

Para una semiosis de la producción cinematográfica

*José Enrique Garnier**

El sentido de la introducción

La finalidad de este trabajo es establecer las categorías de análisis para el estudio de una semiosis de la producción cinematográfica. Se busca determinar los elementos que le dan sentido a la significación en el cine y tratar de relacionarlos entre sí.

Como premisa se asume que lo primero que se debe analizar y conocer son las características del cine como tal y sus condiciones, para, a partir de ahí, establecer caminos que lleven a un acercamiento de la semiosis de la producción cinematográfica.

Para analizar la semiosis del cine, donde se deben establecer las relaciones sociales que le dan sentido al cine como práctica semiótica, es necesario conocer qué se debe estudiar, y a partir de esos elementos buscar y establecer las relaciones del texto con las relaciones sociales que lo produjeron.

Se plantea hacer un recorrido por los diferentes elementos del cine para buscar caminos y pasar de su lenguaje primario a su lenguaje secundario y poder analizar la modelización en el cine.

Se asume que el cine es un lenguaje que posee elementos dramáticos y plásticos. Que los dramáticos desarrollan la idea fílmica, los personajes, la estructu-

ra dramática, la estructura simbólica dentro de una contextualización. Los elementos plásticos desarrollan el ritmo, el montaje, el encuadre y la planificación como elementos dinámicos y estáticos.

A partir de esta estructura general, es que se busca el sentido del plano, de la narración, del argumento, de la idea fílmica, del montaje, del tiempo, del espacio, de la interpretación y los personajes, de las expectativas y de lo contextual dentro de lo sintético y polifónico del cine.

Al principio se hace una síntesis de cómo se pasa de los conceptos de lenguaje y signo al cine, para ir penetrando en los elementos semióticos del cine poco a poco, hasta concluir en sus relaciones contextuales.

El cine como lenguaje

El lenguaje es un sistema ordenado de signos, utilizados para la comunicación, o sea, sus elementos y las reglas de relacionarse entre sí. Como instrumento de comunicación determina su función social, que es la de intercambiar, almacenar y acumular información. Tiene carácter semiótico y, para cumplir su función, debe poseer un sistema de signos.

* Director Escuela Artes Dramáticas, profesor Escuela Arquitectura, U.C.R.

El signo es una sustitución material de los objetos, fenómenos o conceptos, con lo cual se facilita el intercambio de información. El rasgo fundamental del signo es la capacidad para cumplir su misión de sustituto.

Los signos siempre sustituyen a algo, por tanto, cada uno se halla en relación semántica del signo. Esta relación semántica determina el contenido del signo. El signo o, para ser precisos, el proceso semiótico, es la materia prima insustituible y la única con que se produce tanto la ideología como la conciencia. Los signos solo pueden aparecer en territorio interindividual; son producto de la interacción social. (Tudela, 1980: 57)

Los signos no existen como fenómenos aislados, sino dentro de sistemas organizados, con estructuras semánticas o sintácticas. De esta manera, el concepto de lenguaje es aplicable a todos los sistemas de comunicación de la sociedad humana.

El cine es un sistema de comunicación y, por lo tanto un lenguaje. El lenguaje es algo que se aprende, pero a los asistentes y realizadores del cine quién les ha enseñado o dónde o cómo han aprendido ese lenguaje. En el cine se crea la ilusión de que no es necesario aprender nada, por lo reconocible que aparece en el cine.

El parecido del cine con la realidad es insidioso, se disfraza de propio siendo lo otro, de manera que surge una comprensión aparente, no verdadera. Sólo cuando se comprende el lenguaje del cine se ve que no se trata de una copia servil, mecánica de la realidad, sino de una recreación activa donde el parecido y la disimilitud forman un solo proceso de conocimiento.

Los signos se dividen en convencionales y figurativos. Los convencionales son aquellos en los que la figuración y el contenido no están ligados por una motivación interna, como en la palabra. El signo figurativo o icónico, de forma implícita recoge la imagen única, natural del significado, como en el dibujo. Este signo se vuelve más inteligible.

Un mensaje compuesto por signos convencionales es un mensaje

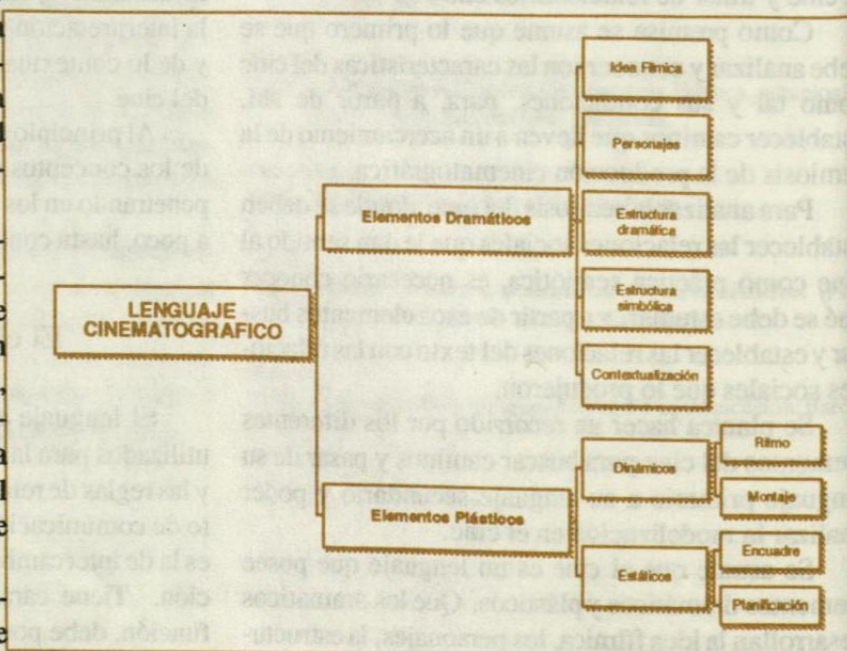
en código, que exige una clave para descifrarlo e interpretarlo. El signo convencional se presta para adaptarse al relato, a través de su facilidad para formar cadenas sintagmáticas, mientras que el signo icónico se limita a denominar.

Los dos tipos de signos han dado origen a dos formas de arte: las figurativas y las narrativas; sin embargo, «los mundos de los signos icónicos y convencionales no sólo coexisten: se hallan en continua interrelación, se transforman unos en otros y se repelen. Esta mutua transformación es sustancial y sobre todo adquiere un valor especial en el arte» (Lotman, 1973:14).

La aparición del cinematógrafo, como arte y fenómeno cultural, se debe a inventos técnicos de finales del siglo XIX y comienzos del XX y, en este sentido, no puede ser separado de su época. Pero no cabe olvidar que la base artística del cine proviene de una tendencia más antigua, determinada por la contradicción dialéctica entre los dos tipos principales de signos que caracterizan la comunicación en la sociedad humana (Lotman, 1973:16).

El sentido de la ilusión de la realidad

El cine apela al sentido de lo real, convirtiendo en testigo y copartícipe al espectador, quien comprende cerebralmente la irrealidad de lo que ocurre, pero lo observa como si se tratara de un acontecimiento real.



