ficticio del filme. Un carácter más de su realismo es su defensa del primer plano facial, que consideraba emotivo y revelador, por lo que se ha considerado a Balázs el poeta del primer plano. Con ello se distancia de los formalistas con los que tenía otros puntos de contacto. Lo mismo ocurre con su defensa de lo que llama el "micro-drama", en cuyos análisis psicológicos de progreso gradual, encuentra la forma apropiada de lo fílmico.

NOTAS DEL CAPITULO 3

- (1). Según J. DUDLEY ANDREW: Las principales teorías cinematográficas, Barcelona, G. Gili, 1978, p. 12.
- (2). Rudolf ARNHEIM: Film as art, The University of California Press, 1933, Berkeley, California. Versión castellana: El cine como arte, Buenos Aires, Edns. Infinito, 1971. Y Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye, The University of California Press, Berkeley. Versión castellana: Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador, Madrid, Alianza Ed., 1991(9ª edición).
- (3). J. Dudley Andrew: Opus cit. p. 41-42.
- (4). Véase nota 2.
- (5). Béla BALAZS: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst, Viena, Globus Verlag, 1972. Versión castellana: El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo, Barcelona, G. Gili, 1978.
- (6). Francisco MARCOS MARIN: El comentario lingüístico, Madrid, Cátedra, 1977, p. 151.

4. FILMOLOGOS Y TEORICOS DE LA SEGUNDA ETAPA PRE-SEMIOLÓGICA

4.1. GILBERT COHEN-SÉAT

Gilbert Cohen-Séat, pensador francés, es autor entre otras obras de Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma(1) y Les problemes du ciné,a et de l'information visuelle(2). Se le considera el primer teórico que abordó con seriedad el tema del cine como lenguaje desde el punto de vista lingüístico, para llegar a la conclusión de que el cine no es un lenguaje.

4.1.1. HAY DISCURSO FILMICO PERO NO LENGUAJE FILMICO

Cohen-Séat establece una relación entre las formas cinematográficas y las formas verbales de una manera no apropiada como vamos a ver. En primer lugar, parte de considerar al lenguaje verbal como la forma exclusiva de todo lenguaje y, al comprobar que las formas de este no coinciden con las fílmicas, deduce que el cine no podía ser un lenguaje. Pero, como dice Mitry, Cohen-Séat no podía llegar a otra conclusión porque la identidad no está en las formas sino en las estructuras.

Intenta Cohen-Séat demostrar que el lenguaje del cine no puede ser un lenguaje si no se identifica con el lenguaje verbal. El estudio comparativo de ambos lenguajes pone de manifiesto que no son iguales. Puede verificarse a primera vista, dice, que hay parentesco evidente entre lo verbal y lo fílmico, pero resultan infinitamente desbordadas por diferencias esenciales y oposiciones profundas. Confirma que el filme, por su esencia, no es, no puede ser ni convertirse en un lenguaje, y afirma que en el estudio de la co-

municación fílmica, la eliminación de la idea de lenguaje no entraña la de discurso. En resumen, para Cohen-Séat el cine es un discurso pero no puede ser un lenguaje porque sus formas dialécticas no se modelan sobre lo "verbal".

Según Cohen-Séat el cine carece de signos y de sistema porque las imágenes fílmicas no las considera signos, y menos aún signos convencionales; y su presentación, debido a su naturaleza, se hacen en total oposición a un sistema. Pero esto, lo único que prueba, como dice Mitry, es que el lenguaje fílmico es distinto al lenguaje verbal. Cohen-Séat opina que la dificultad primordial para considerar la expresión verbal de las cosas y su presentación fílmica como realidades paralelas asimilables entre sí mediante series metódicas de relaciones, reside en la elección del principio de asimilación. Dificultad que considera insuperable. Cohen-Séat, cuando intenta establecer semejanzas entre las unidades del lenguaje verbal y las fílmicas, descubre, como hemos dicho, que es imposible por la propia naturaleza de los elementos que las integran.

4.1.2. LA PALABRA Y LA IMAGEN

Cuando Cohen-Séat intenta buscar, con principios lingüísticos, la identificación entre palabra e imagen, se encuentra que semánticamente no son asimilables en función del efecto que ejercen sobre el espíritu humano. La palabra, opina, siguiendo el sentido del vocabulario que posee o que un léxico podría revelarle, explora esta densidad semántica en busca de una acepción que le convenga. Por el contrario, en presencia de la imagen fílmica, lo que ocupa

el espíritu desde un principio es el sincretismo de una significación completamente dada, es la imagen en sí. A partir de este conocimiento engendrado directamente, ese espíritu será libre para forjarle un valor "semántico" en términos de lenguaje verbal, libre también para no preocuparse de ello. (3).

Entendemos que lo que Cohen-Séat quiere decir es que la imagen, como signo fílmico, no es identificable con la "palabra" como signo lingüístico, por poseer esta un valor semántico dado, y sin embargo, la imagen adquiere su valor semántico en cada uso exclusivo que se hace de ella. Desde una óptica semiológica se verá más adelante que las similitudes entre los signos debe hacerse entendidos como signos estéticos de expresión y no sólo de construcción de discursos. De ahí la conclusión a que llega cuando considera que *el cine es un arte porque no es un lenguaje, porque se opone al lenguaje, porque ni el filme ni el arte soportan ser tratados a golpes de sintaxis y de herramientas gramaticales.*

Evidentemente, no es convincente el hecho de que el filme sea considerado un discurso artístico lo que demuestre que carece de lenguaje. Olvida Cohen-Séat que, por ejemplo, la obra de arte literaria refleja la gramática lingüística aunque la desborde.

Este resultado negativo se produce con todas las analogías que Cohen-Séat intenta establecer entre las unidades del lenguaje verbal y las cinematográficas.

4.1.3. UN PRIMER PRINCIPIO DE PERTINENCIA: HECHO FILMICO Y HECHO CINEMATOGRAFICO

En sus Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma estableció Cohen-Séat la distinción entre hecho fílmico y hecho cinematográfico, y obtuvo un extraordinario éxito por ser la primera distinción que se estableció en un momento en que la teoría del cine buscaba un principio de pertinencia. Esta distinción será actualizada posteriormente por la semiología cinematográfica, y Christian Metz la reelaboraría aunque estableciendo una nueva definición de ambos hechos, distinta a la de Cohen-Séat.

En la concepción de Cohen-Séat el filme es solamente una parte del cine, el cual representaba un amplísimo conjunto de hechos. Ciertos hechos de estos se ponen de manifiesto antes del filme (influencia política, social, económica, religiosa, etc.). El filme se encontraba en el interior del cine, según las teorías de Cohen-Séat, y en la misma relación en que se encontraba el libro y la literatura, el cuadro y la pintura, etc.

En esta distinción de lo fílmico (expresión estética) de lo cinematográfico (procedimiento técnico), estudia Cohen-Séat fundamentalmente las formas del "discurso fílmico". Destaca la diferencia para él fundamental, entre el lenguaje verbal y la expresión visual. Tiene además el valor de proponer con el filme, un objeto delimitado que se concreta como un discurso significante localizable con respecto al cine, el cual queda definido como un complejo amplio en el que predominan fuerzas con tres aspectos: el tecnológico, el económico y el sociológico.

4.2. ANDRE BAZIN

André Bazin, nacido en Angers en 1918 y muerto en Nogent-sur-Marne, en 1958, con sólo cuarenta años, es considerado uno de los pioneros de la teoría cinematográfica francesa contemporánea. Desde fuera de la enseñanza universitaria, que no pudo ejercer por padecer tartamudez, aplicó a la reflexión sobre el cine los métodos de otras disciplinas como la filosofía, la historia del arte, la crítica literaria y la psicología, creando escuela a través de la revista Cahiers du cinéma, que él fundó.

La influencia de su obra, constituida por los estudios sobre "Orson Welles", "Vittorio de Sica", "Jean Renoir", "El cine de la crueldad: de Buñuel a Hitchcock", y sobre todo por el conjunto de sus ensayos recogidos en su obra ¿QUE ES EL CINE?(4) se proyectó a lo largo de los años cincuenta en numerosos teóricos, principalmente en Edgar Morin, cuyo libro El cine o el hombre imaginario (Paris, 1956), es quizás el intento más firme de tratar el cine a través de una disciplina reflexiva de su funcionamiento psicológico. Dudley Andrew, así lo cree(5) partícipe de un existencialismo idealista, influido por Sartre, G. Marcel y Merleau-Ponty, formó escuela y, entre sus discípulos, se encuentran Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette y Francois Truffaut. Su influencia se ha extendido a otros países y sus teorías han sido defendidas por importantes críticos británicos y norteamericanos, y también discutida por ilustres críticos franceses como Jean Mitry.

4.2.1. CUATRO BASES PARA UN LENGUAJE

André Bazin, junto con Siegfried Kracauer, es considerado uno de los fundamentales representantes de la teoría cinematográfica realista que, fieles ante todo a la realidad, intentan armonizar a la humanidad con la realidad a través del cine. Y según Dudley Andrew, fue el primero que se opuso a las teorías formalistas, ya que defendía el poder expresivo de la imagen registrada mecánicamente sin manipulación artística.

Paralelamente al desarrollo del cine neorrealista italiano, Bazin expone su pensamiento teórico entre 1945 y 1950. Antes de morir en 1958, además de publicar los libros mencionados anteriormente, había creado en 1951, junto con Jacques Doniol Valcroze la revista de crítica cinematográfica más importante de la historia del cine, la mencionada Cahiers du cinéma, en la cual publicó sus trabajos que obtuvieron una rápida influencia. En distintas etapas colaboraron en ella bajo la tutela de Bazin, los jóvenes teóricos y cineastas de las nuevas generaciones del cine francés, que dieron lugar a la aparición de la llamada Nueva Ola del cine francés.

Aunque su obra fundamental ¿QUE ES EL CINE? contiene unos sesenta ensayos y, por tanto, en una obra fragmentaria, el conjunto de sus teorías ofrece un pensamiento relativamente sistematizado y de una gran profundidad de pensamiento. En otra de sus obras, Jean Renoir, se contienen también algunas de sus teorías fundamentales.

Bazin sigue en sus ensayos un procedimiento regular que consiste en examinar profundamente un filme, anotando sus valores par-

ticulares y sus contradicciones. Clasificaba después genéricamente el filme y formulaba las leyes del género, unificándolo con los de características similares. Esas leyes eran después consideradas en el contexto de toda la teoría del cine. De esta forma, Bazin va creando una teoría que sigue un proceso de lo particular a lo general.

Bazin ha construido uno de los tratados más profundos e importantes que se han escrito sobre el arte cinematográfico y el lenguaje del cine, aunque hay que reconstruirlo disperso en sus numerosos ensayos. Dudley Andrew lo reconstruye al hilo de cuatro categorías de control: materia, medios, forma y objetivos (5).

4.2.2. LA MATERIA PRIMA

Partiendo de la base de que el cine depende de la realidad, Bazin entiende que la materia prima del cine es la realidad en bruto, y por ello proclama que el cine alcanza su plenitud como arte de lo real. Entiende por realidad el mundo real del físico, es decir, una realidad visual y espacial. El cine registra la espacialidad de los objetos y el espacio que ellos ocupan. En el cine encuentra, por tanto, una estética del espacio. Pero este realismo lleva a Bazin a una segunda tesis que es la que explica el cine como arte: el efecto psicológico que ejerce sobre el espectador, y que Dudley Andrew denomina "tesis psicológica del realismo". En este sentido, el realismo queda vinculado a la creencia del espectador sobre el origen de la reproducción, pues el cine le afecta con dos tipos de sensaciones realistas: como registro del espacio de los obje-

tos y entre los objetos, y su realización automática a través de una complicada tecnología que el hombre ha fabricado. En consecuencia, la materia prima del cine es para Bazin, no tanto la realidad misma, sino el reflejo en el filme, en el cual adquiere otras cualidades como efecto de su realidad visual. No es sólo el mundo en sí, sino también el duplicado de esa realidad. Bazin dijo que el cine es una "asíntota de la realidad", que se acerca más y más a ella y que depende siempre de ella. Pero el arte es lo que hacen los artistas y el cineasta puede moldear en formas innumerables y distintas la materia prima del cine para crear una obra de arte cinematográfico.

4.2.3. LOS MEDIOS Y LA FORMA DE LA EXPRESION CINEMATOGRAFICA

4.2.3.1. La significación y el significado

Para Bazin, la significación de un filme es el resultado de su estilo, y este consiste en la manera de manejar los medios cinematográficos. El significado es el de la forma que se consigue cuando el tratamiento de la materia prima del cine alcanza su debida significación.

Bazin considera que el teórico debe analizar y explicar las obras cinematográficas, sin intentar crear una preceptiva de su creación. A través de este análisis se descubre el estilo de las obras ya realizadas. Esto fue lo que hizo Bazin, investigar los estilos y clasificarlos por géneros. Su método consistió en derivar sus teorías sobre los medios cinematográficos (lenguaje) de

sus meditaciones sobre el propósito y manera (forma) de los filmes. Tras un agudo análisis de la forma de un filme y su efecto psicológico, ponía al descubierto los principios estilísticos que la gobernaban.

Bazin afirmó en sus primeros trabajos ya en 1945, que el cine es un lenguaje (7). Desde entonces en la mayor parte de sus trabajos intenta comprenderlo respondiendo a la pregunta de cómo un realizador consigue que su material "signifique" y qué clase de "significación" ha formado.

Bazin fue el primero en comprender, en contra de los teóricos anteriores que pusieron su entusiasmo en discernir las similitudes del cine con las otras artes (el teatro, las artes plásticas) que la base de la estética del cine estaba en la realidad enfocada y en su valor intrínseco, como significante de su propio significado, diríamos hoy. No obstante, Bazin distingue entre la realidad empírica y la abstracción o simbolización que se puede ejercer sobre ella. Y aunque todos los filmes muestran la realidad con un determinado grado de abstracción, es la relación conseguida entre realidad-abstracción lo que determina su finalidad artística. Un realizador puede manipular estilísticamente la realidad empírica creando signos retóricos o, si no lo hace, busca transmitir el significado puro de la realidad. El lenguaje del cine lo constituye para Bazin, y esto lo distingue de otros teóricos, todas las posibilidades de hechos filmados, tanto estilizados como naturales.

En resumen, para Bazin, el estilo del filme es el resultado de la confrontación entre la plástica o cualidad de la imagen y su ordenamiento, es decir, el montaje.

4.2.3.2. La imagen plástica y el empleo del montaje

Dos trabajos fundamentales, en los trabajos teóricos de Bazin, son los referentes a la imagen plástica y a los recursos del montaje. El conjunto de sus ideas tratañ de dar respuesta, en primer lugar, a cómo debe aparecer en la representación cualquier objeto dado de la realidad empírica, y, en segundo lugar, a cómo debe ser transmitido un hecho dado.

En cuanto a la plástica de la imagen, Bazin es partidario de un empleo realista del medio pero de manera selectiva. El estilo consiste más en la selección de determinados aspectos de la realidad que en su modificación o alteración.

La cuestión del montaje deriva del interés del objeto sobre el hecho filmado y su significación. Sobre este asunto, una vez más las teorías de Bazin difieren de los teóricos anteriores a él. Si los vanguardistas rusos y otros teóricos europeos reivindicaron que el cine es arte sólo gracias al montaje (recurso cuyo uso y abuso es la marca de la estilística del cine de vanguardia), Bazin dirá que ha llegado el momento en que hemos redescubierto el valor de la representación en bruto para el cine.

De acuerdo con la idea que Bazin tiene de la realidad fílmica, considera que el montaje como elemento estilístico es poco realista. Bazin es partidario de otro recurso también relacionado con la versión potencial de los hechos: la profundidad de campo. El montaje lo que hace, dice, es romper el realismo espacial, pero la profundidad de campo mantiene la autonomía de los objetos dentro de la

homogeneidad de espacio diferenciado. De aquí su admiración por Orson Welles, cuyo empleo de la profundidad de campo daba lugar a un triple realismo: ontológico, dramático y psicológico.

Aunque Bazin defiende un empleo realista del cine no hay que entenderlo como una visión reduccionista del arte del cine, sino todo lo contrario, según el sentido que él le da. Bazin entiende el realismo cinematográfico como una forma de crear un arte sin limitaciones estilísticas porque la imagen, antes de ser filmada, posee un contexto del que carecen la materia prima de las otras artes.

Bazin es un existencialista influido por Sartre que creía que el mundo tiene un sentido que habla en un lenguaje ambiguo que el cine es capaz de captar mejor que las demás artes. Las imágenes fílmicas, opina, antes de crear un mundo nuevo, deben saber observar y seleccionar el mundo de la realidad. El lenguaje cinematográfico debe descubrir las ilimitadas posibilidades que tiene de interpretar una realidad ignorada por la costumbre a la que se le ha otorgado un valor convencional. No es Bazin un teórico realista si tenemos en cuenta su definición de una forma cinematográfica que primero hay que definir por sus intenciones o efectos, y después por los medios cinemáticos necesarios para tales efectos, y que, por tanto, puede ser aplicada a todos los tipos de cine.

4.2.4. LA EXPRESION "LENGUAJE DEL CINE" SEGUN BAZIN

Bazin emplea la expresión "lenguaje del cine" de una manera metafórica y, así como Eisenstein se refería con ella a "Sintaxis" del montaje, Bazin se refiere a la "Semántica" del plano secuencia. Entiende la palabra "lenguaje" como referida a una serie de técnicas estéticas más o menos tradicionales. Para Bazin el "plano secuencia" con profundidad de campo es profundamente semántico, dependiendo para la manifestación de su sentido de la significación y complejidad de una imagen única.

4.3. EDGAR MORIN

Edgar Morin, sociólogo francés nacido en Salónica (Grecia), en 1921, es autor, entre otras obras y numerosos artículos sobre cine, de dos libros muy difundidos y de amplia repercusión: El Cine o el hombre imaginario, publicado en 1956 y Las estrellas de cine, de 1957. Fue redactor jefe de la revista Arguments, y otros libros suyos son L'Anné zéro de l'Allemagne (1946), L'Homme et la mort (1951), L'Enseignement des sciences sociales en France (1953) y Journal de Californie (1970). Es también realizador de un filme en colaboración con Jean Rouch, Chronique d'un été (1961), conocido como el manifiesto del llamado "cinéma vérité" (8).

4.3.1. LA IMAGEN COMO SIGNO Y COMO SIMBOLO

El tema del cine como lenguaje lo trata Edgar Morin en el capítulo séptimo de su libro El Cine o el hombre imaginario, con el título de "Nacimiento de una razón floración de un lenguaje", con grandes intuiciones. En este capítulo Morin realiza una reflexión sobre este tema señalando algunas similitudes y diferencias entre el lenguaje del cine y el lenguaje verbal, a un nivel metafórico y centrándose fundamentalmente en los conceptos de signo, símbolo y discurso.

Comienza Morin estableciendo ciertas diferencias entre palabra e imagen. Para él la palabra es justa (concreta), restituye una presencia. Sin embargo la imagen, que más que signo es símbolo, "representa". La imagen es abstracción simbólica en un do-

ble sentido: como representación analógica (imagen en todos los sentidos del término), y como signo convencional (como símbolo político o religioso). Es decir, comunica no sólo la idea sino la presencia de aquello de que no son más que fragmentos o signos. Pero la imagen es un símbolo complejo que contiene otros símbolos superpuestos: el del fragmento (primer plano, plano americano, contracampo), el de pertenencia (objetos antropomorfizados, rostros cosmomorfizados), el de la analogía, el de la música, el de los ruidos, etc. De esta manera, opina Morin, el valor significativo de la imagen se ve alterado y duplicado por la carga simbólica del plano cinematográfico.

Según Morin, el discurso fílmico se forma por la sucesión de planos dentro del cual cada uno de ellos desempeña el papel de signo inteligible. De esta manera el cine desarrolla un lenguaje que él identifica con un discurso lógico y racional. El signo gramatical del cine surge por la metamorfosis que la carga afectiva imponen a la imagen los efectos técnicos como el fundido, el encadenado o la sobreimpresión.

Bajo este punto de vista Morin se cree capaz de enumerar un catálogo de símbolos convertidos en signos por efecto de su empleo recurrente. En este sentido, habla de signos con referencia a la duración temporal como por ejemplo, la imagen del ramo de flores que se marchita, las hojas de calendario que vuelan, las agujas de un reloj que marchan a toda velocidad, la acumulación de colillas en un cenicero, etc.

Este proceso lo identifica Morin con el que se produce en el lenguaje verbal en el que metáforas coloquiales repetidas por el

uso se convierten en metáforas fósiles. Morin cree que el cine muestra cómo ciertas imágenes tienden a constituirse en instrumentos gramaticales (fundido, encadenado, sobreimpresión) o retóricos (los mismos más las eplipsis, metáforas, perífrasis). La imagen adquiere así una especialización gramatical que dirige a las otras imágenes-símbolos hacia la significación discursiva.

