

# Glosas sobre Semiología del Cine

GERMAN MUÑOZ GONZALEZ

Entrar científicamente en la 'sala oscura' del cine, sólo ha sido posible a partir de 1964 (1) gracias a la linterna semiológica hábilmente manejada por Christian Metz. Es él quien primero aborda la teoría del cine con un espíritu verdaderamente científico, en el sentido moderno del término; es decir que, él no busca la verdad, sino que avanza.

Conocedor profundo de la lingüística, que aplicó durante su formación universitaria al estudio del alemán y del griego, es el pionero en su aplicación al dominio del cine, que habita -según él- en el vecindario de la simbólica. Buceando en esas aguas rescata otra ciencia, el psicoanálisis, para hacerla trabajar al servicio de su objeto; para ello no duda en someterse al análisis, devorar a Lacan, a Freud y algunos más, vivir entre psicoanalistas y, por poco, convertirse en uno de ellos. Su locura amorosa lo convierte en un sabio austero disimulado detrás de una acogedora sonrisa y la simpatía del hombre del "midi" francés. El objeto de su amor, el cine, le impone la contemplación, la vigilia y la teorización de su pasión. Metz es un consumidor formidable de imágenes y un lector incansable de todos los teóricos conocidos y desconocidos del cine, es un archivador de datos y un privilegiado espectador que conserva en su memoria todos los detalles de cuanto ha visto.

Hace 20 años, armado de la lingüística y en medio del frenesí estructuralista que contagiaba todas las ciencias sociales, un poco quijotesca, se lanza a la conquista. Toma prestada a Levi-Strauss y a Barthes la jerga existente, e inventa sus propios términos, que

1. Año en el cual la revista "Communications" consagra un número especial a las "investigaciones semiológicas" y en donde Metz inicia su aporte y prefigura su obra mayor "Lenguaje y cine" publicada en 1971.

sus detractores consideran impenetrables. Curioso que para tratar con objetos tan parecidos a la realidad —las imágenes cinematográficas—, existan científicos como Metz, que se sirven sin cesar de abstracciones, casi nunca de imágenes ni de ejemplos.

La importancia de sus escritos se puede medir por la extensión de su auditorio, no sólo dentro de los muros de la Universidad y no sólo en las escuelas de cine francesas; basta señalar que sus trabajos han sido traducidos a diecinueve idiomas, que sus propuestas son juiciosamente estudiadas en varios países y centros de investigación, que múltiples revistas —“Screen” en Inglaterra, “Camera Obscura” en USA— y numerosos libros, reclaman su inspiración. . . para comprender que el rigor de su discurso y la construcción epistemológica de su objeto han logrado en 20 años crear un cuerpo coherente que ha llegado a su madurez y serenidad.

La existencia de la semiología del cine es productiva, saludable para un gran sector de la investigación al cual ella informa. E incluso si el cine sigue siendo considerado como “objeto de diversión” y la expresión popular “de película” o “hacer cine” alude a la farsa o a la exageración fantasiosa, la construcción de una ciencia que se ocupa de él, testimonia que por su método de análisis, la semiología está llamada a jugar un importante papel, por ejemplo, en el campo pedagógico, en donde se comienza a tomar conciencia del carácter no evidente de la transmisión de mensajes, o en la publicidad donde cada vez se requieren más semiólogos.

Por ahora detengámonos en el cine, más tarde volveremos al campo de la pedagogía y de la expresión audiovisual.

*Me parece fundamental distinguir tres posturas diferentes frente a una misma película:*

- La del cineasta o realizador del filme, quien construye un texto, o si se quiere lo “escribe”.
- La del espectador, quien trata de “comprender” o “leer” ese filme “culturalmente”.
- La del semiólogo o analista, quien trata de comprender cómo ha sido comprendido el filme, “meta-lee”; reconstituye los sistemas implícitos, invisibles; y además del SENTIDO trata de comprender cómo funciona la ‘relación afectiva’ filme-espectador.

El espectador cree que entra en la imagen a través del significado, el semiólogo sabe que la entrada es a través del significante. La pareja significante/significado se ha hecho célebre después de múltiples malentendidos. Ya a comienzos del siglo hizo su aparición en el terreno científico muy discretamente, gracias a Ferdinand de Saussure quien la aplicó esencialmente a la lengua. Para nadie es un secreto hoy que el significante es la materia sonora o visual puesta en obra, aquello que una máquina puede grabar o analizar según sus propias características físicas. En cuando al significado, aunque nadie lo haya visto u oído jamás, existe en la mente y allí se forma al interpretar el significante. La relación entre los dos términos no tiene nada de natural, es pura convención. En la imagen, en donde la relación es más motivada que arbitraria, se requiere una severa disciplina para hacer la distinción y sacar de allí las consecuencias. Crear las herramientas de esta disciplina es uno de los méritos de Metz.