Por la naturaleza de su material, el cine no conoce otro tiempo que el presente, aunque se represente el pasado o el futuro. Es el arte de lo efímero de los significantes. Esto le da una gran fuerza emocional al espectador que es intuitivo, desinteresado, espontáneo y totalizante.

Esta innovación técnica de representar la realidad con un gran parecido, dándose una lectura aparente, hace que se vuelva un arma de dos filos: con un uso para prestar servicio al desarrollo del ser humano o para lo opuesto. Los signos que pueden servir para la información, pueden y han sido utilizados para la desinformación. Esto crea la discusión en la comunicación, sobre lo falso o no falso del texto, mito-historia, poesía-documento, que en el arte adquiere una valoración diferente (Morin, 1975).

El cine, en tanto que invento técnico, antes de ser arte fue una fotografía en movimiento, dándosele mucho crédito como testimonio. La reacción del público no se debía tanto a la fidelidad con que se reproducía el objeto, como a la fe emocional de ese público, con el convencimiento de que en la pantalla veía lo que pasaba en realidad; sin embargo, se sabe que la foto y el cine falsean la realidad.

En el plano ideológico, el problema de la autenticidad transformaba el cine en un arte informativo, hasta que se fue transformando en instrumento de conocimiento. El transformar esa supuesta autenticidad tuvo muchos problemas para transformarse en hecho estético; la fidelidad de la foto hizo más difícil ese reconocimiento del cine como hecho estético.

La información es la eliminación de cierta indeterminación; es la eliminación del desconocimiento y su sustitución por el conocimiento. De esta manera, la información es opuesta al automatismo. Si un acontecimiento es la consecuencia automática de otro, no se produce información. La foto como texto verdadero hace que disminuya la cantidad de información por su exactitud con el objeto.

El arte no reproduce simplemente el mundo con el automatismo inerte del espejo, convierte las imágenes del mundo en signo, llena el mundo de significados. La misión del arte no es simplemente reproducir el objeto, sino convertirlo en portador de significados.

El significado de cada elemento es, a su vez, un constructo obtenido por abstracción de una realidad concreta que pudiéramos denominar sentido, que sur-

ge en cada caso en el marco de un proceso concreto de comunicación (Tudela, 1980:64).

El cine en su historia ha buscado expulsar el automatismo de todo su proceso creativo; ha buscado liberarse del automatismo para pasar a ser un hecho artístico. "El mundo que él reproduce es al mismo tiempo el objetivo mismo y un modelo de ese objeto" (Lotman, 1973:24).

Romper el automatismo, volverlo medio de conocimiento y hecho artístico, buscar erradicar el naturalismo rígido en favor de la verdad estética, son objetivos del cine arte. Hay una gran tensión semántica en el cine, gracias a la cual crece como arte y es que se busca que el espectador olvide que es ficción sin olvidar que es ficción, aumentar en el espectador lo convencional para que perciban el resto como vida auténtica.

El arte es un fenómeno vivo y contradictorio y en el cine arte se busca una veracidad máxima a un máximo de imaginación. De esta manera el montaje permitió descubrir lo que había de convencional en la combinación de los elementos del lenguaje del cine. El blanco y negro como convencionalismos de verdad y el color como naturalismo, son algunos ejemplos.

El afán del cine por disolverse en la realidad y su deseo de revelarse como especificidad en su convencionalismo es la contradicción que se manifiesta en la ilusión de la realidad en el cine, bajo el problema de la interpretación en oposición a la realidad.

Este es uno de los sentidos que deben analizarse en el momento de hacer un análisis de la semiosis de la producción cinematográfica. El manejo de la ilusión de la realidad como sentido en el marco de la ideología del texto y del poder del texto.

El sentido general del lenguaje cinematográfico

El lenguaje en el cine tiene como objetivo dar credibilidad y continuidad a través de elementos dramáticos y plásticos. Los elementos dramáticos se estructuran a partir de la idea fílmica, los personajes, la estructura dramática, simbólica y su contextualización. Los elementos plásticos se dividen en estáticos y dinámicos y se representan en el encuadre y el ritmo, o sea, en la forma en que se maneja el espacio y el tiempo.

Ese lenguaje tiene como propiedad esa fuerte ilusión de la realidad, pero no la presenta del todo, sino solamente un trozo de ella, recortado de acuerdo con el formato

de la pantalla y con el tiempo que dura la película.

Lo que representa el cine es un mundo visible y otro invisible y ambos son parte de la realidad cinematográfica. La estructura del mundo situado más allá de la pantalla es un problema esencial para el cine. El hecho de que el mundo de la pantalla sea siempre una parte de todo el mundo, determina las propiedades fundamentales del cine en tanto que arte (Casetti, 1994).

El mundo visible real es continuo, mientras que el mundo visible en el cine es un mundo que vemos pero al que se le ha introducido la discontinuidad, un mundo segmentado, donde cada segmento goza de autonomía, lo que permite múltiples combinaciones, que no se dan en el mundo real y así se da un mundo convertido en mundo artístico visible.

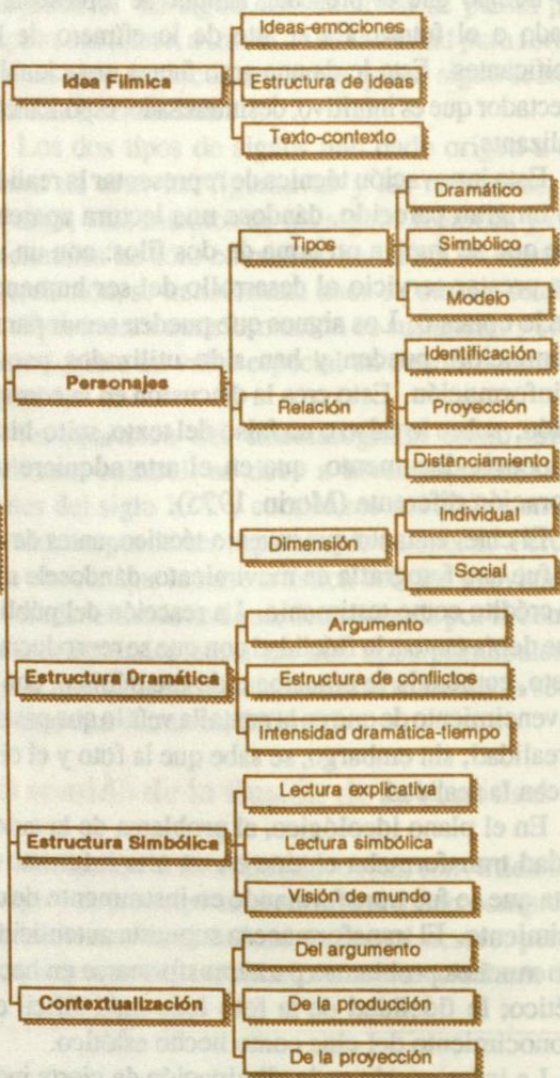
Ese mundo del cine, fraccionado en planos, permite aislar cualquier detalle y el plano adquiere la libertad de la palabra de subrayar y combinar con otros planos. Esa credibilidad del mundo total o invisible a través de lo visible en el cine, es el sentido general del lenguaje del cine.