4.3.2. EL SIGNIFICADO DE LOS PLANOS

Para Morin, el lenguaje del filme es un lenguaje sincrético, cuyas imágenes-símbolo estereotipadas en signos determinan una significación propia. Ciertos planos como el picado y el contrapicado incrementan su significación implicada en su cualidad simbólica: el picado, achicando el objeto, el contrapicado, agigantándolo, tienen por función comunicar el sentimiento-idea de la decadencia o de la grandeza.

Una función lingüística importante tienen los movimientos de la cámara, para Morin. Los movimientos de ésta así como su posición suponen y suscitan un lenguaje potencialmente ideogramático, en el que cada plano-símbolo comporta su parte de abstracción más o menos grande, más o menos codificada, en el que ciertos planos desempeñan el papel de acento tónico o de diéresis, y donde el movimiento de conjunto constituye una verdadera narración.

4.3.3. LENGUAJE TOTAL Y PLURIFUNCIONAL

Además de sincrético, el lenguaje del cine es para Morin un lenguaje total y plurifuncional. A su juicio, el lenguaje del cine ha sufrido el mismo proceso que el lenguaje verbal, aunque está mucho menos diferenciado que éste, por lo que se parece al lenguaje primitivo. Ambos lenguajes presentan un proceso antropocósmico, sólo que uno se expresa por imágenes (metáforas analógicas) y el otro está hecho de imágenes. A diferencia del lenguaje verbal, sigue Morin, el cine carece de vocabulario convencional. Los signos del cine son símbolos estereotipados, metamorfosis y desapariciones transformadas en comas y punto final (encadenado, fundido). El lenguaje del filme es un lenguaje fluido que lo asemeja a la música, de la que se distingue por los "objetos" con los que el cine puede construir pictogramas o ideogramas mucho más concretos que cualquier lenguaje verbal.

Considera Morin que el lenguaje del cine es un "lenguaje orquesta" porque, apelando a todos los lenguajes, los sincretiza a todos en potencia. Por su universalidad, Morin opina que el lenguaje del cine es el esperanto universal.

4.3.4. EL LENGUAJE DEL CINE Y LA MAGIA

A lo largo de su obra, Morin establece un paralelismo permanente entre el lenguaje del cine y la magia. La magia del cine se encuentra en su lenguaje que procede del interior de las imágenes. Morin realiza una síntesis del lenguaje cinematográfico reuniendo las mejores teorías estéticas del cine anteriores a él: Canudo,

Eisenstein, Elie Faure, Rene Clair, Balazs y afirma que el cine es una kinestesia, fuerza elemental que implica participaciones afectivas y el desarrollo de un logos. El movimiento se hace ritmo y el ritmo se hace lenguaje. Del movimiento a la kinestesia y al discurso. De la imagen, al sentimiento y a la idea. El concepto dinámico es ilimitado y abierto. De este concepto de movimiento nace el despliegue onírico de la realidad. Una realidad cuyos dos polos están constituidos por el "doble" y la "imagen". La imagen detenta la cualidad mágica del doble, pero interiorizada, naciente, subjetivizada. El doble, dentro de la cualidad psíquica, afectiva, de la imagen, pero alienada y mágica.

El lenguaje específico y completo del cine encuentra su valor último en la idea de "metamorfosis". Idea esta que la literatura la descubre y hace suya en un tiempo, que es el tiempo creador del cine, de la imagen. En esta metamorfosis se realiza lo que Morin llama la sintaxis del cine, transformadora "ab imis" de la dimensión figurativa y mental del espacio-tiempo concreto, en unidad dialéctica de realidad y ficción, unidad sobre todo de naturaleza emocional y vital.

La primera traducción del arte cinematográfico en lenguaje no es una traducción de signos y significaciones, sino una traducción de símbolos. La capacidad simbólica del cine es enorme, ilimitada, cree Morin. Por ello habla de una integración del cine en un espacio de Estética generalizada, "la gran Estética madre" como él dice. Esta "Estética madre" cubre todos los espectáculos de la naturaleza y todo el campo de lo imaginario, todos los sueños todos los pensamientos. "Si la Estética es el caracter propio del cine,

dice, el cine el caracter propio de la Estética: el cine es la más amplia Estética jamás posible". Lo que significa , no que el filme sea superior a otra obra de arte, sino que el campo estético y lingüístico del cine, siendo el más amplio, tolera el más grande número de formas artísticas posibles, y permite, idealmente, las obras más ricas posibles.

Los teóricos de Estética consideran que desde esta perspectiva es desde la que conviene configurar la semiología del cine, si se quiere concertir esta vasta disciplina en una fecunda tarea interpretativa que corresponda a sus propósitos. Teniendo en cuenta que la Estética del cine es una Estética simbólica, movida por auténticas cargas simbólicas destinadas a aumentar el poder afectivo, emocional y significativo de la imagen. Su elemento de base es el plano, que desempeña papel de signo. Considerado en su totalidad estética, el cine es una totalidad de signos visuales y sonoros que acceden a una realidad estética de caracter simbólico y a una estructura sistemática. Estos estudiosos creen, como Morin, que en estos términos conviene abordar el problema del lenguaje cinematográfico y conferir un sentido al estudio de este mismo lenguaje.

IMAGEN	VISION MÁGICA	SENTIMIENTO	PERCEPCIÓN OBJETIVA	IDEA
Movimientos y posiciones de la cámara	Ubicuidad	Cinestesia Presencia afectiva	Envolturas Saltos perceptivos	Selectividad (abstracción) Narratividad
Primer plano	Macroscopía animismo	Intensidad afectiva	(Restablecimiento por constancia)	Selectividad (abstracción)
Picado	Achaparramiento	Abatimiento simbólico	(Restablecimiento por constancia)	Signo de decadencia
Contrapicado	Gigantismo	Exaltación simbólica	(Restablecimiento por constancia)	Signo de grandeza
Música	Irreal	Participación afectiva	Factor de realidad	Factor de inteligibilidad
Palabras	«Voces» desencarnadas	Permiten acelerar el ritmo del film, luego intensificar la participación	Realidad	Selección de los ruidos Narratividad de las voces
Ruidos	Silbido del viento, ruidos inquietantes		Realidad objetiva	Arquitectura del film Conceptualización

Encadenado	Metamorfosis	Efecto «poético»	» »	Signo gramatical
Sobreimpresión	Fantasma	Ensoñación, sueño, presencia del recuerdo	» »	Signo gramatical
Objeto	Antropomorfizado	Carga de «alma»	Realidad objetiva	Estereotipia Signo Idea
Contenidos y formas de la imagen	Antropo- cosmomorfismo	Proyección- identificación afectiva	Objetivación	Simbolismo y signo en una continuidad discursiva
IMAGEN	←————→	SENTIMIENTO	←————→	IDEA
MOVIMIENTO	←————→	CINESTESIA	←————→	DISCURSO

4.4. ALBERT LAFFAY

Pensador francés, especialista en literatura inglesa y crítico de cine de las revistas más prestigiosas francesas, publicó en 1964 su libro Logique du cinéma. Création et spectacle⁽⁹⁾, con junto de ensayos de carácter estético-filosóficos sobre el cinematógrafo ("didáctica de la pantalla", lo llama él), que desde los años cuarenta los había dado a conocer en las revistas Temps Moderns y Revue du Cinéma. En el libro los reorganizó con rigor, otorgándole unidad a la concatenación de los capítulos. Los ensayos poseen un alto nivel especulativo, tiene en cuenta los condicionamientos psicológicos y sociológicos, así como las características específicas del arte cinematográfico, por lo que sirve de puente entre la estética y la semiología del cine.

El objetivo del autor es investigar los mecanismos de elaboración del filme como objeto artístico, para lo cual se introduce en el análisis de una serie de temas como el tiempo en el cine, que entiende se manifiesta siempre en "presente", las funciones de la música y el ruido en la estructura del filme, los efectos de la combinación "imagen y lenguaje verbal", la función de los silencios, el empleo de la cámara subjetiva y su presencia en el filme La dama del lago(1946), considerado modélico su uso en ella y que ha dado lugar a numerosos ensayos⁽¹⁰⁾, así como su relación con lo "imaginario", la transformación del discurso en las adaptaciones de las obras literarias, etc.

Hay que destacar el contenido del capítulo tercero en el que

estudia el filme como narración, tema de actualidad por su relación con la teoría de la enunciación. Otro tanto ocurre con su análisis de las relaciones entre autor y filme y las de este con el espectador. Temas todos ellos que han influido en la semiología del cine en general y en Christian Metz en particular.

Este libro de Laffay, aunque configurado con un planteamiento estético y con un considerable influjo de Jean-Paul Sartre, se anticipa en el tratamiento de temas que serán investigados posteriormente, con nuevo planteamiento teórico, por la semiología del cine.

4.4.1. EL RELATO CINEMATOGRAFICO

En el capítulo tercero, titulado "El relato, el mundo y el cine", investiga la naturaleza del relato fílmico por medio de un análisis paralelo con el relato literario. En primer lugar confronta la percepción del tiempo. Considera Laffay que el tiempo de la "lectura" del filme por parte del espectador es paralelo al del propio filme, mientras que el de la lectura de un relato literario no establece ningún paralelismo con el del tiempo de la narración. Otro tanto ocurre con la lectura de las descripciones y de las acciones cuyo tiempo de lectura desborda el de los hechos. Los elementos del cine poseen un ritmo equivalente al del tiempo verdadero, mientras que el de la novela, opina Laffay, es imaginario, y convencional el del teatro.

El cine necesita, sin embargo, sugerir un tiempo ficticio en función de la articulación de los fragmentos o secuencias de du-

ración verdadera, para conseguir el ritmo propuesto que, a su juicio, coincide ampliamente con la forma común de percibir la vida corriente. "El relato cinematográfico -dice-se mantiene por una especie de trama lógica subyacente; es decir, una continuidad emparentada con el discurso"(11).

Christian Metz, que ya en sus primeros textos reconoce su influencia, recuerda este capítulo en su último libro L'enonciation imperosnelle oule site du film, por la relación de sus tesis con las de la moderna teoría de la enunciación en el cine, y dice: "Albert Laffay avait fort bien dit, il y a déjà longtemps, que, au coeur de tous les films, avec leurs 'interventions ultraphotographiques' et leurs diverses manipulations, on trouvait un 'foyer linguistique virtuel', un 'montreur d'images', une 'personne fictive' (on notera fictive), un 'maître des cérémonies', un 'gran imagier' et par suite, finalement, une 'structure sans images' (la dernière remarque est d'une exceptionnelle acuité)"(12). Las intuiciones de Laffay son, como puede comprobarse, de increíble actualidad.

En otras páginas de su libro reitera Metz su deuda con este autor.

4.5. GALVANO DELLA VOLPE

El pensador italiano Galvano Della Volpe publicó en 1962 su ensayo Il verosimile filmico(¹³), con el que señalaría "una etapa fundamental en la reflexión marxista en el terreno del cinematógrafo"(¹⁴). Remontándose a Aristóteles, quien identificaba lo posible con lo probable, lo que significa que lo verosímil tiene su origen en el razonamiento creativo del autor y es admitido por el razonamiento crítico del espectador, Della Volpe opina que hay que enfrentarse al problema de la imagen fílmica bajo el aspecto gnoseológico. La imagen fílmica, igual que la literaria, está constituida, según el autor, por formas e ideas determinadas, discriminadas o discriminatorias. Este es el motivo de que la formalidad, universalidad o comunicatividad expresiva de dicha imagen sólo pueda consistir en tales ideas o universales discriminatorios, y en definitiva, en la exposición de la inteligencia. Premisas estas que permiten a Della Volpe hacer gravitar sobre la técnica un valor de intermediaria para que las artes faciliten su análisis técnico-semántico.

Ese carácter de racionalidad de lo asumido por el realizador conduce a producir, finalmente, el efecto de credulidad, de conmoción y de interés, y es lo que, en definitiva, determina que en todo discurso artístico se produzca la verosimilitud.

Según Della Volpe, el verismo fílmico se caracteriza por los siguientes hechos:

- 1) Reivindica la individualidad del arte en oposición a sus

aspectos cósmicos.

2) El arte es un problema intelectual finito, empírico, temporal y de la historia.

3) El momento estético llega a identificarse con el momento del conocimiento, adquiriendo el carácter existencial del juicio.

4) El valor esencial de la existencia en el arte, distinta de toda irracionalidad.(15).

En otro lugar, Della Volpe sugiere que el cine entra con pleno derecho en la vida cultural y social contemporánea ya que su validez es evaluada a través del análisis de la funcionalidad de forma y contenido, según se deduce de lo que afirma en su obra Crítica del gusto(16), al tratar de la naturaleza sociológica del arte: "Si el carácter y valor sociológico de la obra poética no fuera requerido o, mejor aún, implicado por la misma sustancia (estructural, intelectual) de la obra poética, ¿cómo demostrar la total humanidad de dicha obra poética, en el sentido singular y doble del compromiso humano total del individuo-artista como ser pensante y moral, además de sensible e imaginativo, y también de su compromiso como individuo real, históricamente situado, y por tanto participe de una sociedad y una civilización?"(17).

Señalemos, por último, que en su ponencia al festival de Pesaro de 1967, cuyo título era ¿Es posible una crítica cinematográfica?, tras comparar el código del cine con el musical y con el pictórico, destaca como naturaleza específica del cine la técnica semiótica representativa y descubre unas normas técnicas expresivas del filme. (18)

4.6. GILLO DORFLES

Gillo Dorfles ha sido profesor de Estética de la Universidad de Milán, y es considerado como una de las personalidades más destacadas en el campo de la crítica del arte y de la Estética. Antes de que se iniciaran las investigaciones sobre el cine desde el punto de vista semiológico, publicó algunos trabajos que han sido considerados como de transición entre la filmología y la semiología, por su carácter precursor en el tratamiento de algunos temas. Destacamos, en concreto, los siguientes textos: De su libro Il divenire delle arti, 1959, el capítulo titulado "Cinematografo, fotografia, ficción científica(science fiction)"(19) y de Simbolo, comunicazione, consumo, 1962, el capítulo "Comunicación visual, cinética y fílmica"(20). Después de 1964 pueden encontrarse algunas referencias a cuestiones relacionadas con la imagen cinematográfica en Nuovi riti, nuovi miti, 1965(21) y en Artificio y natura, 1968(22).

4.6.1. ELEMENTOS EXPRESIVOS DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

En el capítulo indicado de El devenir de las artes, Dorfles indaga sobre los fundamentos de una "estética fílmica" con una perspectiva sincrónica, con el objeto de ver "hasta qué punto el cinematografo puede ser considerado como un arte figurativo, literario o plástico"(23) y descubrir qué tiene de peculiar el "filme de arte".

Esta indagación quiere hacerla desde la premisa de considerar el lenguaje fílmico como lenguaje autónomo, diferenciado del de las demás artes. El primer rasgo diferencial que destaca es la eficacia del filme para fingir que presenta una tranche de vie, un trozo de realidad, y su repercusión en los comportamientos sociales. En segundo lugar resalta lo que considera verdaderas piezas de un lenguaje expresivo, como los diversos tipos de montaje, de encuadres y de planos, las combinaciones de tiempo y espacio, así como su manifestación rítmica. Todos ellos son considerados por Dorflès como características de un lenguaje expresivo y exclusivas de este arte y de su auténtica estética.

Dorflès valora extraordinariamente el fenómeno psicoanalítico de la experiencia subjetiva que se produce en la "lectura" del filme, la complejidad de la relación (pragmática) entre filme y espectador y considera el tránsito del cine mudo al cine sonoro como el de la figuratividad a la narratividad. Impresiona a Dorflès la apariencia de "realidad" que caracteriza al cine como a ningún otro arte, hasta el punto de creer que ésta se impone al espectador, que la identifica con su propia realidad. Concluye destacando los valores plásticos y analizando las funciones formativas que pueden ejercer los filmes de ciencia ficción.

Si bien no analiza detalladamente sus propuestas, es evidente que anticipa sintéticamente, temas que la moderna semiología del cine viene investigando como el tema de la verosimilitud, de la narratividad, de la pragmática de la recepción del filme, etc.

4.6.2. COMUNICACION VISUAL, CINETICA Y FILMICA

Le interesa a Dorfles el cine como arte cinético y los resultados de su confrontación con el espectador. Como espectadores de filmes nos encontramos con "fantasmas fílmicos que se pueden superponer directamente a los fantasmas oníricos de nuestra vida nocturna, y que, como tales, llevan a nuestra conciencia vigilante imágenes en cierto sentido 'nocturnas' y 'alucinantes'"(24). Con estas palabras Dorfles está abriendo el camino al estudio psicoanalítico del espectador que en los años setenta llevará a cabo C. Metz en su psicosemiología del cine, apoyado en las teorías de Freud y Lacan.

Se pregunta Dorfles por los efectos y consecuencias de esta función psico-estética y muestra su temor de que provoquen desequilibrios y modificaciones en nuestro modo de concebir la realidad, y alerta sobre sus peligros.

Profundizando en las relaciones entre filme y espectador, señala la facilidad con que el público comprende el lenguaje fílmico y la facilidad con que aprende a captar el significado de las imágenes, "apropiándose, con frecuencia en bloque, de toda aquella masa de simbolizaciones, de metamorfosis del lenguaje figurativo, sonoro y literario, que son parte integrante de los medios expresivos de este arte"(25).

Aproximándose a las nuevas disciplinas que se van a encargar de investigar el lenguaje del cine, Dorfles afirma que el cine ya ha institucionalizado (¿codificado?) una retórica fílmica" que se

convierte en una especie de lenguaje. A su juicio, la información estética es mayor cuanto mayor sea la novedad de los "signos" pues las denotaciones que comporta el lenguaje fílmico son rápidamente consumidos y convertidos en obvios. Lo que no deja de asombrar a Dorfler es la rapidez con se asimilan los efectos semánticos del arte fílmico cuando no ocurre así con las demás artes. Lo justifica por una razón estético-perceptiva dado que el espectador "vive" el film siempre en primera persona.

NOTAS DEL CAPITULO 4

- (1). París, P.U.F., 1946, (nueva edición en 1958).
- (2). París, P.U.F., 1961.
- (3). Citando por Jean Mitry, opus cit. t. I, p. 57.
- (4). Andre BAZIN: Qu'est-ce que le Cinéma?, París, Eds. du Cerf, 1958. Manejamos la versión castellana: ¿Qué es el cine?, Madrid, Riialp, 1966.
- (5). J. DUDLEY ANDREW: Opus cit., p. 184.
- (6). Ibid. pp. 148-173.
- (7). Andre BAZIN: Opus cit., p. 20.
- (8). Edgar MORIN: Le Cinéma ou l'homme imaginaire, París, Eds. du Minuit, 1956. Versión castellana: El cine o el hombre imaginario, Barcelona, Seix Barral, 1972; y Les stars, París, Eds. du Seuil, 1957. Versión castellana: Las estrellas de cine, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- (9). París, Masson et Cie. Versión castellana: Lógica del cine, Barcelona, Labor, 1966.
- (10). Destacamos el realizado por Elena Dagrada: "La narración en primera persona", en Rev. Discurso, nº 2, 1988, pp. 35-48.
- (11). Opus cit. p. 71.
- (12). Opus cit. p. 12.
- (13). Galvano DELLA VOLPE: Il verosimile filmico, Roma, Edizione Filmicritica, 1962. Versión castellana: Lo verosímil fílmico y otros ensayos, Madrid, Ciencia Nueva, 1967. Fue incluido más tarde en Teorie e prassi del cinema in Italia, Milán, Mazzotta, 1972.
- (14). Franco PECORI: Cinema, forma e metodo, Roma, Bulzoni Editore, 1974. Versión castellana que manejamos: Cine, forma y método, Barcelona, G. Gili, 1977, p. 56.
- (15). Citado por Manuel ALVAR: "Técnica cinematográfica en la novela española de hoy", en Arbor, nº 276, 1968, pp. 13-14.
- (16). Galvano DELLA VOLPE: Critica del gusto, Milán, Feltrinelli, 1964. Versión castellana: Crítica del gusto, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- (17). Citado por F. PECORI: Opus cit. p. 57.

(18). En VV. AA.: Ideología y lenguaje cinematográfico, Madrid, Alberto Corazón, 1969; y en G. DELLA VOLPE Y OTROS: Problemas del nuevo cine, Madrid, Alianza ed., 1971.

(19). Versión castellana: El devenir de las artes, México, F. C.E., 1963, pp. 239-268, (manejamos siempre las versiones en castellano).

(20). Versión castellana: Símbolo, comunicación y consumo, Barcelona, Lumen, 1967.

(21). Versión castellana: Nuevos ritos, nuevos mitos, Barcelona, Lumen, 1969, pp. 237-297.

(22). Versión castellana: Naturaleza y artificio, Barcelona, Lumen, 1972, pp. 77-109.

(23) El devenir de las artes, opus cit. p. 246.

(24). Símbolo, comunicación y consumo, opus cit. p. 239.

(25) *ibíd.* pp. 242-243.