Y entonces, qué es el significante en cine? En los cine-clubes se habla hasta el cansan-

cio de “travellings”, “planos-secuencia”, “insertos”, “cámara subjetiva”. . . casi de una “gramática cinematográfica” con reglas precisas y excepciones. La distinción forma-contenido patrocina toda intuición en esta línea. Al explicitar la noción de significante resulta imposible sostener que en algún lugar, fuera del mundo material, existe un contenido esperando pacientemente que se le revista de una forma. La materia significante poco a poco se ha afinado y delimitado sus figuras, su combinatoria, su uso, para organizar y elaborar los significados.

Gracias a la lingüística estructural se sabía que los sonidos básicos de la lengua (los fonemas) no significan nada en sí mismos, sólo significan si se combinan de cierta manera. Desde el comienzo de su trabajo Metz demuestra que el cine no es una lengua, busca las unidades básicas y los códigos que rigen su funcionamiento. A partir pues, del estudio de la organización de los diferentes componentes del filme objetivamente analizables y que forman un ‘texto’ (la imange, lo escrito, la música, el ruido, la palabra), se podrán evidenciar ciertas formas recurrentes y su conjugación en diversas épocas, países o autores. El proceso de análisis permite así el paso del orden de lo concreto al orden conceptual, del texto al sistema.

El cine no es, desafortunadamente, la realidad, incluso si durante la proyección nos dejamos impresionar al punto de confundir una con el otro. Complejo fenómeno, diferente sin embargo, a mirar una fotografía. El movimiento añade al cine la fascinante impresión de “estar-ahí-ahora”. Inmaterial por naturaleza, el movimiento escapa a la oposición verdadero/copia, aparece como un índice suplementario de realidad, provoca la sensación de presencia transparente y actual. El cine es privilegiado en la creación de la ilusión. La fotografía no es más que un espejo de la memoria y el teatro la transparencia obscena de una presencia. . . : allí o faltan índices de realidad o sobran elementos demasiado concretos. Metz ha logrado admirablemente discernir la “impresión de realidad” en el cine y al ponerla en paralelo con la “impresión de narratividad” inscribe el fenómeno de representación en el sistema de coordenadas espacio/tiempo, que es su fundamento.

La búsqueda de unidades de análisis muestra paradójicamente que el significante posee autonomía relativa. Resulta excesivamente cómodo pensar que en cada signo se encuentra juiciosamente ordenado el segmento significante correspondiente a cada significado. La semiología del cine mostró que los significantes, sin tener cuenta del encadenamiento lógico que los organiza a ellos y a los significados, afectan y son afectados por los significantes vecinos, merced a oscuras influencias, a operaciones inconscientes que modelan también el sueño, el lapsus y ciertas figuras de la lengua. Metz explora concienzudamente la pista que une ciertas parejas de conceptos:

significado/significante  
condensación/desplazamiento  
metáfora/metonimia  
paradigma/sintagma

Ahora bien, una película sólo existe en tanto que es vista. Tal vez sea el acto de ver un filme el verdadero objeto de análisis, acto en el cual están complejamente imbricadas las funciones de lo imaginario, de lo real y de lo simbólico. El psicoanálisis no sólo aclara el filme; como en toda operación analítica, se trata en el fondo de un autoanálisis del teórico.

La semiología del cine no es más que una forma de abordar la teoría del cine. Precisamente por ello Metz titula actualmente su seminario en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales "Teoría del Cine" en vez de "Semiología del Cine"; y ha consagrado dos años al estudio de la obra de Rudolf Arnheim, para reconocer en él la tradición de estudios teóricos del cine y precisar o analizar sus intuiciones históricas con las herramientas de la semiología. Esta ciencia novedosa se desarrolla a la sombra de su fundador, a la sombra de las ciencias de la simbólica y al margen de las corrientes marxistas y sociológicas, aunque sin ignorarlas. Prácticamente se puede calcar su perfil sobre la biografía de Metz. A sus discípulos corresponde conectarla con parcelas tan importantes como la Sociología.

Quien escoja el camino semiológico —como en una carrera de obstáculos— deberá interrogarse ampliamente la segunda vez que vea un filme (la primera es por puro gusto), sobre la noción misma de significante, tratando de captar intuitivamente cómo está construido a ese nivel. Luego buscará transformar sus intuiciones en hipótesis y realizará un profundo análisis de un segmento del filme. Después, leerá atentamente "Lenguaje y cine" (por ejemplo) para aclarar su análisis; teniendo en cuenta que quienes no sigan estas indicaciones al pie de la letra, no perderán por ello el sueño, como es el caso de millones de espectadores del cine.