El sentido del plano

El plano tiene un sentido doble, introduce la discontinuidad, la segmentación y la medida o escala en el espacio y el tiempo cinematográfico. Una sucesión de planos crea una sintaxis a la que se le impone un orden riguroso, que obedece al proyecto artístico, o sea, a las leyes del lenguaje del arte en cuestión.

Un plano es la frontera del espacio artístico. Para reproducir una imagen visual y móvil, el cine la fragmenta. El límite del plano es la línea en que se empalma con otro plano. Para el que realiza la película ésta es una fragmentación en planos que se unen durante la proyección, mientras que para un espectador, es la

ELEMENTOS DRAMATICOS



sucesión de trozos de la imagen que pese a los cambios que se producen se perciben como un todo.

La vida del cine es una cadena de trozos como elementos significantes, la vida real es continua. «La vida interpretada se diferencia de la real por su significación rítmica» (Lotman, 1973:38). El montaje es la base del lenguaje cinematográfico por su misión de unir y dar continuidad a la fragmentación de planos. El montaje convirtió esta fragmentación en un acto consciente para poder construir mensajes y poder ser percibidos dentro de la lógica y los sentidos del cine.

La continuidad de los planos se da en el efecto del montaje. Se busca darle continuidad al mundo

fragmentado espacialmente a través de la continuidad temporal. El plano es un concepto dinámico, no estático, ya que su sentido entra en juego con otros planos en el tiempo (Vale, 1984).

Se le pueden dar diferentes definiciones, como: la unidad mínima del montaje, la unidad básica de la composición de la narración cinematográfica, la unidad de significación cinematográfica.

Siendo el plano uno de los elementos básicos del lenguaje fílmico, sus elementos fundamentales revelan su naturaleza no en la descripción de su materialidad estática, sino en su correlación funcional con el todo. Una de las funciones básicas del plano es que tiene significación. También tienen significación sus detalles o las secuencias de planos. Sin embargo, es el principal portador de las significaciones del lenguaje fílmico. Aquí es donde la relación semántica está más marcada.

El plano tiene límites temporales y espaciales. Los límites temporales son su fragmentación. Los límites espaciales son su encuadre, o sea, los bordes de la película o de la pantalla; su bidimensionalidad y la necesaria sucesión de estos (Feldman, 1984).

El espacio del plano posee toda una serie de propiedades misteriosas ya que nos determina el tamaño de los objetos dentro de un mismo marco de referencia, su encuadre, entrando en juego el problema de la percepción del tamaño del objeto de acuerdo con su dimensión.

El aumento o reducción del tamaño de los objetos en la pantalla, se interpreta con un aumento o reducción de la distancia del objeto al observador, o sea, el espectador; de manera que su campo visual es constante, no cambia, el tamaño de la pantalla no disminuye ni aumenta. Esto corrobora la importancia del límite del plano como categoría constitutiva del espacio artístico en el cine.

El mundo representado es tridimensional y la pantalla tiene dos dimensiones. Esa es otra de sus limitaciones, así como la necesaria sucesión de los mismos, ya que su valoración dependerá de su relativa posición en relación con el todo.

El plano adquiere autonomía de portador de significación propia, que entra en contradicción al tratar de incorporarse a las unidades semánticas más complejas en el filme. Esto lo da el montaje. La sucesión de planos no es la suma de dos planos, sino su confluencia en una unidad de sentido complejo de un nivel superior.

El sentido de la expectativa y la transgresión

También la lengua se reduce a un mecanismo de semejanzas y diferencias, el cual determina la estructura interna del lenguaje cinematográfico. Cada imagen en la pantalla es un signo, tiene significado y es portadora de información.

Estos significados pueden tener un carácter doble. Por una parte, las imágenes reproducen los objetos del mundo real y estos objetos son las significaciones y las imágenes que son reproducidas en las imágenes. Por otra parte, las imágenes pueden adquirir significaciones complementarias, simbólicas o metafóricas.

En el lenguaje cinematográfico se presentan dos tendencias. Una basada en la repetición de elementos, en las experiencias de los espectadores y que crea un sistema de expectativas. La otra, infringe ese sistema de expectativas. Por lo tanto, la significación cinematográfica se basa en un desplazamiento o deformación de las sucesiones, de los hechos o de los aspectos habituales de las cosas. La relación entre la expectativa y su transgresión es importante conocerla en el mundo de las significaciones del cine (Vale, 1984).

Lo que se dice, lo que se reitera y lo que se omite en el texto son parte del sentido de las expectativas y de la transgresión.

El sentido de la narración

Entre los elementos dramáticos del lenguaje cinematográfico está lo narrativo. Por su naturaleza el filme es un relato, una narración y, por ende, un acto comunicativo que se presenta en el cine tanto desde el punto de vista icónico figurativo, como desde el punto de vista narrativo secuencial y la relación entre ambos tipos de signos en el texto de cine es lo que define las características de la narratividad en imágenes del cine.

El cine, por su esencia, es la síntesis de dos tendencias narrativas: la figurativa y la verbal. Se dan dos tipos de narración paralelas donde lo que interesa es la interpenetración de ambas. En el cine se presenta el enfrentamiento entre estos dos tipos de signos.

Más por muy importantes que sean los elementos no figurativos del filme, desempeñan un papel subordinado. En el cine, con todo el sincretismo de sus elementos, predomina el lenguaje figurativo de la fotografía.

Este sentido de lo narrativo se desarrolla dentro de la estructura dramática que enmarca las relaciones que se dan entre el argumento, los conflictos dramáticos y la utilización del ritmo y montaje para lograr ese sentido de ilusión de la realidad (Chion, 1994).

El manejo de lo narrativo figurativo y su conflicto con lo narrativo verbal, le dan el sentido al relato en el cine.

El sentido del argumento

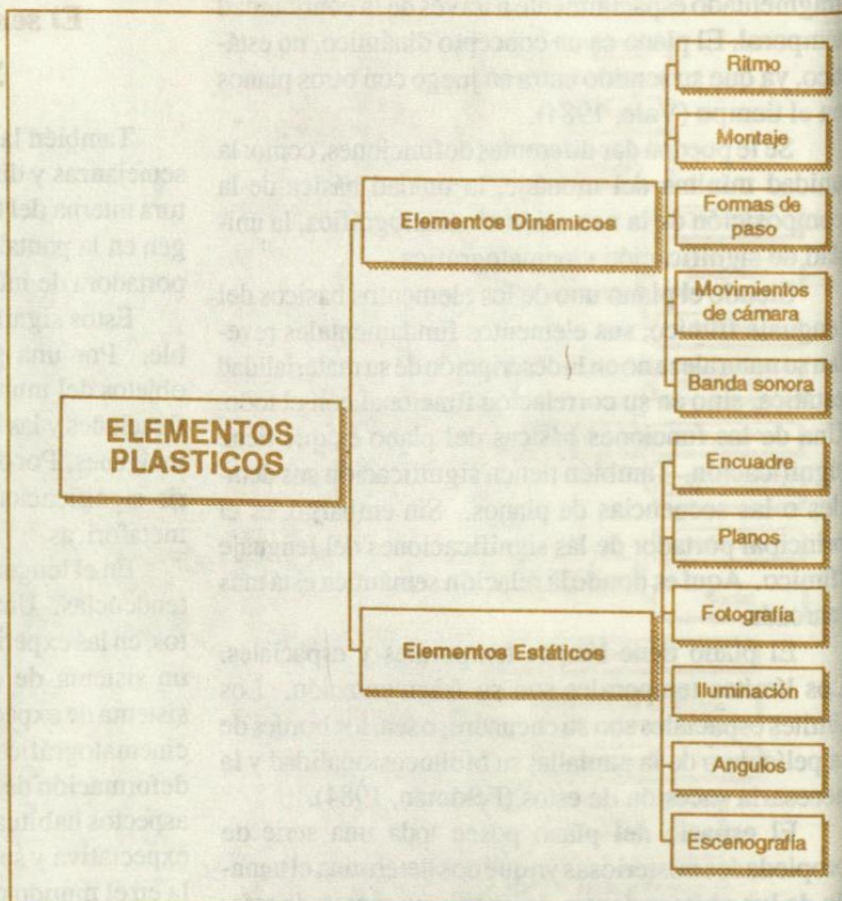
Todos los textos de la cultura humana se dividen en dos tipos: los narrativos o de argumento y los sincréticos o sin argumento. El texto de argumento es una lucha entre un determinado orden, una clasificación, un modelo del mundo y sus transgresiones.