5 LAS "GRAMATICAS" DEL CINE Y LA CONCEPCION CLASICA DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

La teoría tradicional se sirvió del término lenguaje para poder defender la existencia del cine como medio de expresión artística. Era necesario dotar al cine de un lenguaje propio, no sólo para demostrar que era un arte, sino también para probar que era distinto a cualquier otra arte. Pero el empleo de "lenguaje" en el ámbito del cine ha provocado numerosos malentendidos a lo largo de su historia, y a veces se ha pretendido fijarle una gramática, dando lugar a expresiones como "gramática del cine", "cine-lengua", "cine-estilístico", "retórica fílmica", etc., llenando de polémicas poco rigurosas y académicas la teoría tradicional.

El objetivo que tenían estos debates era intentar descubrir cómo funciona el cine como medio de significación en relación a los otros lenguajes y sistemas expresivos, pero tratando de impedir que el lenguaje cinematográfico fuera asimilado al lenguaje verbal. El problema consistía en comprobar si el cine estaba desprovisto de toda instancia de lenguaje, y, si no era así, intentar describirlo sin caer en las identificaciones con las gramáticas del lenguaje verbal.

Quienes pusieron mayor interés en definir el cine como un nuevo medio de expresión fueron los estetas franceses, quienes trataron este antagonismo entre cine y lenguaje verbal. Consideraron el cine como un lenguaje universal que no necesitaba traducción y que era comprendido por todos y permitía encontrar una especie

de estado "natural" del lenguaje, anterior a lo arbitrario de las lenguas.

En los primeros capítulos hemos sintetizado una breve historia del pensamiento de los primeros teóricos sobre este punto. Pero ya en 1916, Hugo Münsterberg publicó en Nueva York su libro 'The Film: A Psychological Study' en el que analiza los mecanismos psicológicos de la percepción fílmica con los problemas de la profundidad y el movimiento, el papel de la atención, de la memoria, de la imaginación y de las emociones. También intenta definir la especificidad del cine por la que el mundo exterior pierde su peso, se libera del espacio, del tiempo y de la causalidad, y se moldea en las formas de nuestra propia conciencia.

5.1. LAS "GRAMATICAS" DEL CINE

Tras la Segunda Guerra Mundial comienza a aparecer las "gramáticas" del cine, sobre todo en Francia e Italia, aunque la primera parece que fue la del británico Raymond J. Spottiswoode, con el título de Gramática del filme, en Londres en 1935. Este autor se basa en los trabajos de Eisenstein y Rudolf Arnheim, y escribe una obra didáctica y sistematizada, con una tabla de análisis de las estructuras del filme y una tabla de síntesis de sus efectos; divide los elementos específicos en ópticos y no ópticos, éstos en estáticos y dinámicos, etc. Intenta definir los principios estéticos que pueden servir a un lenguaje cinematográfico correcto.

En Francia son famosas las obras de André Berthomieu "Essai de grammaire cinématographique(2) de 1946, y la de Robert Bataille "Grammaire cinégraphique(3) de 1947, que según dice Roger Odin en su "Modèle grammaire, modèle linguistique et études du langage cinématographique(4) de 1978, están construidas tomando como modelo las gramáticas normativas de uso escolar. Estas gramáticas tienen cierta finalidad didáctica como tratar de conformar el lenguaje del filme al utilizado por los "buenos autores", gracias al conocimiento de las leyes fundamentales y de unas reglas inmutables que rigen la construcción de un filme. Este carácter normativo se basa en la literatura más que en la lengua. Robert Bataille dice que "La gramática cinematográfica estudia las reglas que presiden el arte de transmitir correctamente las ideas por una sucesión de imágenes animadas, que forman un filme". Estas gramáticas defienden una estética de la transparencia, fundadas en la no visibilidad de la técnica y del realismo, basada en la sensación de verdad de la imagen.

La terminología y el modelo de análisis lo toman de las gramáticas de las lenguas naturales, y así identifican los planos con las palabras, las secuencias con las "frases cinematográficas", enumeran los signos de puntuación, etc. Su perspectiva es más caracter estilístico que propiamente lingüístico y han aportado algunos elementos de descripción del lenguaje cinematográfico que han servido de base a numerosos análisis posteriores.

Durante mucho tiempo estas gramáticas han servido para defenderse de los intentos de construir un lenguaje del cine basado en la lingüística, pero el desmantelamiento de lo arbitrario de sus

presupuestos ha permitido que posteriores investigadores se volvieran a interesar por modelos del lenguaje cinematográfico sobre la base de la semiología y la lingüística textual. Pero antes de que apareciera el enfoque semiológico sobre él funcionó una concepción clásica del lenguaje.

5.2. LA CONCEPCION CLASICA DEL LENGUAJE

En 1955 se publicó la primera edición del libro clásico de Marcel Martin 'El lenguaje cinematográfico(5) que puede considerarse el referente más idóneo para comprender la concepción tradicional de lenguaje en el cine. En opinión de Martín, cuando nació el cine carecía de lenguaje y era únicamente el registro filmado de un espectáculo anterior o la simple reproducción de la realidad. El lenguaje del cine, dice -aunque no lo define- aparece como el descubrimiento progresivo de los procedimientos de expresión fílmica, y el cine ha ido elaborando una serie de procedimientos expresivos para poder contar historias. El conjunto de esos procedimientos es, para Martín, lo que abarca el término lenguaje cinematográfico. Desde su origen, por tanto, éste lenguaje está determinado por su historia y por la narratividad.

La acepción tradicional del término lenguaje ha sufrido un desplazamiento hacia posiciones estilísticas; por este motivo el abandono por la mayor parte de los realizadores contemporáneos de los principios y términos analizados por Marcel Martin en su libro, se debe a la evolución de la estética de los realizadores.

Los términos del lenguaje del cine en la obra de Marcel Martín se fijan en los caracteres fundamentales de la imagen cinematográfica, la función creadora de la cámara, los elementos fílmicos no específicos, la elipsis, enlaces y transiciones, metáforas y símbolos, los fenómenos sonoros, el montaje, la profundidad de campo, los diálogos, los procedimientos narrativos secundarios, el espacio y el tiempo. Esta concepción clásica del lenguaje del cine ha dado paso a la proyección lingüística y semiológica sobre el cine, que ha ampliado la idea de lenguaje y modificado los métodos de análisis de los filmes.

Señalemos que en España contamos con las "gramáticas" de Miguel Pereira: El lenguaje del cine(6) y de Antonio Crespo: El lenguaje del cine(7).

NOTAS DEL CAPITULO 5

(1). Hugo MÜNSTERBERG: The Film. A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916, Nueva York, Dover Publications Inc., 1970.

(2). París, LaNouvelle Edition.

(3). A. Taffin Lafort.

(4). En Cahiers du XXe Siècle, nº 9: "Cinéma et Littérature", París, Ed.Klincksieck, 1978.

(5). Ed. du Cerf. Nueva edición corregida en 1962, reeditada en 1977, en FER. Versión castellana: El lenguaje del cine, Barcelona, Gedisa, 1990 (las ediciones anteriores en Rialp). Más tarde publicó F. CHEASSU, en París, su Le langage cinématographique, Ligue Française de l'Enseignement, 1962.

(6). Madrid, Agullar, 1956.

(7). Murcia, 1972.

6 JEAN MITRY: EL FINAL DE UN PERIODO

6.1. UN TEORICO COMPLETO

Nacido en 1907, tras realizar estudios de carácter científico, los abandonó para dedicarse a la investigación sobre el arte cinematográfico. Fue cofundador de la Cinemateca Francesa y profesor del Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de Francia. A pesar de que por su edad es contemporáneo de los teóricos tradicionales como Jean Epstein, Abel Gance, Balazs, Arnheim, y Bazin, sus teorías sobre el cine son mucho más modernas. Dudley Andrew lo justifica por tres aspectos de su vida que considera conveniente destacar. El primero es su trabajo en el cine durante la época de la vanguardia francesa, lo que le permite conocer profundamente la práctica cinematográfica, sobre todo en lo relativo al montaje. El segundo es su afición por la historia, lo que le lleva a la acumulación de una ingente información. El tercer aspecto es el pedagógico, que tuvo ocasión de desarrollar en universidades de Francia, Canadá y Estados Unidos.

Jean Mitry es autor de una veintena de libros entre los que destacan "John Ford" (1954), "S.M. Eisenstein" (1955), "Charlot et sa "fabulation" chaplinesque" (1957), "Dictionnaire du Cinéma" (1963), "Esthétique et psychologie du Cinéma", dos tomos, (1963 y 1965), "Histoire du Cinéma" (1967-1971), "Le Mot et l'image" (1972), "La sémiologie en question", última obra publicada, traducida al español con el título de "La semiología en tela de juicio (Cine y Lenguaje)" (1987).

Jean Mitry fue el primer profesor de cine de la Universidad de París y el primer teórico cuyos trabajos son publicados por las universidades. Desde ellas impulsa los estudios superiores sobre el cine, situando las teorías cinematográficas en un alto nivel de rigor teórico y científico.

La obra de Mitry viene a suponer una síntesis entre las ideas de Bazin y las teorías formalistas, va a conseguir que los estudios en el futuro sobre cine se conviertan en un foco de atracción para la investigación en las universidades francesas. Con Mitry termina, pues, una época y comienza otra nueva en lo que respecta a las teorías cinematográficas, marcadas por los años 1963 y 1965, fecha de publicación de los dos tomos de su monumental obra 'Estética y Psicología del cine.'

De profunda formación filosófica, psicológica, lingüística, lógica y estética, otorga a sus teorías un nivel erudito desconocido hasta entonces. Antes que Mitry, muchos teóricos han tratado de establecer paralelismos entre los términos "medios de expresión", "lenguaje", a veces "lengua", en relación con el filme, pero sin recurrir jamás directamente al estudio de la lengua misma, es decir, de la lingüística. Jean Epstein hablaba del cine como de una lengua universal. La mayor parte de los trabajos dedicados al lenguaje cinematográfico son repertorios de las figuras dominantes de un tipo de "escritura fílmica" propia de una época.

Como indicamos al principio de este trabajo, Mitry afirmó que el uso del término "lenguaje" aplicado al cine desde Perrot hasta Cohen-Séat, fue metafórico, así que el primer teórico del cine que trata en sus obras el tema del lenguaje del cine de

manera no metafórica, es decir, rigurosamente lingüística es Mitry.

Para realizar un análisis, resumen y, en parte, discusión de las teorías de Mitry sobre el lenguaje del cine vamos a centrarnos en sus siguientes obras: Estética y psicología del cine (1), un pequeño trabajo titulado Sobre un lenguaje sin signos (2) y su último libro La semiología en tela de juicio (Cine y Lenguaje)(3). La publicación de su primera obra coincide con el comienzo de los trabajos de Christian Metz sobre semiología del cine y, por tanto la originalidad de su tratamiento consiste en superar por primera vez la visión tradicional sobre este tema; en el segundo trata de fijar las características de la imagen como signo cinematográfico en confrontación con el signo lingüístico y con las teorías semiológicas ya en desarrollo. Por último veremos su libro más reciente que supone el reforzamiento de sus viejas teorías y la formulación de un lenguaje específicamente cinematográfico contrapuesto a la semiología del cine que a lo largo de cerca de treinta años ha intentado codificar el lenguaje del cine. Se enfrenta fundamentalmente a Christian Metz y su extensa producción teórica. Por todo ello el análisis de la obra de Mitry sirve de transición al estudio de las teorías específicas sobre semiología de cine, y en él se adelantarán muchos de los presupuestos que serán tratados en los próximos capítulos.

Christian Metz, creador de la semiología fílmica, ha opinado también sobre la obra de Mitry y ha dicho que ha servido para reorientar los estudios sobre el cine, que gracias a él estos estudios han pasado a una segunda fase más específica y que sus

limitaciones vienen, precisamente, de su deseo de abarcar con sus teorías todos los campos del cine, todo su dominio. Su objetividad se ve rebajada porque sus teorías no pueden separarse de su filosofía y de su dependencia de la psicología de la Gestalt. Es la suya, por tanto, otra visión idealista del cine, que exige que los hechos del cine se sometan a una lógica que está más allá de ellos.

6.1. ESTÉTICA Y PSICOLOGÍA DEL CINE

6.2.1. UNA OBRA "IMPONENTE"

En 1963, Mitry publica el primer volumen de su monumental obra Estética y Psicología del cine, que lleva el subtítulo de "Las estructuras". Está distribuida en tres partes: Preliminares, La imagen fílmica y El ritmo y el montaje. Tanto en la primera como en la segunda partes dedica una considerable extensión al estudio de las relaciones entre el cine y el lenguaje y al cine como lenguaje. Dos años después, en 1965, se edita la segunda parte de la obra con el subtítulo de "Las formas", y en él trata de los estilos y los géneros cinematográficos, de los problemas que plantea, así como de los fines y las posibilidades del cine.

Esta obra, adjetivada por Urrutia de "imponente", es síntesis y culminación de las anteriores etapas sobre teoría y filmología. Por primera vez se enfoca el cine de una manera global y metodológica, analiza y critica en ella las teorías particulares y parciales anteriores, y expone los puntos con los que está de acuerdo. Mitry supera el tratamiento superficial e impresionista habitual, y trata con profundidad y extensión cada uno de los temas referidos. La obra es, en definitiva, una gran "summa" sobre el cine. Incluye múltiples y diversas referencias a teorías de disciplinas externas al estricto campo cinematográfico, lo que demuestra que la estética del cine debe constituirse con aportaciones de la lógica, la psicología de la percepción, la teoría del arte, la lingüística, etc.

6.2.2. HACIA UN LENGUAJE ESPECIFICO DEL CINE

A lo largo de su extensa obra Estética y Psicología del cine, Mitry expone sus puntos de vista y sus teorías personales sobre el tema del cine y del lenguaje. Guiándonos por la traducción española de 1978, realizada por René Palacios More, editada por Siglo XXI, analizaremos este tema que lo trata extensamente en los dos últimos capítulos de la primera parte y primer capítulo de la segunda (páginas 44-148), en las páginas 351-381, y también en la segunda parte, páginas 5-61 y 433-449. A través de ellas podremos determinar la variedad y riqueza de ideas de Mitry sobre el tema que nos ocupa, su postura frente a la nascente semiología del cine en su país, y su opinión respecto a la existencia de un lenguaje específico del cine.

Tras recordar que Victor Perrot fue uno de los primeros teóricos que en 1919 vio en el cine una nueva escritura, un nuevo lenguaje, Mitry arranca de una concepción tradicional del cine como medio de expresión "susceptible de organizar, construir y comunicar pensamientos, que puede desarrollar ideas que se modifican, se forman y se transforman, se convierte en un lenguaje, "es" lo que se denomina un lenguaje." (Tomo I, p. 44). Este principio le conduce a definir el cine como una forma estética (como la literatura), utilizando la "imagen" que es (en sí misma y por sí misma) un medio de expresión cuya sucesión (es decir, la organización lógica y dialéctica), es un "lenguaje".

Con la definición anterior del cine Mitry viene a destacar

la materia significativa de este, que es la imagen en su más amplio sentido, y otro tanto hace con la puesta en secuencias. De esta manera, imagen y secuencia quedan marcados como los dos rasgos que caracterizan a todo lenguaje como unidades integradoras de un discurso. Para Mitry el lenguaje es un sistema de signos o de símbolos que permite designar las cosas nombrándolas, significar ideas, traducir pensamientos.

Más adelante Mitry aclara que no es necesario reducir el lenguaje al único medio que permite el intercambio de la conversación, es decir, el lenguaje verbal, que no es más que una forma particular de un fenómeno más general. Incluso, dice, a pesar de que el cine elabora sus significaciones por medio de la "reproducción de la realidad concreta", es decir, de la reproducción analógica de la realidad visual y sonora, y no por medio de figuras abstractas más o menos convencionales, hay, existe un lenguaje cinematográfico.

A la vez que propone su interpretación lingüística del cine, Mitry revela el error de los teóricos anteriores a él, que sostienen la concepción dominante del lenguaje cinematográfico, que consiste en que estos ponen "a priori" el lenguaje verbal como la forma exclusiva del lenguaje, y como el lenguaje fílmico es necesariamente diferente, sacan la conclusión de que no es un lenguaje. Así lo aclara Mitry cuando dice: "Resulta evidente que un filme es una cosa muy distinta que un sistema de signos y símbolos. Al menos, no se presenta como solamente esto. Un filme es, ante todo, imágenes, e imágenes de algo. Es un sistema de imágenes que tiene por objeto describir, desarrollar, narrar un acontecimiento

o una sucesión de acontecimientos cualesquiera. Pero estas imágenes, según la narración elegida, se organizan como un sistema de signos y de símbolos; se convierten en símbolos o pueden convertirse en tales por añadidura. No son únicamente signo, como las palabras, sino ante todo objeto, realidad concreta: un objeto que se carga (o al que se carga) con una significación determinada. En esto el cine es LENGUAJE; se convierte en lenguaje en la medida en que primero es representación, y gracias a esta representación. Es, si se quiere, un lenguaje en segundo grado. No se da como una forma abstracta a la que se le podrían agregar ciertas cualidades estéticas, sino como esta cualidad estética misma, aumentada con las propiedades del lenguaje; en suma, como un todo orgánico en el cual arte y lenguaje se confunden, siendo uno solidario del otro."(1978, tomo I, p. 52).

Este largo párrafo sintetiza con claridad la dialéctica propia de la elaboración del lenguaje fílmico a partir de la representación. Esta posición teórica de Mitry logra superar dos problemas. Por una parte revela el nivel de existencia del lenguaje cinematográfico e insiste en que el cine, aun siendo una representación de la realidad, no es un simple calco; la libertad del cineasta, la creación de un pseudo-mundo, de un universo parecido al de la realidad, no se oponen a la instancia del lenguaje; al contrario, es éste el que permite el ejercicio de la creación fílmica.

La conclusión a la que llega Mitry es que el lenguaje cinematográfico se separa bastante del lenguaje articulado. Precisamente la importancia del cine consiste en que sugiere la idea de

un nuevo tipo de lenguaje, diferente del lenguaje verbal. Y ello porque, además, todo filme supone una composición y una disposición; dos actividades que no implican de ninguna manera dependencia con las estructuras convencionales.

6.2.3. PROPIEDADES ANALOGICAS DE LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

En opinión de Mitry, el material significativo de la base del cine es la imagen, pero también el sonido registrado, y se presentan como "dobles" de la realidad, verdaderos duplicados mecánicos. En términos puramente lingüísticos, el enlace entre el significante y el significado de la imagen visual y sonora está fuertemente motivada por su semejanza. Sin embargo, no hay ningún enlace analógico entre el significante acústico y su significado, entre el sonido fónico de la lengua y lo que significa en el cuadro de una lengua dada, excepto con la onomatopeya.

Las imágenes poseen una existencia física independiente de lo que representan, y este hecho sitúa al cine en una categoría distinta al lenguaje hablado, pues este, compuesto de partículas arbitrarias, nos transfieren una imagen mental, permitiéndonos pensar sobre el mundo "allí afuera". Pero las imágenes cinematográficas ya están "allí afuera", incluyendo el movimiento de los mismos. Por este motivo, para Mitry las imágenes no son "signos" normales a través de los cuales recordamos esos objetos, sino "análogos", "dobles" de ellos.

La imagen, como materia prima del cine, ofrece una percepción directa del mundo. No designa nada, simplemente se muestra como una analogía del mundo, y parcial, como la visión real.

6.2.4. NIVELES DE SIGNIFICACION DE LA IMAGEN FILMICA

La imagen tiene una característica esencial, fundamental, que es la de poder ser construida y controlada de acuerdo con los intereses y categoría intelectual del realizador, el cual puede combinarla con otras imágenes con posibilidades infinitas, produciendo cada vez un nuevo sentido, una nueva serie estética y un mundo psicológico real nuevo. El proceso de montaje crea un continuo de imágenes en el que las secuencias aparecen como partes de esa continuidad. De aquí que Mitry analice el proceso de montaje con mayor profundidad y amplitud que los teóricos anteriores, para determinar la significación de cada imagen en el proceso de la narración. Configurada por el realizador, este le da a la imagen su propio tratamiento.

Distingue Mitry en la imagen fílmica tres niveles de significación, desde el punto de vista de la percepción psicológica de la imagen. El primer nivel es el de la percepción en sí de la imagen y el de la realidad que comporta. En un segundo nivel se percibe la narración y secuencia de imágenes. Un tercer nivel adicional de significación es la significación artística de su propio mundo. Los filmes grandes y artísticos, dice Mitry, son aquellos que de alguna manera construyen el sentido abstracto, más allá del obvio sentido narrativo que las agrupa. En ese nivel abstracto, el cine es liberado también del argumento específico que relata y llevado a jugar libremente con nuestras facultades imaginarias superiores. Para demostrarlo, Mitry pone un ejemplo muy conocido, tomado de "El acorazado Potemkin", de Eisenstein. Después de mostrar al médico zarista arrojado por la borda, Eisenstein interca-

la una sola toma una sola toma de sus anteojos, colgando de una cuerda. En esa toma Mitry distingue tres niveles de significación. Primero, los anteojos se presentan al espectador como una forma de "cristales" del mundo real. Se reconoce enseguida que se trata de anteojos y que el realizador los muestra en su posición colgante. Segundo, motivamos al objeto viéndolo en el contexto del filme; se comprende su significado humano, la expulsión del médico al agua. Tercero, en virtud de asociaciones que han sido establecidas previamente, en virtud de la composición del ritmo y de otras presuposiciones, los anteojos se convierten en símbolo de la fragilidad que caracteriza a la clase social médico, y esa toma en particular representa la caída de esa clase. (Mitry, 1978, tomo I, p. 134-135).