El argumento es dinámico por naturaleza y es la secuencia de los elementos significativos del texto enfrentados a un sistema clasificatorio. La transgresión de esos límites del sistema es lo que producirá el argumento. Este argumento artístico adquiere sentido sólo en un contexto dinámico y complejo.

En el sistema clasificatorio se intensifican las relaciones paradigmáticas, mientras que en la narración es la sintagmática la que se encuentra en el primer plano. La relación entre estos dos niveles determina el carácter artístico del texto.

Un texto no artístico puede ser considerado como una serie de estructuras sintagmáticas, su significación se basa en la secuencia de mensajes dados en el nivel sintagmático. En el mensaje artístico el propio lenguaje es portador de información.

El texto artístico se construye como una interacción de estructuras de dirección opuesta: una realiza la función automatizadora y la otra desautomatiza la



estructura. A nivel de narración esto se manifiesta en que si la sintagmática de un texto no artístico es una secuencia de elementos homogéneos; la sintagmática del texto artístico es una secuencia de elementos heterogéneos.

El texto artístico no nos habla con una sola voz, sino como un coro polifónico, con una secuencia de dominantes estructurales de distintos niveles. En el arte el elemento perteneciente al lenguaje narrativo y el elemento de un nivel estructural se yuxtaponen como elementos del montaje con igual valor; mientras que en la narración no artística, las secuencias lingüísticas no guardan relación con el argumento.

En el cine se combina el iconismo con la secuencialidad y a esto se le agrega la música o el sonoro. De manera que en el cine hay tres tipos de narración: la figurativa, la verbal y la sonora. A estas también se le agregan secuencias de asociaciones extratextuales. De esta manera, de la relación entre estos diferentes tipos de narración surge la gran fuerza comunicativa del cine.

Los elementos narrativos se distribuirán en cuatro niveles presentes en todo modelo de narración. El primer nivel es la unión de las unidades mínimas; es el montaje de los planos. El segundo nivel es el todo sintagmático elemental, es la frase cinematográfica. El tercer nivel es la unión de unidades frásicas en cadenas de frases. El cuarto nivel es el del argumento (Lotman, 1973).

De esta forma, el primer y el tercer niveles dependen del plan de la expresión y el segundo y el cuarto dependen del plan del contenido como sentido lingüístico (en el arte el lenguaje siempre es categoría y contenido).

El cine provoca en el espectador un sentimiento de autenticidad que no logrará alcanzar con ninguna otra manifestación artística y sólo comparable con las impresiones de la vida real. El carácter específico del argumento en el cine hace que este sea el más informativo y el más rico en comparación con las demás artes (Lotman, 1973:103).

El sentido del argumento es ser el nivel sintagmático de lo paradigmático del texto, es la relación entre una lectura de primer nivel y una más profunda. A través del argumento se llega a descubrir la modelización de un segundo lenguaje.

El sentido de la idea fílmica

Todo lo que en un filme pertenece al arte tiene significación y es portador de información. El cine debe su fuerte influencia a su información variada, compleja por su organización y condensada al máximo, comprendida como un conjunto de estructuras intelectuales y emocionales que ejercen sobre el espectador una acción compleja. El estudio del mecanismo de esa acción constituye la esencia semiótica del filme. Todo lo que nos emociona y observamos tiene significación (Morin, 1984).

El montaje de la sucesión de imágenes, donde se forman diferentes niveles de significaciones, convierten la información en información fílmica. Si bien el cine está en contacto con muchos aspectos de la realidad situados al margen del texto fílmico, ha de hablar en el lenguaje del cine.

En la base del lenguaje cinematográfico está nuestra percepción visual del mundo. Cuando un objeto es transformado en imagen, se convierte en un

signo que, para percibirlo el espectador, debe confrontar la imagen con el objeto, confrontar la imagen con otras imágenes y confrontar la imagen con ella misma en otro tiempo.

Este mundo de las significaciones adquiere sentido en el marco de la idea fílmica como estructuradora de esa variedad de información y generadora de la relación entre las ideas y las emociones del texto. La idea fílmica es una estructura de ideas y emociones a través del tratamiento de la narración figurativa y verbal.

El sentido del montaje

Entre el léxico del lenguaje natural y el del icónico hay una diferencia. La palabra del lenguaje natural puede designar un objeto sin importar el grado de abstracción. El signo icónico posee un carácter concreto, se supone que es imposible ver una abstracción tal cual es.

La desconexión del signo fílmico de su significado material directo y su conversión en signo con un contenido más general, se logran debido a que la modalidad fuertemente marcada de la imagen de los objetos, que aparecen en la pantalla, se perciben como metáforas.

El montaje es capaz de convertir las imágenes de los objetos en conceptos abstractos. La repetición de la imagen, la imagen del hombre como signo cultural, la interpretación, el gesto y el punto de vista, son ejemplos de imágenes que llevan a conceptos abstractos (Vale, 1984).

El montaje pasó de la composición plástica del cine unipuntual, a la composición rítmica del cine pluripuntual, a la composición musical para el filme sonoro.

El montaje es el recurso técnico que se utiliza para percibir de un modo natural una creación y producción artificial; busca dar credibilidad y continuidad a través de la edición.

Han existido dos tendencias respecto al montaje como elemento significativo en el cine. Una de ellas, representada por los realizadores de la imagen, donde se impone un cine de interpretación en el que el realizador dispone de un léxico para presentar su interpretación al espectador que, a la vez, la interpreta de acuerdo con su conciencia. La otra apela a un cine de la realidad, donde el montaje busca hacer pasar desapercibido el lenguaje del cine.

Cuando se participa en una acción comunicativa artística, quien participa recoge información no solo de la comunicación, sino también del lenguaje utilizado por el arte. Por eso, en el acto de comunicación artística el lenguaje nunca es automático, ni predecible.

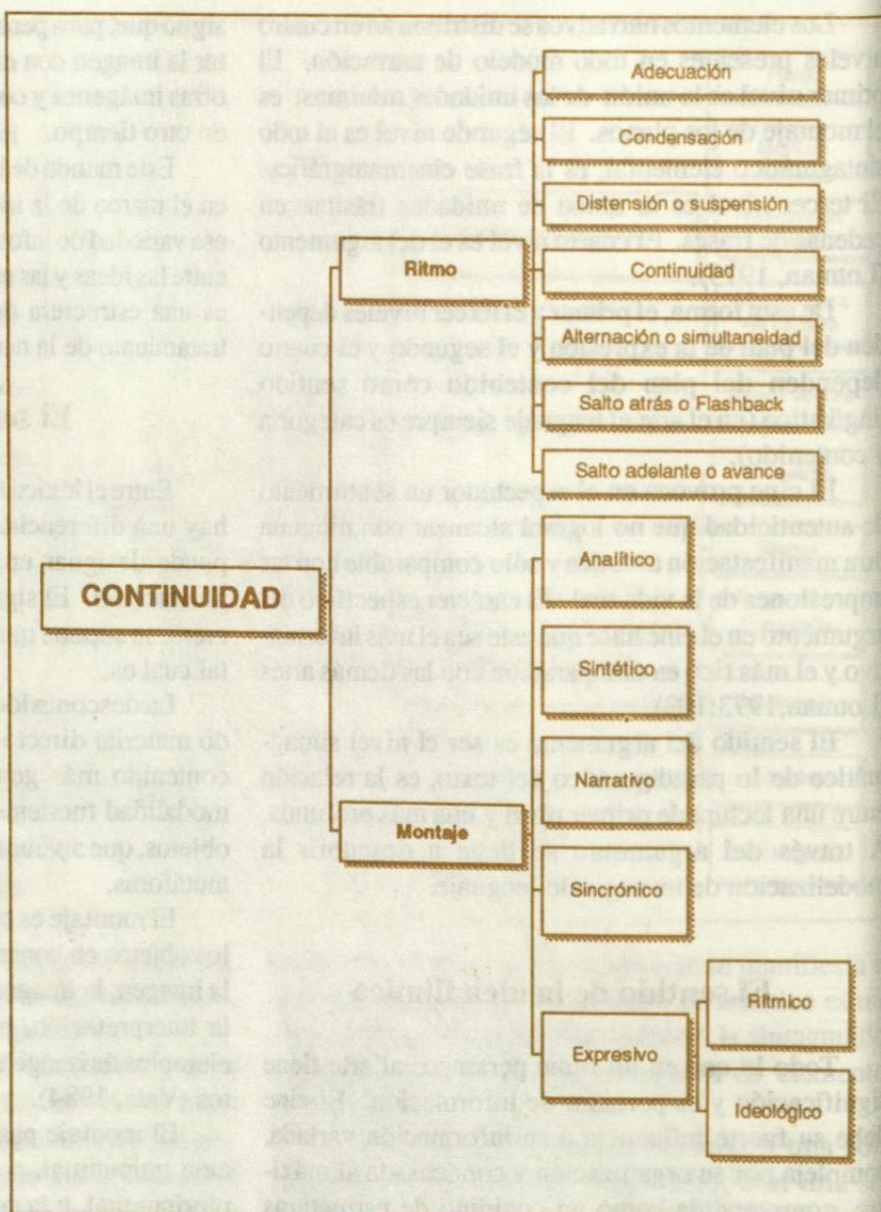
Cuando se produce la comunicación artística, el lenguaje de contacto estético y el texto en ese lenguaje deben conservar la sorpresa en toda su longitud. De este modo, la comunicación artística, por sus premisas crea una situación contradictoria. El texto debe ser al mismo tiempo lógico e ilógico, predecible e impredecible. Apenas se han descubierto regularidades estructurales del texto, el autor cambia de tipo de regularidad, pasa a otro lenguaje y nos obliga a otra reconstrucción del texto.

«El choque de los elementos relevantes de sistemas diferentes, es la manera habitual de formar significaciones artísticas. Así se construyen los efectos semánticos, como la metáfora y otros efectos estilísticos» (Lotman, 1973:71). Así se crea la alta capacidad de información del arte.

La aceptación de las normas y su rechazo, la automatización y la desautomatización, constituyen una de las leyes más profundas del texto artístico, que se manifiestan con fuerza especial en el cine.

El arte recurre con frecuencia a la yuxtaposición de elementos distintos. El montaje es un caso particular de yuxtaposición de esos elementos en el lenguaje cinematográfico, creando sorpresas y enriqueciendo la información.

El efecto cinematográfico se produce a partir del momento en que un plano se compara a otro, es decir, a partir del momento en que en la pantalla surge la narración. Los objetos del fotorama tienen significa-



do y su semántica no se reduce a la suma mecánica de cada uno de ellos. Ese macro sentido se crea en el cine en el momento de articular los planos en el montaje.

El cine es un texto dinámico, narrativo con base en imágenes, signo icónico. El montaje busca empaquetar los trozos en un todo semántico superior. Es sentido de ser parte de un convencionalismo, transgredirlo, multiplicar significados y desarrollar niveles significativos, es el papel del montaje en el cine.

Así es como tenemos diferentes tipos de montaje como serían el analítico que utiliza planos de detalle, el sintético que utiliza planos generales, el narrativo que le da énfasis a la linealidad del relato, el sincrónico

que establece correspondencia temporal entre relatos, el rítmico que crea un impacto psicológico y el ideológico que le da un sentido intelectual.

El sentido del tiempo

El cine ofrece un modelo del mundo real. El espacio y el tiempo figuran entre las características más importantes del mundo. La relación de las características espacio-temporales, en el mundo real, con respecto a la naturaleza espacio-temporal del modelo, el cine, determinan la esencia y el valor del modelo.

El valor del modelo aumenta a medida que aumenta la libertad del artista para elegir los medios de modelización. Por eso es natural el afán del artista de rehuir la representación automática en el cine de los parámetros espacio-temporales del mundo.

En todo arte relacionado con la visión y con signos icónicos sólo hay un tiempo artístico posible, el presente. Es la auténtica ilusión del presente y, por eso, el cine tuvo que buscar cómo representar y transmitir el pasado, presente, futuro y sueños y monólogos interiores (Morin, 1984).

Las diferentes formas de utilización del tiempo en el cine permiten crear el tiempo artístico, donde se pasa de registrador automático del ritmo de la vida a ser un modelo artístico del tiempo. En ese modelo artístico del tiempo se crea una energía artística como producto de una tensión y una fuerte densidad semántica.

Parte de esto es el conflicto entre el tiempo fílmico y el tiempo real instantáneo. En todo filme se presentan dos niveles temporales, lo real y lo irreal y su mezcla produce efectos semánticos complementarios.

Este sentido del tiempo en el cine se da en el ritmo cinematográfico. El ritmo es el planteamiento de una acción en un tiempo determinado por la duración material y psicológica de los planos, elementos de la banda sonora y los elementos visuales encuadrados. Es la acción del tiempo en el montaje.