Mitry intenta caracterizar así las reglas del montaje artístico y formular la estética del cine fijando las reglas para el empleo conveniente de los recursos poéticos en la construcción de un filme.

6.2.5. CINE Y LITERATURA

A lo largo de la extensa cuarta parte del primer volumen de la Estética..., que trata del ritmo cinematográfico, Mitry establece una analogía entre cine y literatura, criticando a la vez la tradicional relación que otros teóricos hicieron entre el cine y la música. Reconoce Mitry ciertas semejanzas entre narrativa fílmica y narrativa literaria, algunas concomitancias entre lenguaje poético y expresiones cinematográficas, y realiza una crítica feroz contra la influencia del teatro en el cine.

a) Cine y narración en prosa

El ritmo cinematográfico y el ritmo de la prosa coinciden en muchos de sus rasgos y de sus problemas. Como en la prosa, el ritmo del cine debe funcionar siempre de acuerdo a las imágenes que proporciona. Un filme se desarrolla "en" un ritmo, no "desde" un ritmo, repite frecuentemente Mitry. Y cuando explica el sentido narrativo del espectador, Mitry aduce otro de los rasgos de narratividad del cine. Para demostrarlo, tras hacer una severa crítica a los famosos experimentos de Kulechov y el actor Mosjukin (Tomo I, pp, 332-336), con el que se reivindicaba una relación abstracta entre dos imágenes distintas (el rostro sin expresión de Mosjukin y una mujer desnuda), Mitry atribuye la interpretación de las imágenes a las concepciones previas del espectador, a sus presuposiciones.

Más adelante, después de considerar el "montaje narrativo", ins-

tituido por los estadounidenses, como el característico para asegurar la acción, y generalmente usado para contar historias, trata Mitry de la lógica secuencial de las imágenes cinematográficas, a la vez que arremete con el "montaje intelectual". Las secuencias del cine dependen de la yuxtaposición local, por lo que no pueden confiar en tejer una sutil lógica "verbal" a lo largo de un filme. No pueden calificar o controlar el sentido liberado cuando dos imágenes explotan al vertér un concepto. No pueden colar significados en los órdenes jerárquicos. El lenguaje verbal hace esto fácilmente por medio de un despliegue de adverbios y conjunciones, más todo un sistema de relaciones sintácticas por el cual los párrafos y las frases dependen entre sí. En cine, dice Mitry, sólo tenemos un instrumento: el efecto de montaje. Intentar que cumpla la tarea del lenguaje y que entregue argumentos conceptuales es equivocar los poderes del medio.

Mitry afirma que la organización o composición cinematográfica es libre, lo que supone otra semejanza más con la novela. Estructuralmente el filme es semejante a la novela. Muchas consideraciones que actualmente se hacen sobre el cine se hicieron sobre la novela hace un par de siglos. La novela es una forma plural, capaz de incorporar toda clase de textos. Su estructura ha sido siempre una mezcla de escenas, comentarios y descripciones. Mitry opina que el cine y la novela deben crear mundos humanos. Pero el cine va más lejos porque es el arte en el que nuestras percepciones mudas adquieren sentido y valor. Si la novela nos hace sentir la interdependencia de hombre y hombre o de hombre y mundo, lo conse-

guirá abstractamente a través de palabras y figuras de lenguaje; por su parte, el cine lo hace a través del proceso normal de la percepción bruta.

En estas diferenciadas de expresión se basa Mitry para considerar imposible la adaptación cinematográfica de una novela. Piensa que se puede conservar en un filme la estructura de una novela, pero hay que hacerlo por medios muy ajenos a la novela y a la experiencia de la lectura. La novela, dice Mitry, es una narrativa que se organiza a sí misma en el mundo, mientras el cine es un mundo que se organiza a sí mismo en una narrativa. La conclusión a la que llega Mitry es que el cine es percepción que se convierte en un lenguaje.

b) Cine y poesía

El cine, opina Mitry, es un arte y funciona como tal. Por eso para él el material básico del cine no tiene nada que ver con el lenguaje. Admite Mitry que el cine se convierta en un lenguaje, pero ese lenguaje no tiene nada que ver con el lenguaje verbal, sino con el lenguaje del arte o de la poesía. Quiere decir con ello que el realizador sí puede elevar sus imágenes a una expresión significativa y dirigida, a través del sistema cuidadosamente controlado de implicaciones que desarrolla con su cámara, su sentido y sobre todo su montaje. El poeta toma las palabras abstractas y, teniendo en cuenta la cualidad física de sus sonidos y de las imágenes que evocan, crea un segundo lenguaje por encima del común, hecho con códigos de ritmo, rima, figuras y estructura, que dan cuerpo

y consistencia a sus pensamientos. El trabajo del realizador cinematográfico, sin embargo, se desarrolla al revés. Las imágenes que filma no tienen relación con ningún lenguaje. Muestran inmediatamente algunos aspectos de la realidad. El realizador toma estas imágenes que, al revés que las palabras, son ya sólidas y, a través de un proceso casi poético, las hace expresarse en un nivel superior.

A este procedimiento intensificador de la naturaleza, Mitry lo llama "lenguaje", por la razón de que parece operar bajo ciertas reglas y porque revierte en un significado. Considera nuestro autor que el análisis de la significación del filme debe hacerse comenzando a nivel de la poética de la lingüística, ya que insiste en afirmar que el lenguaje cinematográfico es totalmente diferente al del lenguaje verbal.

c) Cine y teatro

Mitry, que acepta las indudables semejanzas entre cine y narrativa, se muestra muy crítico contra el empleo en el cine de fórmulas provenientes del teatro. Este ataque a la influencia del arte escénico sobre el cine es doble, y se refiere tanto a lo concerniente al estilo como a la estructura cinematográfica. Con respecto a lo primero, Mitry deshecha los principios de la puesta en escena, opinando que el cine sólo se convirtió en arte cuando superó la estética teatral de los ángulos visuales permanentes y de los tiempos continuos dentro de las escenas. En realidad, para Mitry, el cine libró un largo combate para ir creando un nuevo len-

guaje artístico específicamente cinematográfico según se iba librando de las soluciones simples y convencionales que el teatro aportaba a los directores.

Mitry ataca en segundo lugar la "estructura" teatral y lo que él llama "dramaturgia". Se trata de un ataque frontal a los mundos cinematográficos contruidos a imitación de las obras teatrales. En esto se muestra de acuerdo con otros teóricos (Bazin, Krakauer). El teatro está dominado por un lenguaje metafísico, por un decorado parcial y privilegiado, por una acción vinculada a un juego de voces, esencialmente intemporal y con un desarrollo en una serie de escenas autónomas contruidas en sucesión, cuyo desenlace es característicamente final y absoluto. Frente a esto, Mitry opone una dramaturgia puramente cinemática. El cine integra, fundamentalmente al mundo y a su lenguaje dentro del mundo natural, en un drama del hombre frente al mundo, no frente al hombre y a Dios. En función de estas diferencias, Mitry reclama para el cine una reconsideración del diálogo, una dramaturgia basada en condiciones históricas y materiales muy reales, y cuyo movimiento se realiza desde una situación inicial a otra situación significativamente alterada al final, pero no absoluta, puesto que en los filmes siempre queda una red de contingencias físicas y sociales. El cine, en definitiva, ha roto con la idea teatral de escenas autónomas que se enlazan entre sí, debido a su atención a los accidentes y contingencias que definen la vida humana.

6.2.6. ESTETICA DEL CINE

Mitry defiende una teoría estética sobre el cine que supone una síntesis particular de las más destacadas teorías anteriores. De ellas ha eliminado los excesos idealistas y subjetivistas. La estética del cine se basa para Mitry en la transmisión del significado de la realidad a través de la realidad misma. El realizador cinematográfico debe elegir determinadas percepciones de la realidad con las que podrá construir un mundo cinematográfico completo y propio. Si es capaz de aprovechar creativamente todas las posibilidades de ese material, a través de su propia creación poética podrá transformarlos en un mundo complejo de amplio significado humano.

El realizador convierte en lenguaje la realidad, pero ésta habla a través de las palabras de ese creador. La realidad es trascendida por el propio arte del realizador. A su vez, la realidad queda enormemente enriquecida de tal forma, que cada filme nos permite atribuir un nuevo mundo y un nuevo juego de significados a la realidad con la que convivimos.

Es evidente que las teorías de Mitry sobre el cine nacen de una pasión por una realidad que sólo el cine puede ofrecer. Pero una realidad moldeada por el cine, es decir, se trata de una visión constructivista de la realidad.

6.3. SOBRE UN LENGUAJE SIN SIGNOS

6.3.1. EL LENGUAJE DEL CINE ES UN LENGUAJE ARTISTICO

La Revue d'Esthétique publicó un número especial sobre el cine, el fascículo 2/3 del tomo XX, correspondiente a los meses de abril-septiembre de 1967, y en ella se incluyó un trabajo de Jean Mitry titulado Sobre un lenguaje sin signos. En 1975 el autor le añadió unas páginas que actualizaban su pensamiento en el citado año. Vamos a resumir a continuación la postura de Mitry sobre el tema del cine y el lenguaje en este trabajo. Utilizamos la traducción del texto publicada en la obra colectiva preparada por el profesor Jorge Urrutia: Contribuciones al análisis semiológico del film (4).

Jorge Urrutia, especialista en semiología del cine, considera esta versión como inédita en relación con la primera, y adelanta en su introducción que Jean Mitry niega la existencia del código fílmico, si bien para otros es admitido ya por definición, puesto que al ser el filme un acto de comunicación implica un código. El problema surge de considerar o no la imagen como signo. En el signo, el significante permite llegar al significado, que es el concepto de un referente, pero la imagen nos lleva directamente al referente, por lo que la imagen sería, en este sentido según Mitry, una expresión sin contenido.

Para centrar su posición Mitry trae a la memoria dos teóricos que marcan cierto historicismo en el estudio del cine como lenguaje: Victor Perrot, que en 1919 habló del cine, quizá por

primera vez como de una escritura, de un lenguaje; y Gilbert Cohen-Séat, quien en 1945 abordó seriamente por primera vez la cuestión del cine como lenguaje. El interés de esta aportación está en recordar que Cohen-Séat llegó a la conclusión de que el cine no podía ser un lenguaje. Pero la frase que a Mitry le sirve de introducción para su propia especulación teórica es cuando Cohen-Séat viene a decir: "Estos problemas, si han de ser resueltos un día, no lo serán por medio de reglas de analogías gramaticales". Esta frase es aprovechada por Mitry como un principio básico para sus propias teorías: "No hay, nos dice Mitry, ninguna relación entre lo fílmico y lo verbal, a no ser, precisamente, que ambos son lenguaje. La identidad no está en las formas sino en las estructuras". (5).

La argumentación sobre la existencia de un código cinematográfico la basa Mitry en la creencia de que todo lenguaje se refiere necesariamente a las estructuras mentales que organizan las operaciones de conciencia (concebir, juzgar, razonar, ordenar). Deduce por ello que todo lenguaje, como medio de expresión, expone el desarrollo temporal de un sistema "cualquiera" de signos, de imágenes o de sonidos, que expresan ideas, emociones o sentimientos. Opina Mitry que cada lenguaje posee su sistema diferente y su simbología apropiada. Y concluye que el lenguaje verbal y el lenguaje fílmico expresan y significan utilizando elementos diferentes según sistemas orgánicos diferentes. Pero toda esta exposición la hace Mitry para intentar demostrar que un filme es algo diferente a un sistema de signos y de símbolos o, al menos, no se presenta como si fuera solamente eso.

Mitry sitúa al filme al nivel de obra de arte y por ello postula que un filme es ante todo imágenes de algo, un conjunto de imágenes que tiene por objeto describir, desarrollar, narrar un acontecimiento o una serie de acontecimientos cualesquiera. Imágenes que pueden convertirse en símbolos.

Aclara Mitry que para él las imágenes no son signos como las palabras, sino objeto, "realidad concreta", y hacer hincapié en algo que considera importante para el carácter artístico de la imagen, y es que estas se cargan de una significación determinada, por muy provisional y contingente que sea. Y afirma que esto es en lo que el cine es un lenguaje: "Se convierte en "lenguaje" en la medida en que es "en primer lugar" una representación y por medio de esta representación" (5). El cine no se da, para Mitry, como una forma abstracta, sino como una estética misma aumentada con la cualidad del lenguaje.

Para este trabajo en que intentamos reflejar una visión diacrónica de los estudios del cine como lenguaje, queremos resaltar que Mitry asegura que él ha sido el primero en afirmar y demostrar que el cine es un lenguaje, pero desde los postulados expuestos. Y desde ellos se opone a la construcción de una semiología del cine (cita a Barthes y Metz) por considerar que estos trabajos conducen a un callejón sin salida. Con él están de acuerdo gran parte de los tratadistas de Estética.

Desde estos presupuestos, Mitry plantea las dos directrices fundamentales sobre las que despliega sus trabajos sobre lenguaje del cine a partir de los años sesenta: la que arranca de la

Estética, que culmina en Mitry, y la de la Semiología, que encuentra en Christian Metz su máximo representante.

En el próximo capítulo analizaremos las actuales ideas de Mitry sobre semiología del cine, pero ya en este trabajo discute los principios de la semiología del cine que se encuentra en pleno desarrollo, y fija las ideas básicas que constituyen el corpus teórico de su visión personal del cine como lenguaje, en oposición a la fillosemiología.

Antes de completar la exposición de sus ideas sobre tres puntos (la imagen como signo primario, el denotado diagético y el sentido connotado), Mitry considera necesario razonar los motivos de su oposición a la semiología del cine.

En primer lugar Mitry cree que el campo de estudio de la semiología es esencialmente el signo lingüístico como símbolos arbitrarios y convencionales, con especial atención a las propiedades semánticas del lenguaje, y siempre al estudio de signos "fijos" codificados, con el objeto de establecer las relaciones normativas entre signo y significado. Creemos que este punto de partida de Mitry es erróneo porque supone una consideración reduccionista de la semiología. Prácticamente, Mitry identifica semiología con lingüística, y en este caso los postulados de Mitry funcionan mal.

Niega Mitry en segundo lugar, el empleo de signos o símbolos inmotivados, y por tanto, la posibilidad de que pierdan ser fijados por el uso o por reglas. Esta es otra afirmación discutible, creemos. En páginas anteriores vimos como Edgar Morin defendía lo contrario. De cualquier forma, la semiología admite la existencia de

signos ocasionales.

6.3.2. EL SIGNIFICANTE

El "significante fílmico", cuando es connotativo, para Mitry no es nunca una imagen, sino una "relación". En este caso la imagen asume una calidad de signo pero no lo es "en sí". Que es como decir que la imagen no es un signo, pero como elemento artístico connotativo funciona como tal. En semiología literaria ocurre lo mismo con los signos estéticos.

6.3.3. EL SIGNIFICADO

Sobre estos puntos de vista expuestos afirma Mitry que el lenguaje del cine es un "lenguaje sin signos", aunque no sin significantes; pero estos escapan a una consideración lingüística porque no se les puede aplicar las normas que afectan a los signos lingüísticos porque los signos lingüísticos tienen un significado determinado "a priori" y las cosas filmadas tienen un significado relativo y contingente. Pero la semiología admite que el significado de un signo puede ser contingente, lo que no admite Mitry.

6.3.4. LA SIGNIFICACION

La significación fílmica es para Mitry una significación de signos sólo en el sentido de que, si el significado es un concepto, una función lógica que resulta de una operación de transferencia, el significante es esta operación o, por lo menos, la "implicación" que la determina.

6.3.5. EL SINTAGMA

A diferencia del sintagma lingüístico que establece una relación entre significantes precisos, en el cine, el montaje crea una relación de significaciones fugitivas. Admite Mitry que en ambos lenguajes se produce la misma operación mental, pero se refiere a factores no conmutables entre sí.

En conclusión, para Mitry no existe ningún lazo, ningún carácter de fijeza entre el significante y el significado que convierta a la imagen en un signo abstracto y, por tanto, el filme no es, según Mitry, un sistema de signos sino un conjunto de significantes no sistematizados, no codificados y no codificables. Niega la posibilidad de una gramática del filme porque toda gramática se funda sobre la fijeza, la unidad y la convencionalidad de los signos.

Mitry se muestra escéptico con la pretensión de Christian Metz de crear una sintaxis del cine por la imposibilidad de que puedan ser formalizados los significantes fílmicos, porque los del cine son significantes de significados connotativos, cuyo sentido es incierto. Creemos que si esto fuera así sería imposible la semiología de las artes, y además, la semiología admite lenguajes con todo tipo de signos, estables e inestables, codificables o no, como veremos al analizar la última obra de Mitry.

El trabajo que estamos comentando termina con un análisis en el que Mitry intenta demostrar la constitución de los significantes fílmicos y la función que cumplen en el filme.

a) La imagen como signo primario

Considera Mitry a la imagen como un signo natural o primario puesto que las cosas aparecen en ella con todas las cualidades, oparecen hacerlo. Sus significaciones dependen de nuestras relaciones con ellas, de la manera como la utilicemos. Por ello, dice Mitry, "significar", en arte, no es cargar una cosa con un sentido que no tenían, sino eliminar todas las significaciones que no se necesitan para no hacer resaltar más que aquellas que nos parecen necesarias.

Aunque ante la pantalla tenemos la sensación de percibir la realidad verdadera, esta realidad se nos "da en imagen" y es esta imagen la que percibimos. Lo que se obtiene es una realidad representada a través de una representación percibida. Y la representación carga a lo representado de un conjunto de significaciones que no tiene en la realidad. Con esta interpretación de la imagen fílmica como forma de expresión, Mitry quiere diferenciarla del signo lingüístico que es un signo intermediario y cuyo proceso significativo es distinto al de la imagen cinematográfica.

Por otra parte, frente a la naturaleza que no delimita el espacio percibido, la imagen reproduce el mundo a través de un marco que lo delimita. Pero este marco "delimita" la representación formando un conjunto de relaciones características del filme, puesto que las cosas se organizan en ella de una forma privilegiada cuya estructura orgánica produce una forma original que suscita un conjunto de connotaciones -metáforas o símbolos- propias. El mundo denotado en la representación se connota dentro de la propia deno-

acción.

Para Mitry la imagen es trascendente. En tanto que imagen y porque es imagen, la imagen trasciende la realidad de la que es imagen. Al contrario que el signo lingüístico que remite al concepto a través de una generalización abstracta, la imagen remite a él a través de una particularización concreta.

Mitry presenta una especie de retórica de la imagen puesto que considera que a través de ella, todo objeto dado adquiere un sentido que no posee la presencia real de lo representado. El cine otorga una formalización al nivel de imagen animada.

b) El denotado diagético

Hay en la imagen, según Mitry, una significación primera que es la de la propia imagen como signo analógico de la expresión fílmica. Pero esta primera significación sirve de base al desarrollo narrativo que añade a este sentido primero las significaciones del drama, es decir, un sentido global implicado por una serie de acontecimientos del mundo representado. Y señala que el espacio del drama forma parte de la acción. Interpreta Mitry la imagen fílmica como un fragmento del mundo en el cual ocurre algo, un acto vivido que la narración actualiza. De ahí que afirme que lo real "puesto en signo" toma por este hecho un sentido nuevo introducido por el papel que desempeñan las cosas en el acto que las arrastra. Aunque reconoce que este sentido no depende solamente de las imágenes y que el diálogo, los comentarios, los ruidos son otras tantas denotaciones conjuntas, cuya asociación audiovisual determina unas

relaciones que pueden estar cargadas de sentido. A nivel sólo de plano, afirma, el conjunto de signos visuales, sonoros y verbales constituyeya un complejo tal de significaciones que podría decirse de cada uno de ellos que es un significante sintagmático global o también una célula significante.

c) El sentido connotado

Admite ahora Mitry la identificación del montaje con el sintagma. A través del montaje se sugieren ideas, simbólicas, metafóricas o de otro tipo, debido a la interrelación de los planos. De esta forma la connotación adquiere un carácter lingüístico puesto que, señala Mitry, que el significado es entonces distinto de los significantes. Se produce un fenómeno análogo a las connotaciones lingüísticas que dependen de la interrelación de dos o varios términos, que por sí mismos son complejos "significante-significado" que pertenecen al sistema denotado. El montaje asocia imágenes ya significantes y la connotación se funda, en este caso también, en lo denotado.

A pesar de ello Mitry no cree en la posibilidad de la creación de una sintaxis como defiende Metz al descubrir en la expresión fílmica unas estructuras equivalentes a las estructuras lingüísticas. Mitry invoca su repetida teoría de que los significantes lingüísticos tienen un significado preciso referido a su propia fijeza, y los significantes fílmicos no son, "a priori", sino contingentes. En cine, los significantes son contruidos por el realizador con hechos. No le son dados como las palabras al escri-

tor que con ellas crea una narración que se organiza en el mundo.