Los tipos de ritmo se determinan en la relación del tiempo fílmico y del tiempo real de la proyección y de la relación entre los tiempos dentro del texto cinematográfico. Tenemos ritmo por adecuación, condensación y distensión en relación con el tiempo real de proyección y con el tiempo fílmico. Tenemos ritmo

por continuidad, alternabilidad, salto hacia atrás o hacia adelante, en el manejo del tiempo mismo del filme (Feldman, 1984).

El sentido del espacio

La estabilidad de los límites de la pantalla y la realidad física de su naturaleza plana son condiciones indispensables para la aparición del espacio cinematográfico. O sea, la pantalla está delimitada por su perímetro y por su superficie. Pero el cine llena esa superficie de tal modo que crea una constante ilusión de lo que sucede más allá de esos límites (Mistry, 1979).

Las diferentes escalas de planos, los movimientos de cámara y el sonido rompen ilusoriamente esos límites, así como el efecto de la cámara subjetiva. También una acción orientada en profundidad rompe la plenitud de la pantalla. La profundidad de campo se convierte en uno de los logros más elaborados para ese rompimiento.

La riqueza semántica del uso de estos recursos se suma a los recursos del montaje para darle una multidimensionalidad a la imagen cinematográfica, pudiendo manejarse a la vez el texto, el metatexto, la realidad, la interpretación, o sea, el macro y micro sentidos.

En ningún otro arte figurativo, las imágenes que se presentan en el espacio artístico se empeñan tan activamente por romper esos límites y desbordarse más allá del perímetro de su superficie y su tiempo. Este conflicto permanente es uno de los factores principales que crean esa ilusión de realidad del espacio cinematográfico.

La búsqueda del rompimiento de los límites de perímetro y plenitud de la imagen, da el sentido al tratamiento del espacio en el cine.

El sentido de interpretación y los personajes

En la estructura semiótica del plano, el hombre ocupa un lugar muy especial. En el cine confluyen la tradición del documental no artístico y del teatro. En un caso nos valemos de la realidad como signo, en el otro nos valemos de los signos como realidad.

El cine artístico se apoyó en estas dos tradiciones, lo que dio inmediatamente lugar a dos formas

puestas de tratar la imagen del hombre en el filme. La relación entre el hombre y los objetos que le rodean también es opuesta en el documental y en el cine ficción.

La contradicción entre estas dos formas de tratar al hombre en el filme, pues el aplicar alguna de ellas era insatisfactorio para el cine, desarrolló una tercera vía con un lenguaje nuevo.

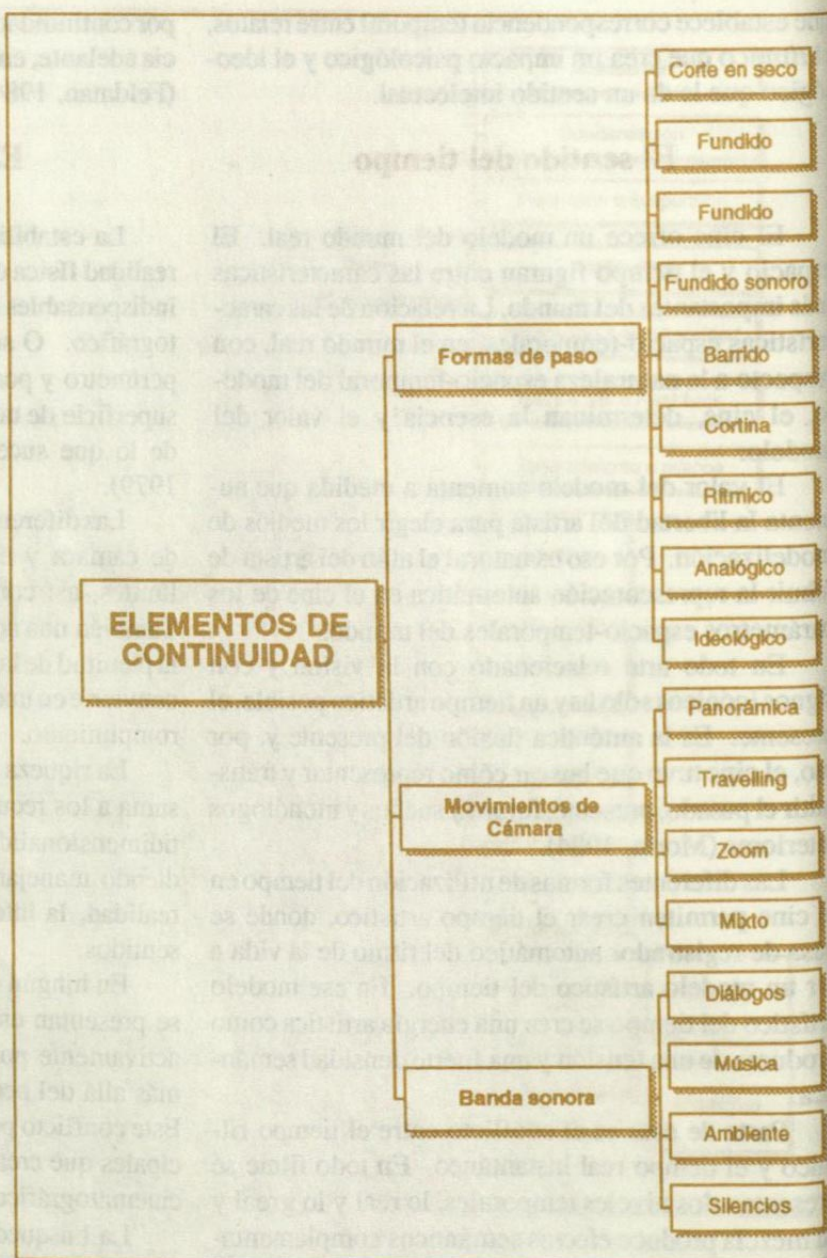
En el cine la interpretación del actor es en el aspecto semiótico un mensaje codificado a tres niveles: por el realizador, por el comportamiento cotidiano y por la interpretación del actor (Lotman, 1973).

El realizador convierte el cuerpo humano en texto narrativo, gracias a la capacidad de dividir la figura humana en trozos y de disponer esos segmentos en una cadena que se extiende en el tiempo. Le da a las imágenes de las partes del cuerpo un significado de metáfora.

También surge una paradoja. La imagen del hombre en la pantalla se aproxima al máximo a la imagen real y está orientada de manera consciente a rehuir lo teatral y lo artificial. Esa imagen es semiótica y está cargada de significaciones secundarias, se presenta como signos que soportan un complejo sistema de sentidos complementarios (Morin, 1984).