La tesis final de Mitry se precisa cuando dice que ninguna gramática, ninguna sintaxis, ninguna semiología podrá decidir de antemano que tal asociación de imágenes será metonímica o no, sólo por el hecho de que se vayan a asociar dos imágenes como se puede hacer y decir con las palabras....es prácticamente imposible introducir las significaciones fílmicas en el marco del lenguaje, o al menos estatuir las "a priori" en referencia con las estructuras normativas de ese lenguaje.

Hasta aquí hemos expuesto una síntesis de las teorías de Mitry sobre el lenguaje del cine, que mantiene las defendidas en su obra anterior "Estética y Psicología del cine" y que seguirá defendiendo en su última obra, que analizaremos a continuación, pero en un enfrentamiento directo a toda la semiología del cine que se ha publicado desde los años sesenta en adelante.

El cine, en opinión de Mitry, es un "lenguaje sin signos" porque los significantes, consecuencia de una serie de relaciones implicativas, son siempre relativos y contingentes, fugitivos. No podrían ser codificados como las palabras o las estructuras lingüísticas. Por el contrario afirma: "Igualmente se puede decir que el cine es un lenguaje simbólico en el que los símbolos que hacen oficio de signos son unas cosas cualesquiera que no se convierten en símbolos más que dentro de una continuidad que los implica como tales, momentáneamente. No son jamás, no pueden ser símbolos preestablecidos introducidos dentro de la continuidad, conceptos

"puestos en imágenes", aplicados arbitrariamente sobre ella, al menos que hagamos caer inmediatamente a la expresión fílmica en la ilustración verbal." (7).

En nuestra opinión Mitry muestra su oposición a que pueda establecerse el lenguaje del cine por analogía con el lenguaje verbal, pero la semiología del cine no busca esto, sino que trata de reconocer el lenguaje propio de cada medio de expresión y significación.

6.4. UNA OBRA CONTRA LA SEMIOLOGIA DEL CINE

Jean Mitry ha culminado su trayectoria como teórico del cine con la publicación de su última obra, que podemos considerar testamentaria, con el título de La sémiologie en question, publicada en español por Editorial Akal como La semiología en tela de juicio. (Cine y lenguaje), traducido por María del Mar Linares García.⁽⁸⁾

Se trata de una obra en la que Mitry, bajo el supuesto de que la semiología del cine ha entrado en crisis, ofrece una revisión crítica de esta, a la vez que defiende y moderniza su vieja teoría de lo que él entiende que debe ser el lenguaje del cine, de acuerdo con unos postulados enraizados en la teoría de la percepción, en la estética y en la lógica, bajo cuyo patrocinio considera Mitry que se encuentra el específico lenguaje cinematográfico, y no en su asociación al modelo del lenguaje verbal.

A la vez que desmonta sistemáticamente las analogías del lenguaje aplicadas al cine por lingüistas y semiólogos, vuelve a recomponer, modernizándolas con algunas aportaciones semiológicas que acepta, su antigua postura sobre el lenguaje cinematográfico expuesto es su Estética...., de que el lenguaje del cine es un lenguaje sin lengua.

El gran interés de esta obra creemos que consiste en que, al contener una crítica casi absoluta a la semiología del cine, en especial a Christian Metz y sus seguidores, puede considerarse un libro de semiología del cine, aunque sea para negarla, puesto que

para ello ha tenido que diseccionar las principales teorías de los semiólogos. El análisis de esta obra nos servirá, por tanto, como puente de acceso a las siguientes partes de este trabajo, que tratarán sobre los estudios de semiología cinematográfica.

Entramos, así, en contacto con la semiología del cine por una obra antisemiológica, que trata de desvelar sus errores y admite algunos aciertos.

Defiende su tesis Jean Mitry considerando que la semiología del cine francesa se ha aplicado como un calco de la lingüística, sin hacer referencia a la evolución de la semiología en los últimos treinta años ni a la semiótica norteamericana. De ser así muchas de las críticas de Mitry podrían dejar de tener justificación. Si bien es cierto que la expresión cinematográfica presenta una extrema dificultad para ser estudiada en términos semiológicos, muy superior a otras artes, también es cierto que los filmes, como discursos artísticos, son susceptibles de ser interpretados por la ciencia de los signos.

Esta última obra de Mitry comienza con un prólogo en el que se retrotrae al primer tomo de su Estética... para recordarnos que fue el primero en defender la existencia de un lenguaje del cine, pero que nunca lo imaginó teorizado en términos lingüísticos, que él consideraba extraños a la naturaleza del cine.

Es muy importante destacar que el mismo año de publicación del primer tomo de obra Estética y psicología del cine, 1963, Christian Metz, entonces joven semiólogo, le presentó a Mitry, (la más grande autoridad en cuestiones de cine en Francia), el manuscrito de su primer trabajo sobre semiología del cine, El cine:

¿lengua o lenguaje? , trabajo que consideró serio y profundo, y con una terminología nunca empleada hasta entonces en los estudios sobre cine.

Al enjuiciar esta primera obra de Metz, deja clara su opinión sobre él: "Metz -dice- 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 comparada la una a la otra bajo un estructuralismo globalizante." (9).

El año 1963 señala pues el inicio de las dos teorías francesas más rigurosas y completas sobre el lenguaje del cine: una, la del viejo teórico y esteta Jean Mitry; otra, la del joven semiólogo Christian Metz, que a lo largo de las últimas décadas va a intentar construir una semiología del cine, con avances y rectificaciones cuando es necesario.

La postura de Mitry ha sido siempre muy clara. Desde los primeros trabajos aparecidos sobre semiología del cine ha considerado un error su aplicación al lenguaje del cine. En este sentido hay que entenderle cuando afirma: "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 esta disciplina, sobre todo entre los universitarios encargados del cine, he considerado escribir una obra titulada Le mot et l'image (algunas veces anunciada en la prensa), 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 extra-

vían en las trampas del estructuralismo aplicado a las imágenes animadas." Y más adelante: "Habiéndose calmado hoy en día la fiebre semiótica, no se trata tanto de armarse contra ella, algunos de cuyos aspectos no dejan de haber sido enriquecedores, como de explicar el porqué de su fracaso entendido en el sentido amplio de la palabra."(10).

Vamos a dedicar nuestra atención a este último libro de Mitry, compuesto por dieciseis capítulos en los que pasa revista a los elementos fundamentales que componen el filme como discurso artístico, como signos y significación, la imagen y la percepción, el plano, las significaciones icónicas e indicativa, el montaje, la sintagmática, códigos y codificaciones, las estructuras narrativas, símbolos y metáforas, el ritmo, el sentido y las relaciones entre imagen, lenguaje y pensamiento. Componen un panorama completo en el que al hilo de la crítica a la visión semiológica del cine, defiende Mitry sus propias teorías y su personal concepción del lenguaje del cine, así como en qué medida admite algunas conquistas de la filmosemiología.

6.4.1. LA SEMIOLOGIA DEL FILME

En primer lugar resume Mitry una breve historia de las teorías tradicionales y selecciona algunas opiniones de ciertos teóricos acerca del cine como lenguaje. Recuerda después sus puntos de vista sobre algunos conceptos lingüísticos y su aplicación al cine, como "significación", "clases de signos", "significante", "significado", "sintagma", etc., que ya hemos visto antes, para terminar en un juicio global negativo contra la semiología aplicada al cine. Hace la salvedad de que la semiología es sólo útil al nivel de análisis, en cuanto que facilita la fragmentación del estudio de los filmes al dividirlos en segmentos muy cortos e inseparables, los "planos", y en partes o "secuencias".(11).

6.4.2. LA IMAGEN COMO SIGNIFICANTE

Mitry se muestra opuesto abiertamente a la semiología del cine de Christian Metz por haber buscado en la lingüística formas o estructuras "a priori", aunque no deja de estimar sus trabajos. Pero parece que las opiniones de Mitry se refieren fundamentalmente a los primeros trabajos de Metz recogidos en su libro Ensayos sobre la significación en el cine, escrito entre 1963 y 1967, algunos de cuyos principios serían rectificados más tarde.

Para Mitry la imagen no sólo es un significante complejo, sino que siempre es individualizada, personalizada, distinta. Nunca será la de "un" perro, sino la de "este" perro, visto en "este" lugar, desde "este" ángulo. Cualquier otra imagen lo mostrará en

otro lugar o desde otro ángulo, pero siempre en un espacio del cual algunos elementos están comprendidos en el cuadro: no más que unidad discreta, el cine no tiene significante unitario, aislado, excepto por lo que respecta al primer plano.

Sin embargo, Mirsky acepta definir la forma y la sustancia del significante y del significado con el siguiente esquema, lo que implica aceptar cierta metodología y terminología semiológica, inspiradas en Metz:

SIGNIFICANTE	FORMA	Conjunto de configuraciones perceptivas propias de una película; estructura global de imágenes y sonidos; organización de sus relaciones significantes.
	SUSTANCIA	"materia" de la imagen en tanto que representación de las cosas concretas; sustancia sonora: palabras, ruidos, música.
SIGNIFICADO	FORMA	Estructura temática; de las relaciones de ideas o de sentimientos; combinatoria de los elementos temáticos del filme.
	SUSTANCIA	Contenido social del discurso cinematográfico; conjunto de problemas planteados por el filme, excluyendo las formas del contenido.
FORMA DEL CONTENIDO	Modo en que la historia es significada por el filme por medio de procedimientos más o menos específicos que lo distingue del procedimiento de otra arte.	

6.4.3. EXITO Y FRACASO DE LA SEMIOLOGIA DEL CINE

Para Mirtry la semiología de cine ha fracasado, y uno de los motivos de esto lo encuentra nuestro autor en que la semiología possaussureana convirtió a ésta en un subapartado de la lingüística, y aplicó inflexiblemente los términos del lenguaje verbal, especialmente el concepto de signo, elemento esencial en la teoría semiológica.

Admite Mitry haber seguido con interés los trabajos de Metz y recuerda su opinión contraria a su teoría del signo y la sintaxis, expuestas por él en 1965, en el volumen II de su Estética. Sitúa entre los años 1965 a 1968 la etapa de mayor éxito de los escritos sobre semiología del cine, tanto de Metz como de sus acólitos, y lo hace depender de la enseñanza de estos estudios en la universidad, impartidos por profesores de lingüística y de comunicación de masas, y a la falta de "doctores en cine", es decir, especialistas en arte y estética cinematográfica en la enseñanza académica. Y reprocha que este esplendor de la semiología del cine llegara a impedir que fuera considerado valioso cualquier trabajo sobre el cine ajeno a esta disciplina, la semiología.

A pesar de ello Mitry no duda en manifestar su reconocimiento por la obra de Metz y lo que ella ha supuesto para la renovación de los estudios sobre el cine, entre los que destaca:

Su propósito de ver cómo y en qué medida es posible aplicar al cine un sistema de codificaciones que sería, para el cine, el equivalente de las reglas del lenguaje.

La sustitución de los métodos empíricos por un análisis racional y poner en evidencia los procesos mediante los cuales un filme produce sentido y desvelar su funcionamiento.

Pero el error de Metz, señala Mitry, y con él el de todos los semiólogos (Garroni, Eco, Pasolini) 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.

La semiología del cine ha fracasado, según Mitry, por tratar de extraer leyes, codificaciones y reglas que fuesen aplicables a todos los filmes. Las sistematizaciones, opina, deben ser siempre "a posteriori". Para él, tras veinte años de trabajos, la semiología del cine comprendió su fracaso al descubrir que lo visual no podía ser asimilado a lo verbal y que el haber hecho de la lingüística el modelo de toda semiología fue un error fundamental.

En favor de esta opinión se apoya Mitry en las críticas que de ella han realizado intelectuales franceses, como G. Deledalle, Raymond Durgnat, Gilles Deleuze, y del inglés Lindsay Anderson. Este fracaso justifica que Christian Metz abandonara la semiología estructural por una búsqueda más fecunda en el terreno del psicoanálisis.

¿LENGUAJE O DISCURSO?

Antes de discutir los principales conceptos semiológicos aplicados al cine por Christian Metz, Mitry trae a la memoria dos cuestiones que expuso veinte años atrás: a) que fue el primero en sostener que el cine era un lenguaje conforme a la acepción lingüística del término, y b) que es un lenguaje poético, un lenguaje en segundo grado. El filme se hace lenguaje en la medida en que se desarrolla en la duración al modo de un discurso.⁽¹²⁾

Opina ahora que debe replantearse esta noción de "lenguaje cinematográfico" porque ha creado más falsos problemas que los verdaderos que pretende resolver, pues entiende por "gramática" un conjunto de reglas aplicables a "todas" (salvo excepciones rarísimas) las construcciones propias del lenguaje, sean de la naturaleza que sean. Entendida en el sentido en que la entiende Metz para el cual "la libre originalidad creadora es forzosamente gramatical por el hecho de su propia organización", admite Mitry que es cierto que todo filme procede de una "gramaticalidad" que le es propia, pero para Mitry esta gramática no existe "a priori" pues la codificación de los filmes no son en absoluto generalizables. Por ello propone que, siguiendo a Cohen-Séat, quizás sería mejor hablar de "discurso", porque los conceptos lingüísticos se pueden aplicar a otros sistemas de signos, pero "el cine -reafirma una vez más- no es un sistema de signos.

Tacha Mitry a Metz de espíritu demasiado sistemático y hace la observación de que los semiólogos del cine han olvidado demasiado fácilmente que las imágenes no tienen ninguna función especial que les corresponda por principio, mientras que las unidades verbales están sometidas a reglas.

En el cine no hay ninguna unidad que sea comparable a la palabra ni a la frase, asegura Mitry. La unidad de construcción del cine engloba todo un conjunto de relaciones. Para Mitry, la unidad cinematográfica es una unidad significativa, pero no una unidad de significación. Por otra parte, ninguna gramática da a conocer el ordenamiento de planos como equivalente a la frase, aunque admite que puede hacerlo la gramática generativa de Chomsky, pero con numerosas paradojas. Mitry se refugia en la lógica del relato para resolver esta cuestión, lo que le permite admitir la comparación de las estructuras cinematográficas con las estructuras narrativas, mejor que con las lingüísticas.

Una vez más debemos hacer la observación que, a nuestro juicio, la crítica de Mitry es válida en cuanto que se opone a una supuesta analogía del modelo lingüístico aplicado al cine; pero, por muy profunda que sea la relación entre lingüística y semiología, son distintas. Y por tanto, desde un punto de vista rigurosamente semiológico las críticas de Mitry son discutibles.

6.4.5. LOS VALORES SIGNIFICANTES

Desde un punto de vista semántico, la palabra y la imagen no son comparables, para Mitry, porque la primera tiene un valor fijo, mientras que el sentido de la imagen es siempre distinto. Cada vez tienen un valor diferente, y Mitry lo argumenta con números: "Si se evalúan en 500.000 los largometrajes de ficción producidos en el mundo desde 1912, tenemos más de 60.000 millones de imágenes. Ahora bien, ninguna de ellas es parecida a otra. Cada una tiene un contenido, una significación que le es propia"(13).

Pero consideramos que la semiología de los lenguajes artísticos admite la existencia de signos únicos.

Aunque para Mitry ninguna regla gramatical podría regir una dispersión semejante de imágenes y, por tanto, no puede ser codificada, cada una admite que está dotada de un contenido semántico cuyas significaciones son consecuencia de todo un conjunto de condiciones que sólo se podría analizar atribuyendo a cada una de ellas un carácter provisionalmente distintivo, dividiendo arbitrariamente las funciones significantes en varios niveles, al modo de la tripartición de los signos lingüísticos.

Los valores significantes de la imagen los explica Mitry de esta manera:

"A) En primer lugar, la imagen mantiene una relación biunívoca con lo que muestra. No es una señal, lo que supondría un conjunto de convenciones, sino un duplicado, una reproducción exacta denominada "signo-gestalt" por los psicólogos, "signo natural" por

los lingüistas y "signo directo" por los semiólogos. No teniendo más significación que la de ofrecer a la vista, es el "grado cero" de la expresión cinematográfica.

B) El primer grado depende de la forma de hacer ver las cosas, el ángulo, el encuadre, la organización espacial del campo, en resumen, las estructuras internas de la imagen. Se llamará a esta significación "icónica" o "imaginante".

C) El segundo grado es el de la relación formal de los planos en la continuidad, las indicaciones que pueden dar, relativas a la obra cinematográfica, las cosas indicadas, sin que sean por otra parte simbólicas o metafóricas, sino simplemente indicativas.

D) Lo más importante o más característico, con mucho, el tercer grado no es más que el "efecto-montaje", cuyo sentido connotativo depende, en principio, de la relación de dos o más planos. Pero puede depender también de sucesos relacionados entre sí en la profundidad del campo. Simbólica, metafórica o alusiva, esta significación es esencialmente "relacional." (14).

Mitry confía en demostrar, con el análisis de estas formas, en qué medida se acercan o se alejan de las estructuras verbales, la especificidad del lenguaje cinematográfico y el sentido del filme, como el arte de utilizar, armonizar y unir todas estas significaciones.

6.4.6. EL PLANO COMO SIGNO FILMICO

Después de exponer las relaciones que existen entre la realidad, su imagen fílmica y la percepción e impresión que ambas causan en el espectador, Mitry se dispone a tratar las unidades constructivas del filme, a través de las cuales revelará su visión actualizada de lo que entiende por lenguaje del cine, fuertemente enraizada en la Gestalt, pero ya con notable influencia de la semiología del cine, tanto en su tratamiento como en su terminología.

En primer lugar realiza un análisis del plano, entendido como uno de los elementos constructivos fundamentales del filme. La diferencia del estudio que hizo del mismo en su Estética.... consiste en que ahora lo argumenta en rebatir el tratamiento que del plano postula la semiología del cine.

A partir de una definición clásica según la cual el plano está constituido por el conjunto de los fotogramas que forman una corta escena rodada de una sola vez, formando un segmento indivisible entre dos uniones, como elemento de expresión del discurso fílmico la considera "una unidad de construcción que engloba un conjunto mayor o menor de individuos, actos, sucesos; una unidad compleja, globalmente significante, pero no una unidad de significación." (15).

En contra de los semiólogos que proponen la equiparación del plano a la palabra, Mitry afirma que para describir un plano es necesario, al menos, una frase, y un párrafo para describir un plano de conjunto un poco recargado. Y, además, por su situación,

no puede ser aislado como una palabra en un vocabulario.

Al establecer las comparaciones entre los diversos tipos de plano y las palabras, desvela Mitry las múltiples dificultades que se presentan.

Con respecto al "primer plano", al quedar como plano aislado, es por la relación forma-contenido, un "enunciado" equivalente a una o más frases. No se puede buscar una "unidad menor de significación" como han hecho algunos semiólogos, opina. Insiste en que el menor primer plano de un objeto, necesariamente situado no puede ser aislado como una palabra. Aunque admite que, siendo el único significante enfocado, puede ser referido a la palabra que lo designa, y "actuar", al contrario de todos los demás planos, al modo de una "unidad lingüística".

En su deseo de establecer las analogías con la narración, Mitry afirma que si el primer plano actúa como un "signo", salta sobre las significaciones propiamente lingüísticas para acceder de golpe a las significaciones discursivas o narrativas, puesto que el primer plano sugiere según su relación con los sucesos descritos por la secuencia a la que pertenece. Por ello, el primer plano es, para Mitry, un signo de discurso, no de léxico, puesto que su significación es siempre contingente, simbólicas y se distinguen así de los demás que son alusivos o descriptivos.

Frente a lo que propone la semiología estructural, los planos no sólo dan testimonio de una diferencia escalar o de un campo espacial más o menos extenso, sino que constituyen con las cosas representadas una "forma" que le es propia, una "cualidad específica", actuando cada uno de ellos de distinta manera sobre la percepción y, por tanto, sobre la conciencia, la emoción y el enten-

dimiento.

Con respecto al "primer plano del rostro", entiende Mitry que no "significa", sino que "expresa" y no adquiere casi nunca ese caracter de signo que toma un objeto aislado, salvo pocas excepciones. Si bien los primeros planos se utilizan en principio para destacar una acción imperceptible pero reveladora del estado psicológico del personaje, siempre tras distintos planos largos, suponen el engrandecimiento de una acción iniciada normalmente en el plano anterior.

En conclusión, la imagen a nivel de plano, admite Mitry, puede ser considerada como una especie de "signo-gestalt" donde significante y significado forman un todo.

6.4.7. LAS SIGNIFICACIONES ICONICAS

Cuando Mitry aborda el estudio de la significación de las imágenes tiene en cuenta no sólo su estructura y contenido, sino también el efecto de la percepción de las mismas. Así pues, opina que la significación de la imagen viene determinada por la organización del espacio a través del campo. Pero esta significación comienza con la forma de ver las cosas, de organizarles relativamente entre ellas. Como en el signo lingüístico, el significante no tiene nada en común con la naturaleza del signficiado. La imagen es de naturaleza diferente al objeto real pero, en tanto que forma y figura, es ese objeto y ningún otro.