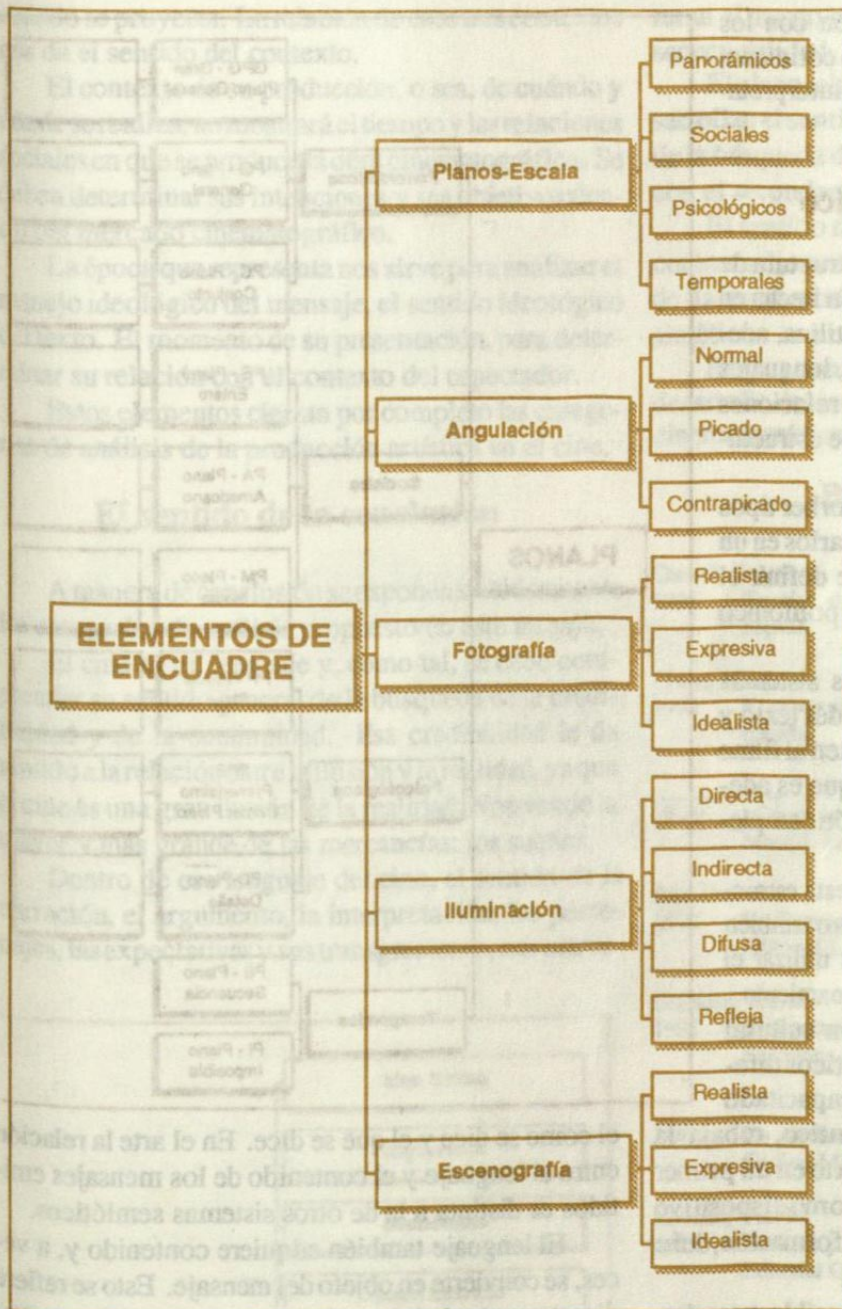
Por otra parte, el cine hace técnicamente posible la reproducción de los gestos y de la conducta en la vida real. El comportamiento teatral, al apartarse de la vida concreta, se distancia en la semiótica del gesto y de la mímica nacionales.

El texto cinematográfico tiene la capacidad de asimilar la semiótica de las relaciones cotidianas y de las tradiciones nacionales y sociales, impregnándose de todos los códigos no artísticos comunes a una época. De esta manera, el cine nos muestra la conducta cotidiana de los personajes.



Así surge una gran contradicción, muy enriquecedora semánticamente, entre el traje histórico y los ademanes contemporáneos. El traje aparece con frecuencia como un signo de una época determinada y es la reproducción de la vestimenta que se llevaba en un determinado período. Aquí se deben considerar los cánones de belleza de la época representada y de la época de la realización.

La interpretación del actor en el cine es sustancialmente diferente a su comportamiento en el escenario. Una de las particularidades en la pantalla es su autenticidad. Sin embargo, esa autenticidad no



compone de la correlación entre esas dos organizaciones semánticas distintas.

Como la producción masiva del cine comercial se monta sobre el mito de la estrella de cine, esa aureola semiótica que rodea al actor es un hecho objetivo, que el realizador toma en cuenta, de igual forma que toma en cuenta el aspecto exterior y el carácter interpretativo del actor al seleccionar a un candidato para un papel.

El actor puede reforzar esa situación, puede elegir un papel lejos de su arquetipo, o desde un lado desconocido, o puede verse reforzado dentro de un género específico. El género se presenta como un convencionalismo que se expresa en el cine con mucha fuerza significativa, donde una modificación del nivel de convencionalismo en un determinado momento del filme, aumenta la carga semiótica de la interpretación del actor en general.

Por las condiciones específicas en que se crea un filme, cuando cada episodio no se rueda en el orden cronológico del guión, de forma que el actor no interpreta su papel de seguido, la ausencia de la reacción del público, convierte la interpretación en el cine en un arte muy especial. Presenta un gran número de códigos dentro de un mismo papel, siendo muy polisémico.

Podemos decir que la imagen

del nombre en la pantalla aparece como un mensaje de una gran complejidad, cuya capacidad semántica está determinada por la variedad de los códigos utilizados, por la multiplicidad de niveles y la complejidad de su organización (Lotman, 1973:130).

A esto se le debe agregar el sentido de los personajes, sean dramáticos, simbólicos o modelos y su relación con el espectador donde se puede dar una identificación, proyección o distanciamiento. Y por supuesto, la dimensión psicológica y social del personaje (Vale, 1984).

logra sustituyendo al actor por el hombre de la calle. En las ocasiones en que el actor no era profesional, el oficio del trabajo de actor era sustituido por el oficio del trabajo del realizador, creando una sobrecarga sobre la estructura semiótica por parte del realizador.

La figura mitificada del actor es en el filme una realidad no menor que la del personaje que interpreta. El actor en el cine aparece en su doble naturaleza, como intérprete de ese papel y como mito cinematográfico. La significación de un personaje del cine se

Esa relación de la interpretación con los personajes, con la realización, con lo cotidiano, es lo que estructura el sentido de la interpretación y el personaje.

El sentido de lo sintético

Se ha hablado de la compleja estructura de los sentidos que comporta la narración hecha en imágenes en movimiento. El cine utiliza, además de la imagen propiamente dicha, lenguajes verbales, musicales e intensifica las relaciones extratextuales, que le agregan al filme estructuras de sentidos muy variadas.

Esta capacidad del cine para absorber tipos tan variados de semiosis y para integrarlos en un sistema único, es lo que nos permite definir el cine como un arte de carácter sintético polifónico (Lotman, 1973:131).

La complejidad de los variados sistemas semióticos, la múltiple codificación del texto y de ahí, su polisemia artística, convierten al filme en una especie de organismo vivo, que es además, una concentración de información completamente organizada.