No existe similitud entre el referente lingüístico y el referente de la imagen. En el lenguaje verbal 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. En el cine, significado y referente es lo mismo.

No existe significación cinematográfica que no esté fundamentada sobre la significación de las cosas rodadas: en el cine se habla de las cosas con las cosas de las que se habla.

6.4.8. CONNOTACION ICONICA

Con respecto a la connotación de la imagen, distingue Mitry entre connotación icónica y connotación discursiva. La imagen, por la reorganización de sus elementos, se convierte en "forma". Lo

que denota es visto siempre desde cierto ángulo, por lo que su representación es siempre una manera de "connotación icónica". Esta no debe confundirse con la "conotación discursiva" que es la que surge del ordenamiento de los planos. Esta interpretación se asemeja a las relaciones paradigmática y sintagmática de los signos estéticos en semiología.

Mitry se sumerge plenamente en los métodos y términos semiológicos que combate, y admite que en el cine, toda denotación a nivel de plano, es siempre una manera de connotación, puesto gracias al encuadre, la imagen más realista no es reproducción o calco, sino interpretación. Así pues, en cine no hay denotación pura. Dicho de otro modo, la connotación icónica es la propia forma de la denotación, pero que hay que diferenciarla de las connotaciones narrativas que surgen del montaje. No sin escrúpulos admite Mitry la analogía de las connotaciones icónicas con las lingüísticas al compararlas con la polisemia léxica aunque, en el plano narrativo, las connotaciones consecuencia de la puesta en relación de los planos son del mismo orden que las funciones semánticas.

6.4.9. LAS SIGNIFICACIONES INDICATIVAS

Llama Mitry significación indicativa a la significación variante de la imagen o de algunos objetos de la imagen. En la imagen, las mismas cosas pueden tener cada vez un sentido indicativo, alusivo o simbólico, según las diferentes fases de una misma acción, de un mismo suceso global. A diferencia de la palabra, como signo escrito u oral, es idéntica a sí misma en todos los textos que la utilizan, la imagen significa siempre de otro modo y otra cosa. La imagen queda determinada por el espacio y el tiempo. Es imagen del espacio y del tiempo, de un fragmento de espacio-tiempo en el cual y durante el cual estos sucesos se producen.

Con estas precisiones Mitry trata de diferenciar el contexto específico en que se producen las significaciones de las imágenes, muy diferentes de cualquier otro medio de expresión, artístico o no. Estas diferencias dan lugar a una retórica de la imagen fílmica semejantes a las poéticas, como la sinécdoque, la anáfora, la metáfora, etc. que multiplican la plurisignificación de la imagen fílmica.

En el cine, concluye Mitry, al contrario del lenguaje donde lo significado está en razón de los valores significantes, no hay significantes cinematográficos más que porque hay significado.

"Convencionalizados y no motivados, los significantes verbales no tienen valor de signo más que por decisión gramatical allí donde están las cosas, los hechos, los actos que crean, en su ordenamiento y su formalización (en los límites de una lógica dada y de

ciertas contingencias) el sentido elegido por el narrador. Los significantes cinematográficos no son formas abstractas alrededor de las cuales o a partir de las cuales se podrían establecer algunas leyes generativas, sino hechos concretos de los que se puede hacer que se conviertan, en un contexto dado y en circunstancias favorables, en la forma de expresión, es decir, la expresión de una idea o de un sentimiento. Formas que no sirven más que para este filme -no existiendo más que a favor de esas estructuras-, y que desaparecen tan pronto como aparecen para dejar lugar a otras ideas, otros sentimientos al hilo de la continuidad...".

Ni la lingüística estructural ni la generativa pueden explicar completamente, en opinión de Mitry, la compleja realidad del lenguaje cinematográfico.

6.4.10 SOBRE LA SINTAGMATICA

Titula este capítulo Mitry "De la sintagmática" pero bien podría llamarse "contra la sintagmática", pues se trata de una crítica a la "sintagmática cinematográfica" de Christian Metz.

Acusa Mitry a la semiología de haber sustituido el antiguo vocablo "escena" por el moderno sintagma. Considera que la mejor definición de sintagma lingüístico es "la unidad semántica constituida por la presencia de dos términos y la relación que los une". En términos de semiología cinematográfica, Metz lo definió como "cortos fragmentos significantes". Pero cuando compara el sintagma lingüístico con el sintagma cinematográfico, Mitry encuentra una serie de diferencias que le permiten defender una serie de objeciones.

La primera objeción hace referencia a la forma y a la relación de los elementos que lo forman. En el cine, la relación de los planos no está sometida a ninguna regla como las de las palabras. Admite mejor la semejanza con el encadenamiento de frases, porque el sintagma cinematográfico es en su opinión, un sintagma de sintagmas. Lo define como "el agrupamiento de significados complejos (los planos), no de unidades de significación (las palabras). Los planos son a la vez unidades en tanto que componentes sintagmáticos y como enunciados por referencia al significado." (16).

Por su funcionamiento el sintagma cinematográfico es también distinto que el lingüístico. En el sintagma cinematográfico no hay ninguna regla que intervenga en la unión de los planos. Luego, en

cine, no hay sintagma fijo. Cada sintagma cinematográfico es un conjunto casual que le da sentido y le constituye como tal. Además no es un sintagma implícito, pues depende del contexto del filme, es, por tanto, externo.

La segunda objeción se refiere a la distinción que hace Metz al distinguir dos grupos fundamentales: los sintagmas "a-cronológicos", divididos en "sintagmas paralelos" (que llevan sobre sucesos opuestos, yuxtapuestos o comparados) y "sintagmas abrazados" (que llevan sobre sucesos asociados en una misma conceptualización global); y los sintagmas "cronológicos", divididos en "sintagmas descriptivos" (que llevan sobre cosas consideradas sucesivamente pero con una coexistencia espaciotemporal) y "sintagmas narrativos" a su vez divididos en "sintagmas narrativos lineales" (que llevan sobre la consecución de sucesos en una sucesión de planos autónomos, episodios o secuencias) y "sintagmas alternos" (que llevan sobre la simultaneidad de sucesos separados).

Aunque Mitry respeta la importancia de los trabajos de Christian Metz, analiza críticamente cada uno de los términos de su clasificación, queriendo hacer ver que no ha descubierto nada nuevo, pues con otra terminología eran conocidos en la teoría clásica.

En primer lugar, Mitry enriquece el ámbito de los "sintagmas alternos" que, a su juicio, apuntan tanto sobre la simultaneidad como sobre la no simultaneidad, pues se pueden emparejar dos sucesos alejados en el espacio y que se producen al mismo tiempo o dos sucesos que se producen en el mismo espacio y separados en el tiempo. La alternancia: aquí/en otra parte/aquí/en otra parte supone

también la alternancia: hoy/ayer/hoy/ayer...

En segundo lugar, los sintagmas paralelos, comparativos o asociados proceden, también ellos, de la misma forma de montaje denominada indiferentemente montaje alterno, montaje paralelo o montaje cruzado por los técnicos cinematográficos. Se trata, dice Mitry, de hacer alternar los planos según una secuencia A/B/A/B/A/B/ etc. Cuando se yuxtaponen sucesos análogos o con el mismo sentido (simultáneos o no) que reaccionan unos sobre otros en el nivel de la diégesis, tenemos un sintagma "asociativo". Cuando, por el contrario, se yuxtaponen sucesos diferentes pero representan una cierta analogía fáctica o ideológica, tenemos un sintagma "comparativo".

En tercer lugar, para Mitry, los sintagmas descriptivos y los sintagmas narrativos (cuya distinción es completamente superficial) proceden del mismo tipo de montaje lineal A.B.C.D.E., etc. El carácter duro, cortado, del montaje llamado "no lineal", surge únicamente (en esta clase de sintagma) de lo que es opuesto en esta yuxtaposición formal. (17).

Como consecuencia del contraste de estas dos clasificaciones, Mitry opina que, aunque pueden reducirse a algunas grandes estructuras como ha hecho Metz, que son las más frecuentes, se podrían añadir muchas más, pues lo que diferencia a estos sintagmas se debe a su contenido, a la naturaleza y características de las cosas representadas, y de ningún modo a los principios organizadores de codificación.

Sistemáticamente, Mitry se opone a reglas lingüísticas que in-

tentemorganizar el discurso fílmico. Piensa que en lingüística, la gramática no crea la alternancia que es un hecho constructivo y analítico, pero la rige, la regula, la ordena. Pero en el cine son los datos factuales los que imponen una formalización adecuada.

En definitiva, para Mitry no hay gramática en el cine, sólo hay retórica, pues lo representado no son signos arbitrarios, sino cosas concretas que tienen una forma que es "forma del contenido", de una sustancia material cuya organización constituye la "forma de la expresión". Y no admite, como Metz y Pasolini, que retórica y gramática sean inseparables. Para Mitry el lenguaje cinematográfico no puede gramaticalizarse por la razón, -para él evidente- de que el ordenamiento sintagmático no está controlado por reglas, sino por la lógica del relato.

Admite la distinción de que hace Pasolini entre el cine de prosa y el cine de poesía, pero no está de acuerdo con él cuando defiende la existencia de una auténtica lengua del cine.

Reconoce Jean Mitry que la lingüística ha dotado al análisis del filme de una terminología más adecuada (de la que él hace uso); que ha aportado a la teoría un sistema referencial considerable, pero que aunque permite establecer comparaciones enriquecedoras, no explica nada en el nivel de las interpretaciones. Acepta las comparaciones en el plano discursivo y en la organización de las estructuras, pero no encuentra ninguna similitud en el nivel de las unidades de sentido.

6.4.11. CODIGOS Y CODIFICACIONES

A lo largo de la obra de Mitry que estamos resumiendo, ha concentrado su crítica sobre los primeros trabajos de Christian Metz, publicados antes de 1967. A partir de ahora, con alguna excepción, va a detenerse sobre algunos aspectos del libro de Metz Lenguaje y cine, publicado en 1973, considerada obra fundamental de la semiología cinematográfica, y que contiene importantes rectificaciones a su obra anterior.

Comienza Mitry por oponerse a la existencia de códigos y sub-códigos cinematográficos, que Metz intenta determinar. Para Mitry, lo mismo que no hay gramática ni sintaxis cinematográfica, tampoco hay código específicamente cinematográfico. Y, naturalmente, expone sus argumentos para demostrarlo.

Un código para Mitry "es a priori, conforme a un consenso social, la atribución arbitraria, impuesta y apremiante, de una función precisa en un sistema dado". De acuerdo con esta definición, admite que las codificaciones del lenguaje son abiertamente reconocidas como código en el que concierne a la pertinencia de los signos. Pero, a su juicio, aunque todo lo que es expresado, mostrado y relatado en el cine, es relativo a un código, actúa, sin embargo, en el caso de las formas del contenido y no de las formas de la expresión. Curiosamente, para Mitry, los códigos se remiten a las cosas rodadas y no a lo fílmico. Por esto se reafirma en la creencia de que en el cine no puede existir un código específico desde el momento en que la imagen no es un signo no motivado y que la relación significante/significado no es una relación estable.

que entraña un sentido fijado por reglas estrictas. Pero en contra de la visión que ofrece Mitry sobre la imposibilidad de la existencia de un signo y un código cinematográfico, se pronuncia la teoría semiológica que señala que "el hombre convierte las cosas en signos y que la representación de las cosas por imágenes, las convierte en signos. El hombre en su ser histórico y social utiliza las cosas como signos para manifestarse o para relacionarse con el mundo y con los otros hombres que forman la sociedad de su tiempo y del futuro." (18).

Pero Mitry muestra su acuerdo con Michel Marie cuando dice que "el texto (filme) inventa sus propios códigos y estos códigos son específicos de este texto y no pertinentes para otro texto". Lo cual, opinamos, no deja de ser código. Como vemos, Mitry parece admitir códigos narrativos, pero no códigos de lenguaje que considera imposible encontrar en las significaciones específicas del filme.

Creemos observar que todas las unidades analizadas, las desmarca del simil lingüístico para aproximarlas a las unidades del arte literario, que es como rechazar la semiología lingüística para caer en la semiología literaria. No obstante Mitry opina que si "hablar de gramática o de sintaxis no tiene más que muy escaso sentido en el cine, hablar de código tiene todavía menos" (19). La lógica, es para Mitry, la única que explica las reglas de que dependen las estructuras narrativas.

Liberado Mitry de la odiosa analogía del cine con la lingüístico y con lo que él entiende por semiología, dedica el resto de

su libro los valores retórico y narrativos del arte cinematográfico y termina afirmando que "la especificidad del cine consiste en dar una significación metafórica, simbólica o de otra clase a cosas, actos, hechos, que no tienen otro sentido que el cósico o factual y que se encuentran implicados en una corriente de sentido que los hace repentinamente elementos significantes." (20).

Hasta aquí el resumen de la última obra de Jean Mitry. Por su parte. Christian Metz incluyó en los capítulos 1 y 2 de sus Essais sur la significacion au cinéma, II, una amplia reseña de la obra de Mitry Estetica y Psicología del cine, altamente alabatoria. Metz manifiesta que con ella se cierra el ciclo pre-científico o presemiológico de los estudios sobre cine, y aunque lo considera acientífico, es también indispensable partir de la obra de Mitry para iniciar una nueva época de estudio riguroso del cine, bajo el ámbito de la semiología.

Jean Mitry, que se sintió molesto por ser considerado acientífico, aplicó sus conocimientos en física, filosofía y psicología en la composición de su obra, teniendo en cuenta a todos los teóricos anteriores, refutando y enriqueciendo sus ideas. La obra de Mitry es considerada por Metz como final poderoso y glorioso de la primera época de la teoría cinematográfica. Su obra es como una gran enciclopedia de las distintas teorías tradicionales que él actualizó y perfeccionó. Pero este tipo de teorías, dice Metz, tiende a envejecer, y la obra de Mitry debe servir como bisagra para acceder a una segunda fase en la que el estudio específico y preciso susstituya a los de caracter general.

En opinión de Metz, este deseo de Mitry por abarcar con su teoría todos los campos y dominios del cine es el origen, precisamente, de sus limitaciones, pues le obligaba a pensar en forma genérica e impresionista, restándole rigor científico. Sin embargo reconoce el inmenso servicio prestado por Mitry a la teoría cinematográfica, puesto que en su obra se tratan todas las cuestiones que afectan al cine y a la que todo teórico necesita recurrir. Mitry especula sobre la situación del hombre en el universo y sobre la función del arte, y en ello se basa para determinar lo que es y lo que no es arte cinematográfico. Visión unificadora de los problemas pero relativamente objetiva en el tratamiento de los problemas. Se trata la suya de una nueva visión idealista del cine que trata de someter los hechos del cine a una lógica que está por encima de ellos. Este pensamiento filosófico tiene sus raíces en Kant, la psicología de la Gestalt, de Bergson, Sartre, Bertrand Russell, Edmund Husserl y otros.

NOTAS DEL CAPITULO 6

(1). Jean MITRY: Esthétique et psychologie du cinéma. 1. Les Structures; 2. Les Formes, París, Éditions Universitaires, 1963. Versión castellana: Estética y Psicología del cine. 1. Las estructuras; 2. Las formas, Madrid, Siglo XXI, 1978.

(2). Jean MITRY: "D'un langage sans signes", Revue d'Esthétique, 2/3, tomo XX, París, SPDG, abril-septiembre, 1967. Versión castellana: "Sobre un lenguaje sin signos", en VV. AA.: Contribuciones..., opus cit. pp. 263-290.

(3). Jean MITRY: La sémiologie en question, París, Les Éditions du Cerf, 1987. Versión castellana: La semiología en tela de juicio (Cine y lenguaje), Madrid, Akal, 1990.

(4). Véase nota 2.

(5). J. MITRY: "Sobre un lenguaje sin signos", opuscit. p. 266.

(6). *ibid.* p. 267.

(7). *ibid.* pp. 289-290.

(8). Véase nota 3.

(9). Jean MITRY: La semiología en tela de juicio..., opus cit. p. 5.

(10). *ibid.* p. 6.

(11). *ibid.* p. 16.

(12). *ibid.* p. 21.

(13). *ibid.* p. 22.

(14). *ibid.* pp. 21-22.

(15). *ibid.* p. 40.

(16). *ibid.* p. 86.

(17). *ibid.* p. 87.

(18). M^a del Carmen BOBES NAVES: La Semiología, Madrid, Ed. Sfn tesis, 1989, p. 133.

(19). *ibid.* p. 96.

(20). *ibid.* p. 152.

SEGUNDA PARTE

LA SEMIOLOGIA DEL CINE

7 DEFENSA DE LA SEMIOLOGIA

Desde que la semiología comenzó a tomar cuerpo teórico, le han llovido las críticas por parte, sobre todo, de los "especialistas" en todo tipo de materias, desde las que se ha visto aquella como una intrusa. Esto ha provocado reacciones de defensa y creemos conveniente tratarlas aquí, porque también los especialistas en estética de la imagen y teóricos cinematográficos se han aprestado a la defensa de su "coto cerrado".

Seguimos para ello las reflexiones ponderadas e inteligentes de Roger Fowler(1). Según la teoría semiológica, el mundo en el que viven los seres humanos es una realidad material que aparece conformada en sistemas de formas significativas mediante el proceso de comunicación y las convenciones culturales intersubjetivas (códigos) que generan dicha comunicación. La base de esta teoría es muy conocida a partir de la publicación del Curso de lingüística general, de Saussure, los comentarios sobre el libro (A. Alonso, Culler), las ediciones críticas que desarrollan sus teorías (Barthes), y las teorías convergentes en lingüística (Hjelmslev, Whorf, Lyons), filosofía (Wittgenstein, Peirce, Morris) y antropología estructural (Levi-Strauss, Leach). Principios fundamentales de esta teoría incluyen la arbitrariedad del signo, el papel jugado por sistemas de otros signos a la hora de establecer el significado del signo individual, el poder de los signos a la hora de segmentar la realidad objetiva (Sapir, Whorf, Leach), la omnipresencia de los signos y su existencia en cualquier medio además del lenguaje (Barthes, Sebeok, Eco), sobre

los sistemas de significado tales como la moda, la arquitectura, la música, los gestos, etc.

La Semiología no es tan sólo una teoría de la comunicación, sino una teoría de la comunicación que incluye una organización cultural, una teoría de la cognición y la memoria semántica, y una teoría de la percepción. Los críticos de la Semiología la acusan de imperialismo o totalitarismo intelectual. Existe, ciertamente, un problema de límites, y cualquiera que pretenda poseer competencia en esta disciplina es extraordinariamente vulnerable a un ataque por parte de los "especialistas", opina Fowler, quien acepta la justificación para una ciencia del conocimiento, una organización social y una interacción global e integradora; y añade que confesarse un semantista, lógico, esteticista, etc, especializado, le parece un rechazo desagradecido hacia una perspectiva y un contexto estimulantes ofrecidos por la hiperdisciplina, y reconoce que pocos pueden, como Umberto Eco, conseguir unos conocimientos profundos en materias muy diversas.

Una segunda crítica a la teoría semiológica establecida, deriva de las premisas de que los signos están organizados en sistemas y conectados sólo de forma arbitraria con la realidad material. Estos principios de Saussure no dejan clara la forma en que la Semiología tiene que acomodarse a la motivación histórica, al cambio o a la creatividad. Así, la Semiología se encuentra criticada desde todos los ángulos: se ve atacada por los que quieren que los textos sean expresión de condiciones históricas, por los que quieren que los textos sean un resultado y una parte del proceso social y de las condiciones materiales (los materialistas), por

los críticos de arte, que quieren que los textos posean sus propias estructuras únicas desligadas de las convenciones externas, y por los campeones de la creatividad individual, que desconfían de cualquier sistema.

El importante logro conseguido por el libro de Eco (2) consiste en que se trata de una obra completa y fidedigna de la teoría clásica del signo, y a pesar de su fidelidad a las fuentes incluye una crítica de éstas que anticipa y responde a las críticas más sensatas de la semiología.

NOTAS DEL CAPITULO 7

(1). Roger FOWLER: Literature as social discourse, Londres, Batsford, 1988. Versión castellana: La literatura como discurso social, Alcoy, Ed. Marfil, 1988.

(2). Umberto ECO: A theory of semiotics, Milán, Bompiani, 1976. Versión castellana: Tratado de semiótica general, Barcelona, Lumen, 1977.

8 EL DESARROLLO DE LA INVESTIGACION SEMIOLOGICA

8.1. FUNCIONES Y ESTRUCTURAS

Aunque después de la Segunda Guerra Mundial se publicaron diversos trabajos sobre semiología, ésta no se impone como conquista científica hasta la década de los años sesenta.

Al principio del siglo XX las ciencias humanas se interesan sobre todo por los problemas de diacronía. La causalidad es entendida como un proceso genético. La lingüística determina las leyes de evolución; la fonética, la gramática y la semántica son esencialmente históricas; el comparatismo tiene por objeto encontrar, en la confrontación con las lenguas comunes, las etapas de una transformación según la doble ley del menor esfuerzo y de la analogía, una lengua original, el indoeuropeo. La etnología y la antropología relacionan la historia de las mentalidades y de las instituciones, preocupadas por el paso de la "mentalidad primitiva" a los modos de pensamiento de las "sociedades evolucionadas". La psicología se interesa por la génesis y el desarrollo de las "funciones" mentales. La historia está más preocupada por la sucesión y el encadenamiento de los acontecimientos que por la coherencia interna de una situación. Paralelamente, las ciencias de la naturaleza adoptan un punto de vista evolucionista y funcional. La paleontología explica las formas vivientes por las funciones que desempeñan. La biología tiende a aislar estas funciones para describirlas y comprenderlas.

Sin embargo, la lingüística estructural (con los trabajos de Troubetzkoy, Jakobson, Benveniste, Hjelmslev, Sapir) invierte la dirección investigadora, considera los fenómenos de la lengua en sincronía, y estudia tanto las formas como los sistemas. Estas categorías teóricas son adaptadas por otras ciencias. Lévi-Strauss reconoce su deuda con Jakobson; para elaborar los modelos de "antropología estructural" se inspira en conceptos lingüísticos. La historia analiza las relaciones entre una "estructura" y un "suceso". La biología celular, con el estudio del "código genético", sustituye también sus categorías de carácter "funcional" por las de un estructuralismo que asume una "Teoría de la forma".

La investigación actual de la semiología prosigue a partir de diferentes tradiciones y de su propia autocrítica. Teniendo en cuenta el objeto de los trabajos y el enfoque de los teóricos, se pueden apreciar varias orientaciones: a) La informática, la comunicación y la traducción automática fijan en la U.R.S.S., en Francia y en Italia, bajo la influencia de la cibernética, las investigaciones sobre las estructuras lógicas de la lengua y sobre los sistemas secundarios, homólogos de la lengua y destinados a servirles de relevo. b) Los investigadores nortamericanos investigan la sistematización de la comunicación corporal, el estudio de los códigos kinésicos y proxémicos, así como la zoosemiótica. c) Son también objeto de investigación la literatura y las artes, inseparables de las formas culturales y de los sistemas de comunicación de masas como el folklore, la sub-literatura, los dibujos animados, la fotonovela, la radio, la televisión, etc. d) Siguiendo el camino trazado por los etnólogos y los mitólogos, algunos semió-

logos estudian el vestido y las instituciones que son considerados como lenguajes. Se han interesado por las modas, los alimentos, los objetos que invaden la vida social, los mitos modernos con sus ritos y sus ídolos. En fin, todas estas investigaciones están subordinadas a una reflexión epistemológica. La crítica teórica implica alternativas filosóficas de las cuales dependen, en última instancia, la determinación del objeto semiótico y los procedimientos de análisis.

8.2. LA PRACTICA SEMIOTICA

Las relaciones que la lengua presenta con los otros sistemas de signos han sido fijados por las reglas de la práctica semiológica. Hay un modelo lingüístico de procedimiento semiótico. Toda semiología debe, en primer lugar, delimitar su objeto, identificar las unidades, determinar los niveles de articulación, descubrir las marcas de oposición, investigar los criterios de especificidad, formular las leyes de combinación de las unidades. El rigor analítico debe conducir a distinguir los signos y a diferenciarlos tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido, la sustancia y la forma.

Un sistema de signos debe ser descrito como un sistema cerrado. Un mensaje es sobre todo una sucesión de unidades, por lo que la significación se establece al nivel global del discurso. Todo ello exige un conjunto de conceptos y de definiciones que los puede aportar la lingüística.

8.3. EL CORPUS Y LAS UNIDADES

Los trabajos semiológicos realizados, a pesar de la diversidad de sus campos de acción y de sus métodos, permiten precisar las constantes de su práctica y describir sus maneras de operar.

La elección del corpus y de los métodos de análisis van unidos, puesto que la semiología busca su metodología a partir de un conjunto de textos de dimensiones reducidas: una imagen publicitaria(1), una novela(2), un poema(3), un cuadro(4). En los trabajos de este tipo, el objeto no es analizado de manera exhaustiva. Existen ya trabajos muy importantes que han estudiado el funcionamiento de un idiolecto o de una lengua, a partir de un corpus completo o de una muestra modélica. En estos casos, el corpus es lo suficientemente limitado para permitir un estudio exhaustivo, pero, a la vez, lo bastante amplio para que se pueda constatar los mismos hechos de lenguaje y no puedan descubrirse otros nuevos.

Roland Barthes recomienda elegir un corpus tan homogéneo como sea posible, sincrónico y de la misma sustancia o de la misma mezcla de sustancias. Es preferible una muestra de diarios de la misma fecha que la colección diacrónica de un mismo diario; es mejor comparar dos filmes entre sí que un filme y una novela. Comparando un sistema de signos con otro mejor conocido que él, es más fácil describir su funcionamiento. La relación entre los sistemas diferentes pone en evidencia el límite del corpus, el cual sirve de base al análisis estructural.

Por otra parte, la investigación semiológica consiste en aislar las unidades y determinar las reglas de su combinación: un sistema es una combinatoria de elementos.

Cuando un mensaje es mixto, está constituido por varias sustancias de la expresión. Es necesario, entonces, distinguirlas, analizar las unidades de expresión de cada una de ellas, examinar a continuación las relaciones que existen entre unas y otras y los efectos de sentidos que su mezcla puede producir. Es lo que ocurre con los filmes.

NOTAS DEL CAPITULO 8

- (1). Roland BARTHES: "Retórica de la imagen", en La Semiología, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1976.
- (2). Tzvetan TOROROV: "Las categorías del relato literario", en Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Ed. Tpo. Contemporáneo, 1972, (2ª edición).
- (3). Julia KRISTEVA: "Sémanalyse et production de sens", en Essais de Sémiotique, París, Larousse, 1972.
- (4) Jean-Louis SCHEFER: Scénographie d'un tableau, París, Seuil, 1969.

9. EL ANTECEDENTE DE LA SEMIOLOGIA DEL ARTE

Cuando los semiólogos comienzan a interesarse por la semiología del cine, el estudio semiológico del arte cuanta ya con una considerable producción teórica. Las obras publicadas sobre ello son numerosas. Entre las aportaciones más notables podemos destacar las de J. Mukařovsky(¹), E. Panofsky(²) y L. Marin(³).

En el aspecto formal, los estudios semiológicos del arte van a proporcionar un material de gran valor a la semiología del cine, "especialmente -como dice J. Urrutia- por sus deficiencias de lo visual y de la imagen"(⁴). A pesar de las grandes diferencias que existen entre la imagen fija y la secuenciada, las investigaciones sobre la imagen pictórica o fotográfica aclaran muchos de los problemas de la imagen fílmica.

El semiólogo considera la obra de arte como un mensaje que sirve de intermediario entre su autor y un número indeterminado de receptores. Desde este punto de vista, la obra de arte aparece como un texto compuesto por signos a los que cada receptor puede atribuirle un significado propio. Para Boris A. Uspenski, "la obra de arte es, por definición, polivalente"(⁵); y Mukařovski la considera como un signo autónomo.

Recogiendo estas ideas, Urrutia confirma que en el primer caso, la obra de arte cumple una función comunicativa o notificación; en el segundo cumple una función autónoma. La obra de arte considerada en su función comunicativa, puede descomponerse en signos más pequeños combinados sintagmáticamente a partir de una selección paradigmática. Esto se ve claro en las llamadas ar-

tes con "argumento" (literatura, cine, etc.), pero también en las artes cuya forma parece más férrea (pintura, escultura, arquitectura) se encuentra la combinación. "Todas las unidades integrantes de la obra artística tienen un valor semiológico potencial, aunque a veces, no podamos verlo".(6).

Consideramos de interés resumir aquí las teorías sobre el análisis de la obra de arte de dos grandes teóricos: Erwin Panofsky y Jan Mukařovsky. El primero es precursor de la semiología del arte, el segundo, investigador de la obra de arte desde el punto de vista semiológico. Nos servirá para apreciar las aportaciones que pueden ser aprovechadas por la filmosemiología.

9.1. TEORIAS DE PANOFSKY SOBRE EL ANALISIS ICONOLOGICO DE LA OBRA DE ARTE

Panofski concibe la obra de arte como una entidad que proyecta conexiones con las creencias, las ideas y la situación histórica de los hombres que la crearon. En consecuencia, el análisis de una obra de arte no puede prescindir de estas conexiones si se quiere interpretar la obra de arte en profundidad. Es decir, Panofski defiende un análisis integral de la obra de arte.

En la interpretación de las obras de arte, Panofsky establece conexiones muy complejas, tanto en el plano de lo puramente estilístico como en el de las significaciones, entre las categorías formales y las relaciones con el pensamiento coetáneo. Trata, pues, de descubrir las conexiones entre imagen y significación, lo que ha solido llamarse forma y contenido.

Para Panofsky una obra de arte debe tener una significación estética, independientemente de que sea buena o mala, útil o inútil. En toda obra de arte existe un contenido y una forma. Panofsky distingue el contenido del asunto y lo define, siguiendo al lingüista norteamericano Charles Peirce, como aquello que una obra de arte delata, pero no exhibe. Es lo que Ortega llamaba lo "concebido" en el momento de la creación, son los supuestos de los que parte el artista y que en el análisis de la obra es necesario esfrozarse por hacerlos patentes.

Las obras de arte comportan para Panofsky -resume Lafuente Ferrari en su prólogo a la obra- una significación, un sentido, y esa significación o sentido sólo pueden ser aprehendidos reproduciendo los pensamientos o las concepciones estéticas latentes en ellas(7).

Según sus teorías, en la obra de arte entran tres ingredientes:

- 1) La forma encarnada en materia.
- 2) La idea o asunto.
- 3) El contenido.

En consecuencia, el problema específico que las obras de arte plantean consiste en fijar los valores formales, la estructura estilística, el asunto y el contenido, y el sistema de conceptos artísticos fundamentales en que las obras se producen.

9.1.1. OBJETIVOS DE LA ICONOLOGIA

Con su distinción entre iconografía e iconología, Panofsky hace una importante aportación a la diferenciación de estratos de significación superpuestos. Con esta distinción Panofsky reconoce en la obra de arte varios estratos de significación que definen varios modos de descripción y varias áreas especializadas de investigación.

La iconografía tiene por finalidad el estudio del asunto de la obra de arte. Intenta "leer" correctamente la representación misma y proponer su explicación adecuada. El estudio del asunto consiste en describir e interpretar adecuadamente las imágenes. Pero este estudio de la obra no explica su significación ni el sentido que la obra tiene no sólo en el momento de su análisis, sino para los hábitos sociales y culturales del contexto en el que la obra surge. Este es el campo de estudio de la iconología. La iconología trata de percibir el significado intrínseco de la obra, que supone la captación intuitiva de ciertas realidades implícitas de carácter temporal, local y personal del artista. Este significado intrínseco se refleja en la manera de tratar el asunto y en las formas que reflejan esa interpretación. Estos elementos tienen un valor simbólico porque expresan algo más que el asunto iconográfico mismo.

En resumen, la relación entre iconografía e iconología puede compararse con la que existe entre la lexicología y la semántica. Esta última estudia la alteración del sentido de las palabras bajo presiones habituales, temporales e ideológicas que re-

flejan de algún modo situaciones históricas concretas.

9.1.2. METODO DE ANALISIS DE LA OBRA DE ARTE SEGUN PANOFSKY

De acuerdo con las teorías de Panofsky, el análisis de la obra de arte debe realizarse en tres fases:

1ª Se determina el asunto material, tanto formal como expresivo. Se identifican ciertas configuraciones de línea y color, o ciertas masas de bronce o piedra de forma peculiar como representaciones de objetos naturales, tales como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos, etc. Se identifican sus relaciones mutuas como los "hechos"; y deben percibirse también las cualidades expresivas como el carácter doloroso de un gesto, o la atmósfera hogareña y pacífica de un interior.

Estas formas puras son portadoras de significados primarios o naturales, y los llama Panofsky el mundo de los motivos artísticos. A la enumeración de estos motivos los denomina "descripción pre-iconográfica de la obra de arte".

2ª En la segunda fase se pasa al análisis propiamente iconográfico, es decir, se determina el tema.

Al conjunto de los significados que integran esta fase los llama de "contenido secundario o convencional". Se percibe, por ejemplo, al comprobar que un grupo de figuras sentadas alrededor de una mesa, representan "La última cena", o que una figura masculina con un cuchillo representa a San Bartolomé.

Al realizar esta operación relacionamos los "motivos" artísticos y sus combinaciones (la **composición**) con temas o conceptos

Los motivos así reconocidos, como portadores de un significado convencional se llaman "imágenes". Cuando las imágenes representan nociones abstractas o generales, como la Fe, la Lujuria, la Sabiduría, etc., se llaman personificaciones o símbolos. (Hay posibilidades intermedias). La combinación de imágenes se llaman historias y alegorías. La identificación de tales imágenes, historias y alegorías constituyen el campo de la iconografía.

3ª En esta tercera fase se realiza el análisis iconológico buscando su significación, teniendo en cuenta sus condiciones sociales, culturales e históricas. Se determina el significado intrínseco o contenido. Se percibe indagando los supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica condensados en la obra de arte. Estos principios son esclarecidos tanto por los "métodos compositivos" como por la significación iconográfica.

A la concepción de las formas puras, los motivos, las imágenes, las historias y las alegorías como manifestaciones de los principios fundamentales, se llega a la interpretación de todos estos elementos como lo que Ernst Cassirer llamó valores "simbólicos", en su Filosofía de las formas simbólicas:

9.1.3. SOBRE EL PROCESO DIACRONICO DE LA SEMIOLOGIA DEL CINE

El teórico alemán se acercó también al tema del cine pronunciando una conferencia en 1934, en Princeton, con motivo de la inauguración de la Filmoteca del Museum of Modern Art. Su texto, muy difundido posteriormente(8), contiene ideas de gran interés

para estudiar el proceso diacrónico de la semiología del cine. El título del trabajo es "Estilo y material en el cine" y para su estudio vamos a seguir la traducción de Jorge Urrutia (9).

Tras un análisis de la génesis del cine, Panofsky señala que entre 1902 y 1905 aparecen las primeras tentativas artísticas y se inicia el desarrollo de las propias posibilidades del cine al descubrirse su especificidad: la dinamización del espacio y la espacialización del tiempo. Esta especificidad la aclara Panofsky al comparar el cine con el teatro. Frente al espacio estático de éste, el cine presenta un espacio estéticamente dinámico para el espectador, porque su ojo se identifica con el de la cámara, el cual varía constantemente de distancia y de dirección. Se trata de un espacio que se aproxima, retrocede, gira, se disuelve y vuelve a formarse, etc. gracias a los efectos especiales.

Panofsky presenta el cine como un universo de posibilidades infinitas. Su sustancia consiste en una serie de secuencias visuales que se mantienen unidas por una corriente ininterrumpida de movimiento en el espacio.

Al comparar el cine mudo con el cine hablado, anticipa una tesis verdaderamente moderna, al considerar que el cine hablado no supone una adición con respecto al cine mudo, sino una transformación, lo que supone adelantar la aparición de un nuevo lenguaje con el cine sonoro. Lo demuestra con su teoría del principio de co-expresividad del cine hablado, puesto que el guión de un filme está sometido al principio de co-expresividad. Para demostrarlo aporta dos pruebas: 1ª Cuando el elemento dialogado o monologado

prevalece un momento, aparece el primer plano para que los gestos compongan la co-expresividad. Prueba 2ª Los temas de filmes no son buenos libros, y las buenas obras literarias deben ser modificadas, cortadas o enriquecidas.

Al pasar revista a la historia del cine, comprueba que los temas del cine actual (1934) han quedado fijados por los filmes producidos entre 1900 y 1910. La conclusión a la que llega es que la diacronía del cine ha determinado sus posibilidades artísticas y sus límites específicos.

Al tratar sobre el lenguaje del cine mudo intuye aciertos de gran valor semiológico. Considera que el cine mudo supuso la imposición de un lenguaje desconocido para un público todavía incapaz de leerlo. Hubo de utilizarse medios esclarecedores: letreros, voz en off, iconografías fijas simbólicas (la vampiresa, la joven modosa, el padre de familia, el malo con bigote negro y bastón, etc.). El proceso de perfeccionamiento del lenguaje se produce en la medida en que el público adquirió competencia para leerlo.

En la evolución diacrónica del lenguaje cinematográfico, Panofsky considera que se produce un cambio absoluto con la aparición del cine sonoro, porque con él quedan abolidos anteriores de creación y exigen un cambio en la competencia de interpretación, es decir, de lectura por parte del espectador. La aparición del cine sonoro, en resumen, supone una revolución en el lenguaje fílmico, aunque queden algunas reliquias.

Contrariamente a lo que ocurre con la obra de teatro, el filme no tiene una existencia estética independiente de su proyección, debido a la ley del espacio-cargado-de-tiempo y del-tiempo-ligado-

al-espacio, ya que sus personajes no tienen existencia estética fuera de los actores.

Panofsky termina su trabajo con algunas especulaciones sobre la naturaleza estética del filme y sus elementos de creación, para coronarlo con un análisis sociológico del cine.

No hay duda de que este tempranísimo trabajo de Panofsky, puede considerarse un antecedente de las investigaciones semiológicas sobre el cine con un adelanto de treinta años con respecto al nacimiento de la filmosemiología propiamente dicha.

9.2. LA TEORIA SEMIOTICA DEL ARTE EN JAN MUKAROVSKY

Jan Mukařovsky, componente del Círculo Lingüístico de Praga, desarrolló entre los años 1925 y 1948 trabajos de gran valor sobre Estética general y Semiología del arte y la literatura. Sus preocupaciones se encaminaron a conseguir una síntesis operativa entre la teoría sociológica de la evolución artística y el análisis estrictamente lingüístico o semiológico de una obra de arte literaria o plástica.

El texto más importante de Mukarovsky sobre semiología del arte es un artículo titulado "El arte como hecho semiológico", publicado por primera vez en 1936. Este trabajo ha sido incluido en la publicación en español de un conjunto seleccionado de sus investigaciones (10). Siguiendo esta edición analizaremos sus teorías, con el apoyo además de la magnífica síntesis que Alicia Yllera incluye en su libro "Estética, Poética y Semiótica literaria" (11).

En su artículo citado, Mukarovsky propone elaborar una teoría del arte apoyada en la semiología, ciencia del signo, propuesta por Saussure. De acuerdo con esto, a su juicio la obra de arte es un signo autónomo compuesto de:

- 1.- Una obra-cosa, que constituye el símbolo sensible.
- 2.- Un objeto estético, yacente en la conciencia colectiva, que funciona como "significación".

- 3.- Una relación con la cosa significada, relación establecida, no con una existencia distinta, sino con el contexto total de los fenómenos sociales de un medio dado.

A estas características generales, válidas para todas las artes, son especialmente aplicables a las artes plásticas y a las literarias. El arte, en general, es un objeto semiológico en tanto en cuanto la obra de arte es un signo. Este signo, en términos saussureanos, consta de un significante (al que denomina símbolo sensible), constituido por la obra-cosa (ejemplo: la materialidad del cuadro); de un significado, que es el "objeto estético", y una relación referencial, que es la relación con el objeto externo al signo.

En las artes con "asunto", es decir, con "contenido", con "tema", existe una segunda función semiológica: la "comunicativa". La obra-cosa conserva, también en este caso, su valor de símbolo; la significación reside en el objeto estético, pero, al tener un tema, la relación con la cosa significada apunta, como en todo signo comunicativo, a una existencia distinta (persona, cosa, acontecimiento, etc.).

Pese a su importancia histórica, las teorías de Mukařovsky resultan hoy insuficientes, debido esencialmente a su concepción fielmente saussureanas del signo, con todos los problemas que de esta concepción se derivan. Por otra parte, es interesante comprobar que para Mukarovsky la cuestión del carácter comunicativo del signo es secundaria. Puede hablarse de signo sin que existan este carácter. Sería, tal vez, preferible emplear el término "símbolo" en este caso, pero es indudable que sólo esta concepción le permite construir una semiología del arte, incluso de las artes no comunicativas. Sus posiciones se hallan mucho más cerca de la semiología de la significación, de la que fue pionero, que de la se-

miología de la comunicación.

9.3. SEMIOLOGIA DEL ARTE Y SEMIOLOGIA DEL CINE

La semiología del arte, sugerida en la escuela de Praga, quedaría sin continuadores hasta los años sesenta. Sólo Hjelmslev, influenciado por los autores checos, le dedicaría unas páginas. Cuando años después resurgió la semiología del arte fue con absoluta independencia de esta escuela, excepto una pequeña influencia transmitida por la obra de Hjelmslev y Jakobson. Desde entonces contamos con las aportaciones de Hubert Damish, Jean-Louis Schefer, Luois Marin, Meyer Scapiro, Mieczylaw Wallis, Abraham Zemsz, etc.(12)

La semiología del cine, que surgió también en la década de los sesenta, no ha ignorado este tipo de investigaciones sobre la imagen pictórica, como ya dijimos, y ha aprovechado, en lo posible, sus experiencias.