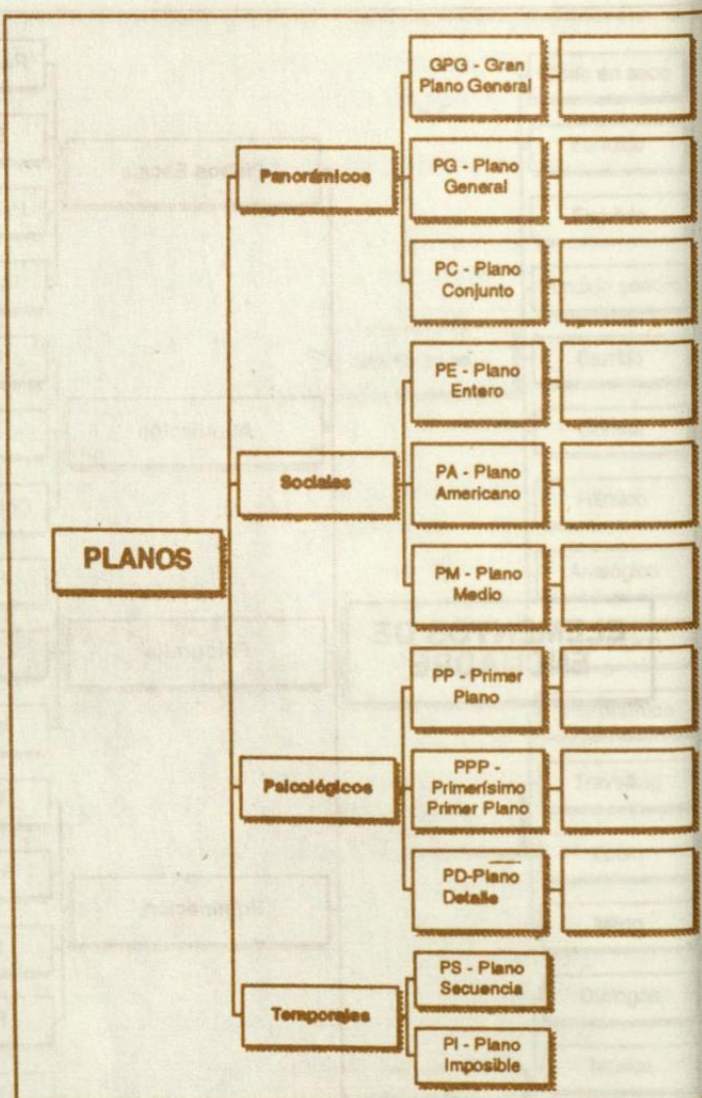
Por lo tanto, es necesario conocer esta estructura para aprender a hablar en el cine. Pero también se debe enseñar a leerlo. Una cosa es utilizar el sistema y otra es comprender su funcionamiento.

Los espectadores con formación cultural muy distinta asimilan niveles semánticos diferentes. El espectador que no está capacitado para percibir el polifonismo semántico, rebaja la relevancia semántica y percibe el texto en un primer grado. El cine crea unos códigos y, como dispositivo educativo, además de proporcionar información, debe enseñar a extraerla (Lotman, 1973).

Percibir un texto como incomprensible, pero dentro de códigos reconocibles, es una etapa obligatoria en el paso hacia una comprensión nueva. El realizador debe convencer al espectador de que la vida hay que descifrarla.

El cine comienza a tomar conciencia de que es un sistema de signos y a utilizar de manera consciente esa particularidad, despertándose gran interés por el problema del signo y de la significación, entre lo evidente y lo verídico dentro de esta forma expresiva.

En el campo del lenguaje es necesario distinguir entre el mecanismo del mensaje y su contenido, entre



el cómo se dice y el qué se dice. En el arte la relación entre el lenguaje y el contenido de los mensajes emitidos es distinta a la de otros sistemas semióticos.

El lenguaje también adquiere contenido y, a veces, se convierte en objeto del mensaje. Esto se refiere directamente al cine que ha ido creando sus fines artísticos e ideológicos, permanece y se funde con ellos. La comprensión y su lenguaje es sólo el comienzo hacia la comprensión de la función artística e ideológica del cine, como un arte capaz de atraer a las grandes masas en este fin del siglo XX.

El sentido de lo contextual

En la comprensión del cine en relación con el contexto, es necesario ubicarlo en el momento de cuándo, dónde y por qué se hizo, la época que representa y

cuándo se proyecta. La relación de esos tres contextos nos da el sentido del contexto.

El contexto de su producción, o sea, de cuándo y dónde se realiza, no mostrará el tiempo y las relaciones sociales en que se produce la obra cinematográfica. Se deben determinar sus intenciones y sus objetivos dentro del mercado cinematográfico.

La época que representa nos sirve para analizar el manejo ideológico del mensaje, el sentido ideológico del texto. El momento de su presentación, para determinar su relación con el contexto del espectador.

Estos elementos cierran por completo las categorías de análisis de la producción artística en el cine.

El sentido de la conclusión

A manera de conclusión se exponen sintéticamente las categorías de análisis propuesto en este trabajo.

El cine es un lenguaje y, como tal, se debe comprender su sentido general de la búsqueda de la credibilidad y de la continuidad. Esa credibilidad le da sentido a la relación entre la ilusión y la realidad, ya que el cine es una gran ilusión de la realidad. Nos vende la mayor y más grande de las mercancías: los sueños.

Dentro de ese lenguaje del cine, el sentido de la narración, el argumento, la interpretación, los personajes, las expectativas y sus transgresiones, nos estruc-

turan el marco semiótico desde el punto de vista de la secuencialidad, el relato y lo narrativo.

El plano, el montaje, el tiempo, el espacio, nos desarrollan el sentido de lo icónico figurativo en función de la búsqueda de las relaciones del lenguaje primario con el secundario.

El sentido de la idea fílmica, de lo sintético y lo contextual, nos estructuran el sentido de lo extratextual de la producción, tanto en sentido analítico como sintético.

Esos serían los elementos por considerar para el desarrollo del análisis de la semiosis de la producción cinematográfica.

BIBLIOGRAFÍA

- Casetti, Francisco.
1994 **Teorías del cine.** Ediciones Cátedra, S. A.: Madrid, España.
- Chion, Michel.
1992 **El cine y sus oficios.** Ediciones Cátedra, S. A.: Madrid, España.
- 1994 **¿Cómo se escribe un guión?** Ediciones Cátedra, S. A.: Madrid, España.
- Eco, Umberto.
1972 **La Estructura ausente. Introducción a la semiótica.** Editorial Lumen. Barcelona, España.
- Feldman, Simón.
1985 **El director de cine. Técnicas y herramientas.** Gedisa: Barcelona, España.
- 1983 **La realización cinematográfica. Análisis y práctica.** Gedisa: México.
- Lotman, Yuri M.
1979 **Estética y semiótica del cine.** Colección punto y línea. Editorial Gustavo Gili, S. A.: Barcelona, España.
- Mitry, Lean.
1978 **Estética y psicología del cine.** Editorial Siglo XXI: España.
- Morin, Edgar.
1975 **El cine o el hombre imaginario.** Editorial Seix Barral, S. A.: Barcelona, España.
- Tudela, Fernando.
1980 **Arquitectura y procesos de significación.** Edicol: México.
- Vale, Eugene.
1985 **Técnicas del guión para cine y televisión.** Gedisa: Barcelona, España.