NOTAS DEL CAPITULO 9

(1). Jan MUKAROVSKY: L'Art comme fait sémiologique, en Actes du 8^e Congrès International de Philosophie, Prague, 2-7 Septiembre, 1936, pp. 1065-1072. Versión castellana: "El arte como hecho semiológico", en VV.AA.: Semiótica y praxis, Barcelona, A. Redondo, 1973; y, con otros trabajos, en Escritos sobre Estética y Semiótica del Arte, Barcelona, G.Gill, 1977, pp. 35-43, edición que manejamos.

(2). Erwin PANOFSKY: Studies in Iconology, New York, Harper and Row Inc, 1962. Versión castellana: Estudios sobre iconología, con prólogo de Emilio Lafuente Ferrari, Madrid, Alianza Ed., 1972.

(3). Louis MARIN: Etudes sémiologiques. Ecritures, Peintures, París, Klincksieck, 1971. Versión castellana: Estudios semiológicos (La lectura de la imagen), Madrid, Alberto Corazón, 1978.

(4). Jorge URRUTIA: "Introducción" a Contribuciones..., opus cit., p. 53.

(5). Boris A. USPENSKI: "Sobre la semiótica del arte", en Los sistemas de signos, teoría y práctica del estructuralismo soviético, Madrid, Alberto Corazón, 1972.

(6) J. URRUTIA: *ibid.* p. 55.

(7). Enrique LAFUENTE FERRARI: "Prólogo" a Estudios de iconología, de E. Panofski, opus cit., p. XXI.

(8): Publicado por primera vez en 1934, se reeditó en 1937, en la revista Transition, nº 26, de París, en inglés; y en 1947, en francés, en la revista Critique, vol. 1, nº 3.

(9). Erwin PANOFSKY: "Estilo y material en el cine", en VV.AA.: Contribuciones..., opus cit. pp. 145-170.

(10). Jan MUKAROVSKY: Opus cit. pp. 35-43.

(11). Madrid, Alianza Ed., 1974, pp. 137-140.

(12). En España se han publicado en los últimos años importantes trabajos sobre esta materia, por ejemplo: Antonio GARCIA BERRIO y Teresa Hernández Fernández: Ut poesis pictura. Poética del arte visual, Madrid, Tecnos, 1988, y Santos ZUNZUNEGUI: Pensar la imagen, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 113-120.

10. SEMIOLOGIA GENERAL Y SEMIOLOGIA DEL CINE

10.1. LINGUISTICA ESTRUCTURAL Y SEMIOLOGIA

Puesto que la semiología del cine nace en Francia en los años sesenta, puede comprenderse que se viera afectada e influida por el desarrollo en este país de las investigaciones y teorías sobre el estructuralismo lingüístico y la semiología general.

Las relaciones entre la semiología francesa y el estructuralismo son muy profundas, ya desde sus comienzos, resultando difícil establecer su línea de separación. Cuando la semiología se ve obligada a ampliar su objeto de estudio más allá de los signos lingüísticos, amplía a su vez sus presupuestos iniciales de base estructuralista. Siguiendo este camino de ampliación de sus objetos de estudio, la semiología adquiere progresivamente su autonomía con respecto al estructuralismo. Este proceso lo inicia Buysens, al modificar la definición de Saussure, entendida como una ciencia "que estudia la vida de los signos en la vida social", y que él define como el estudio de todos los sistemas de comunicación.

Esta nueva orientación será seguida por J.L. Prieto y G. Moulin. Roland Barthes, con sus Elementos de semiología acepta también el método estructural con el objetivo de acceder con más facilidad a los hechos semiológicos. Barthes, profesor y amigo del fundador de la semiología, influirá por sus teorías y métodos de trabajo en Christian Metz, como numerosas veces ha confesado éste.

10.2. ESTÉTICA Y SEMIOLOGÍA DEL CINE

Los filmes, en cuanto que objetos estéticos de un arte llamado cine, se configuran con un lenguaje cuya naturaleza es básicamente artística. Por este motivo puede estudiarlos la estética. Pero los filmes, en cuanto que mensajes, pueden ser estudiados por la semiología, puesto que, como toda forma que proporciona mensajes, entra dentro de su ámbito de investigación. De aquí se deriva un problema de competencias que ha dado lugar a numerosas polémicas.

El problema que surge es, al menos, doble. Por una parte habría que determinar las relaciones entre estética y semiología en el ámbito cinematográfico; por otra, la de delimitar el campo de actuación de cada una de ellas. Otra cuestión sería la de precisar la relación que cada una de ellas tiene con la disciplina general de la que proceden.

Las dificultades para resolver estas cuestiones se complican cuando se manifiesta la oposición de sus orígenes: la filosofía el de la estética; el espíritu científico el de la semiología.

La estética reivindica el estudio de la obra de arte como signo, pero con perspectivas distintas a las de la semiología; por su parte, la semiología emplea conceptos como materia y forma, sustancia y forma, que pertenecen a la estética. El problema para los estetas consiste en "si la obra de arte constituye un discurso que se expresa en una lengua", como dice Uscatescu⁽¹⁾).

La semiología se aplica al cine de igual manera que lo hace a

cualquier otro sistema de signos, tanto por conseguir la descripción del lenguaje cinematográfico como para poder analizar cualquier filme. Puede decirse que la estética contiene una cuasise-
miología en el sentido de que su interés se funda en la observación rigurosa del medio expresivo; por su parte, el desarrollo de la semiología pretende llegar a definir una moderna y sistemática estética cinematográfica. Dominique Chateau postula que "l'idéal serait que l'on disposât d'une sémiologie du cinéma dépouillée de tout parti pris esthétique pour servir de support à une esthétique susceptible de répondre vraiment aux promesses de son nom" (2).

10.3. LA SEMIO-LINGUISTICA DEL CINE

Cuando Christian Metz publica sus primeros trabajos de investigación sobre semio-lingüística del cine, reconoce que es necesario aprovechar lo que tienen de valioso los escritos de los teóricos, cineastas y estetas. Pero lo que caracteriza, precisamente, a la semiología del cine es su ruptura con la estética tradicional que venía ocupándose del cine. El semiólogo del cine es consciente de que no debe sustituir el trabajo de otro tipo de acercamientos al estudio del cine porque cumplen su propia función, pero también sabe que su trabajo es distinto. La semiología del cine se sitúa "dans un autre espace, hors du champ cinématographique: dans l'espace d'une discipline", opina R. Odin⁽³⁾. Pero, como hemos visto en la primera parte de este trabajo, toda aproximación al cine con referencias lingüísticas no pertenece a la semio-lingüística.

Roger Odin ofrece dos ejemplos claros para demostrar su afirmación, más adelante : el primero se refiere a la frecuente consideración de los textos de los formalistas rusos como el primer intento de investigación semiológica del cine puesto que recurren para sus análisis a los mecanismos empleados por la lingüística, cuando, en realidad, su punto de vista tenía carácter "poético" o "estilístico". El segundo ejemplo concierne a los textos de Pier Paolo Pasolini, presentados con motivo de los festivales de cine de Pesaro, en los que defiende que sólo la intervención de la lingüística y la semiología podía garantizar el carácter científico

de la investigación sobre el cine, a la vez que denunciaba los trabajos de tipo "estilístico". Según Odin las reflexiones de Pasolini se inscriben en una investigación de naturaleza filosófica y de tipo estético-ideológica.

El mérito indiscutible de haber comprendido la necesidad de adoptar un punto de vista auténticamente lingüística corresponde a Christian Metz, que defiende una posición descriptiva y explicativa, donde el concepto de "sistema" sirve de hilo conductor a toda la investigación lingüística-semiológica en su periodo estructural. Desde aquí será posible formular el proyecto del análisis semiológico del lenguaje cinematográfico.

10.4 LA ADOPCION DEL MODELO LINGUISTICO

Desde que comenzaron las investigaciones sobre la semiología del cine, éstas han sido llevadas a cabo, en su primera etapa, sirviéndose del modelo lingüístico, tal como operó la semiología general. Esta adopción del modelo lingüístico, como vimos al tratar las críticas de Jean Mitry, le han ocasionado numerosos detractores. Pero las razones a su favor son numerosas y convincentes. Destacaremos algunas de ellas. En primer lugar, la rigurosidad de los métodos de la lingüística, que le ha permitido convertirse en "ciencia piloto para el conjunto de las ciencias humanas" (4).

En segundo lugar, la autorizada definición de la semiología por parte de Saussure, como ciencia general de todos los sistemas de signos que engloba a la propia lingüística, incitando a emplear sus nociones y métodos; y, en tercer lugar, el empleo de los conceptos lingüísticos ha servido para revelar lo que no es el cine, fijar las diferencias entre lenguaje cinematográfico y lenguaje verbal, y para determinar la especificidad del propio lenguaje cinematográfico.

Todo lo anterior justifica la recomendación de Jorge Urrutia al recordarnos los términos básicos de la semio-lingüística "para podernos mover con facilidad" entre los textos sobre semiología del cine; tales términos son: modelo, estructura, lingüística externa y lingüística interna, diacronía y sincronía, método pancrónico, lengua y habla, código, signo, significante y significado, referente, significación, signo icónico o arbitrario, denotativo y conno-

tativo, combinación y selección, paradigmática y sintagmática(5).

Pero la utilización irresponsable puede ocasionar consecuencias muy negativas, por lo que Metz nos previene contra un empleo imprudente de las analogías entre la lingüística y la investigación semiológica del lenguaje del cine, y que corroboran todos los estudiosos de esta materia.

10.5. SEMIOLOGIA Y OPERACIONES TRANSLINGUISTICAS

El traslado de los conceptos de la lingüística a ámbitos específicos de la semiología no se logra sin dificultad, ya que el modo de significar de las distintas materias de la expresión son diferentes y exigen una adaptación de las teorías a sus características propias. Esta dificultad es especialmente grave cuando se trata de procesos de significación de carácter icónico. Ello es debido al problema crítico del papel de los modelos lingüísticos en la semiología y de su utilidad para el estudio de procesos en los que intervienen materias significantes que son, aparentemente, totalmente distintas de la materia significante del lenguaje.

Eliseo Verón, que ha estudiado estos problemas, dice que la mayoría de las discusiones tienen su origen en la oposición de la tipología de sus signos, entre lo "digital" del código lingüístico, y lo "analógico" del icónico. Christian Metz, para evitar estos peligros, razona la manera en que debe aplicarse a la semiología fílmica los resultados de las investigaciones lingüísticas. En primer lugar, y para distanciarse de las antiguas "gramáticas" cinematográficas, señala que el modelo "debe buscarse del lado de la lingüística general o de la semiología general y no del lado de la gramática o la retórica normativas" (6). Después, en segundo lugar recomienda la máxima prudencia en el uso de las nociones lingüísticas en el análisis fílmico. Por otra parte, considera que pueden ser de gran ayuda los métodos de la lingüística, tales como la conmutación, la segmentación, la distinción entre significante

y significado, la fijación del grado de pertinencia, etc., pero evitando la asimilación de las unidades fílmicas a las unidades lingüísticas como, erróneamente, han propuesto algunos.

Los resultados del traslado de los métodos lingüísticos a la semiología del cine se pueden considerar muy positivos y, puede decirse que sin el apoyo de la lingüística la filmosemiología quizá no existiría, aunque es cierto que algunos semiólogos han abandonado el modelo lingüístico acentados por algunas diferencias importantes, como la oposición de lo continuo a lo discontinuo(7).

NOTAS DEL CAPITULO 10.

- (1). Jorge USCATESCU: Fundamentos de Estética y Estética de la Imagen, Madrid, Reus, 1974, p. 113.
- (2) Dominique CHATEAU: "Une question de discipline: esthétique et sémiologie", en 25 ans de sémiologie, CinémaAction, nº 58, 1991, pp. 138-141.
- (3). Roger ODIN: Cinema et production de sens, París, Armand Colin Ed., 1990.
- (4). Christian METZ: "Los elementos semiológicos del film", en VV. AA.: Ideología y lenguaje cinematográfico, Madrid, Alberto Corazón, 1969, p. 114.
- (5). Jorge URRUTIA: "Introducción" a VV. AA.: "Contribuciones..." opuscul. pp. 42-52.
- (6). Eliseo Verón: "Para una semiología de las operaciones translingüísticas", en Rev. Lenguajes, año 1, nº 2, Diciembre, 1974, pp. 11-35. Verón entiende por "fenómenos translingüísticos" los que se producen en discursos sociales donde intervienen diversas materias significantes, donde el lenguaje jamás está enteramente ausente.
- (7). Por ejemplo, Emilio GARRONI, véase su Proyecto de semiótica, Barcelona, G. Gili, 1975, pp. 133-154.

11. DESARROLLO Y EXTENSION DE LA SEMIOLOGIA DEL CINE

11.1. PANORAMA GENERAL

Próxima a cumplir treinta años, la investigación sobre semiología del cine ha experimentado a lo largo de este tiempo un considerable desarrollo y puede decirse que ha conseguido una formulación rigurosa de su campo de estudio.

Para celebrar el veinticinco aniversario desde la publicación de lo que se considera el primer texto sobre semiología del cine, Le cinéma: langue ou langage?, de Christian Metz(1), la revista francesa de cine y televisión CinémAction ha publicado un número monográfico(2) sobre la historia y la extensión de la semiología del cine, así como de sus detractores y sus relaciones con otras disciplinas, que nos serán de gran ayuda para orientarnos en la extensión y amplitud que estas investigaciones han conseguido.

Después de más de un cuarto de siglo de existencia, la semiología del cine ha transformado por completo el panorama de los estudios cinematográficos de tal forma que, sea cual sea su valor, ya no puede ser ignorada. ~~Con~~ su trabajo, la semiología del cine ha conseguido sustituir los estudios de carácter impresionista, la especulación subjetiva, la hermenéutica humanística a que estaba sometida, poniendo en marcha un aparato teórico que define la materia de su competencia con claridad y, sobre el soporte de la heterogeneidad de su materia de la expresión, concentra su aten-

ción en el texto con una postura epistemológica, aplicando sus métodos con precisión y rigor, en una dinámica de avances y rectificaciones que manifiestan la vitalidad de su trayectoria.

Tras un breve resumen del panorama general del estado actual de las investigaciones sobre semiología del cine, pasaremos al estudio de los autores y teorías más importantes, deteniéndonos fundamentalmente en la obra de su fundador y principal creador, Christian Metz.

La semiología del cine nace en Francia a partir de los trabajos de Metz, que adquieren rápidamente difusión y éxito notables. En este origen, la fundación en 1960 del CECMAS (Centre d'Etudes des Communications de Mase), integrado en l'Ecole Practique des Hautes Etudes, tuvo una gran importancia. Dirigido por Roland Barthes, parte de la investigación del CECMAS se orienta hacia la semiología. Convertido el CECMAS en el CETSAS (Centre d'Etudes Transdisciplinaires: Sociologie, Anthropologie, Sémiologie), del que fue miembro Christian Metz, desde 1969 a 1983, y Director delegado del Centro, en la sección de Semiología. La revista "Communications", que editaba este Centro, publicó trabajos fundamentales sobre semiología del cine, algunos de cuyos números consiguieron difusión internacional, en especial los números 4, 8 y 15. La semiología en Francia ha producido el más rico corpus teórico sobre nuestra materia de trabajo con la obra de Metz, de sus discípulos, de corrientes distintas a la suya e, incluso, de investigadores a los que no gusta ser llamados semiólogos.

Después de Francia, Italia es el país que ha aportado más in

vestigación en este campo, con un criterio independiente y propia personalidad. Pier Paolo Pasolini aporta sus ponencias a las Muestras de Cine Nuevo celebradas en Pesaro, entre los años 1965 a 1967. Allí se confrontan las teorías de los semiólogos italianos y franceses, destacando por parte de los primeros, además de Pasolini, Umberto Eco, Pio Baldelli, Galvano della Volpe; y entre los segundos, Roland Barthes y Christian Metz.

Además de los nombrados, en la semiología italiana destacan Gianfranco Bettetini y Emilio Garroni, que han aportado investigaciones específicas y de gran valor a la semiótica fílmica. Hay que añadir a ellos la labor del Instituto Agostino, de carácter estatal que, aunque sus trabajos se enfocan fundamentalmente al estudio psicosociológico del cine, ha ampliado sus investigaciones al campo de la semiótica. Publica este Centro la revista 'Ikon', indispensable para los estudiosos de semiología. Bettetini ha desarrollado en este Centro una labor investigadora de extraordinario valor. Francesco Casetti ha destacado en el estudio de las modalidades de constitución y de gestión del filme por parte del espectador.

Dentro de Europa son importantes también las aportaciones de Bélgica por el Colective Quazar y el profesor W.A. Koch, director del Seminario de Anglística y Semiología, de la Universidad de Bochum, cuyas aportaciones se recogen en su libro 'Varia Semiótica'. En el Reino Unido destaca la aportación de Peter Wollen con su 'Cinema and semiology: Some points of contact (3)) y los trabajos de V. F. Perkins, del que hay que resaltar su 'Film as Film'. En la URSS, tras el antecedente del Formalismo Ruso, destacamos las bri

llantes aportaciones de Jurij M. Lotman y la Escuela de Tartu.

En España están fructificando las investigaciones que se realizan en diversas universidades como las de Barcelona, Valencia, País Vasco, Madrid, Sevilla, etc. En esta última se encuentra uno de los adelantados en la investigación de la semiología del cine: Jorge Urrutia, iniciada desde que era joven alumno en la Facultad de Filosofía y Letras. En la Facultad de Ciencias de la Información de Madrid hay que destacar algunos trabajos del profesor Santiago Montes, algunas memorias de licenciaturas como las de José María Lozano Maneiro, Lucio B. Mallada, Alfredo M. Oltra Más y Julio A. Sánchez Andrada, sobre aspectos parciales del lenguaje y semiología del cine. Desde una posición escéptica y aún crítica, son muy apreciables los análisis del profesor Jorge Uscatescu en varios de sus libros, en especial Fundamentos de Estética y Estética de la imagen(⁴), en el que pasa revista a las teorías semiológicas francesas e italianas, en defensa de un lenguaje cinematográfico específico de base estética. Las indagaciones más recientes del profesorado sobre nuestra materia se han visto reflejadas en un número monográfico de la Revista de Ciencias de la Información publicado en 1985.

La Universidad de Valencia ha sido también pionera en España en la investigación en diferentes campos de la semiología de arte, tanto por los trabajos de la Cátedra de Estética como por la del Departamento de Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras. Un grupo de profesores de esta última ha publi-

cado los primeros frutos de sus investigaciones que prometen ser muy valiosas. Se trata de Elementos para una semiótica del texto artístico (5), firmado por los profesores Jenaro Talens, José Romero Castillo, Antonio Tordera y Vicente Hernández Esteve. Este último firma un trabajo titulado Teoría y técnica del análisis fílmico de gran valor para nosotros. Por otra parte, Jenaro Talens ha publicado un análisis de Un chien andalou, de Luis Buñuel, con el título de El ojo tachado (6), con un prólogo que es una metodología de análisis textual.

El profesor Santos Zunzunegui, de la Universidad del País Vasco se ha ocupado de varios aspectos de la semiología de la imagen fílmica en su obra Pensar la imagen (7).

Otros estudiosos no mencionados están llevando la investigación semiológica del cine a un nivel, en cantidad y calidad, impen-
sable hace algunos años.

Fuera de Europa, donde más expansión han tenido los estudios sobre filmosemiología ha sido en Canadá, Estados Unidos y Australia. A todos ellos dedicaremos el espacio que nos permita nuestro trabajo, en el que resumiremos lo más importante de sus tendencias y aportaciones.

NOTAS DEL CAPITULO 11.

(1). Publicado por primera vez en la revista Communications, n° 4, 1964. Con anterioridad a este ensayo de Metz, informa Jorge URRUTIA en la "Introducción" a Lenguaje y cine, de Metz, (p. 12, nota 13), que se publicaron otros trabajos que pueden considerarse como de transición entre la filmología y la semiología. Son estos: Roland BARTHES: Le problème de la signification au cinéma, en Revue internationale de Filmologie, X, nros. 32-33, enero-Junio, 1960. Gillo DORFLES: Símbolo, comunicación y consumo, Barcelona, Lumen, 1967 (la edición original es de 1962), especialmente la parte IV: "Comunicación visual y cinética", pp. 235-246. Y Gianfranco BETTETINI: Il segno, dalla magia fino al cinema, Milán, Edizioni, 17, 1963.

(2). 25 ans de Sémiologie, opus cit.

(3) Incluido en VV. AA.: Working papers on the Cinema: Sociology, Londres, British Film Institute, 1970, pp. 17-22.

(4). Madrid, Reus, 1979.

(5). Madrid, Cátedra, 1988 (4ª edición), que manejamos.

(6). Madrid, Cátedra, 1986.

(7). Madrid, Cátedra, 1989.

ABRIR TERCERA PARTE

