

LENGUAjes.

Revista de lingüística y semiología
Publicación de la Asociación Argentina de Semiótica
Año 1 - Número 2 - Diciembre de 1974

nv

Ediciones Nueva Visión

LENGUAjes.

Revista de lingüística y semiología
Publicación de la Asociación Argentina de Semiótica
Año 1, nº 2, diciembre de 1974

Comité Editorial

Juan Carlos Indart
Oscar Steimberg
Oscar Traversa
Eliseo Verón

Ediciones Nueva Visión
Buenos Aires

El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico

El título de esta exposición,¹ incluso en su longitud, tiene algo de prudente y de reservado. Sugiere que la distancia que nos separa de toda posibilidad de formalización es considerable; y también que todas las posibilidades de formalización no son reales, es decir que es preciso desconfiar de las seudoformalizaciones precipitadas, en las que un imponente aparato de notación viene a tapar incertidumbres fundamentales en cuanto a las unidades específicas del campo.

Mi auditorio de hoy, e incluso la Asociación que me ha invitado, están formados por investigadores en lingüística formal, por matemáticos y por teóricos de la información. Por consiguiente es preciso que aclare de entrada que no he de *proponer modelos* (de esto volveremos a hablar dentro de algunas décadas), sino que permaneceré en el nivel de una reflexión metodológica preliminar y muy general, para tratar de mostrar a los lingüistas de qué modo se plantean los problemas en un dominio en el que casi todo está por hacerse, y que por ello es muy diferente del suyo.

1 Este artículo retoma una conferencia que di el 20 de enero de 1973 en la A.T.A.L.A. (Asociación para el procesamiento automático de las lenguas). Salvo la eliminación de algunas "rebasas", no he intentado privar a esta transcripción de su carácter "oral".

¿Cuál es la situación inicial con que se encuentra el semiólogo del cine? Podríamos resumirla de la siguiente manera: en la sociedad existe desde el año 1895 cierto tipo de *secuencias de señales*, denominadas "filmes", a las cuales el usuario social (el "nativo") considera como poseedoras de un sentido, y a propósito de las cuales tiene en sí mismo, en estado de *intuición semiológica* —en el sentido en que la "intuición lingüística" nos dice que una frase B es la paráfrasis, o la transformada pasiva de una frase A—, algo así como una *definición*: porque el sujeto social no confunde un filme con una pieza musical o con una obra de teatro.

De allí surge la primera tarea del semiólogo (del semiólogo que es también un nativo, es decir que va al cine): elevar al estado explícito esa definición del filme que, sin estar corrientemente formulada, funciona en la sociedad de manera muy real.

Me parece evidente que se apoya implícitamente sobre un criterio que Hjelmslev habría llamado *materia de la expresión* (= "signo típico" en Roland Barthes), o sea sobre la naturaleza física del significante: caracterización sensorial de las señales que constituyen el filme y que, si hubiesen sido físicamente distintas, hubiesen producido algo diferente de un filme (por ejemplo, una ópera). La definición del filme por parte del usuario es de tipo técnico-sensorial: técnico en la emisión y sensorial en la recepción.

De hecho, se llama "filme" —lo he mostrado en otra parte con mayor detalle— a toda secuencia de señales cuyas señales, en cuanto a su materialidad, pertenecen a las siguientes cinco categorías (combinadas entre sí en la cadena):

1) *Imágenes* (acerca de las cuales es necesario precisar en seguida, puesto que el filme no se confunde con la historieta, la fotografía fija, el dibujo animado, etcétera, que implican como mínimo tres determinaciones físicas agregadas: son imágenes fotográficas, móviles y múltiples; por "múltiples" quiero decir que una sola unidad de lectura implica muchas de ellas).

2) *Trazados gráficos* que corresponden a las diversas menciones escritas que aparecen en la pantalla.

Se observará que estas dos materias significantes definen de por sí al filme mudo; las siguientes tres son propias del cine sonoro y hablado, es decir, en la actualidad, propias del "filme" a secas.

3) *Sonido fónico grabado* mediante un procedimiento de duplicación mecánica (= las "palabras" del filme).

4) *Sonido musical grabado* (este elemento puede faltar; hay filmes sin música).

5) *Ruido grabado*. Se trata de los ruidos llamados "reales" (= *sound-effects*), en otras palabras de un sonido que no es ni fónico ni musical (con casos intermedios para la música concreta, o que así es llamada, que acompaña a ciertos filmes).

Nuestra sociedad ha elaborado implícitamente una verdadera *taxonomía de los lenguajes*: existe el "lenguaje musical", el "lenguaje pictórico", etcétera. Esta clasificación cultural, cuando su lógica interna es formulada explícitamente, adopta la forma de un cuadro de presencias y de ausencias, un cuadro de doble entrada en el que se podría poner arriba, horizontalmente, una lista de características físicas del significante y a la izquierda, verticalmente, una lista de "lenguajes" en el sentido corriente (= estético-periódico) del término. Cada lenguaje se define por la presencia, en su significante, de ciertos rasgos sensoriales, y por la ausencia de ciertos otros. En resumen, cada lenguaje posee su específica materia de la expresión o bien (como en el caso del cine) su específica combinación de muchas materias de la expresión.

La breve enumeración que sigue ofrece un ejemplo de ello, tomado del dominio que se conoce con el nombre de "audio-visual". Para esta muestra me he atendido a un número muy pequeño de lenguajes (aquellos que son más usuales socialmente). Me abstendré de materializar gráficamente el cuadro de doble entrada (del que solo quería hacer notar el principio general): puesto que mi ejemplo antojadizo reúne solo algunos lenguajes (entre muchos otros), la manía de los gráficos hubiese correspondido en este caso (tanto como en muchos otros a propósito de los cuales se es menos consciente de ello) a un cientificismo pomposo dictado meramente por la moda:

a) *Fotografía*: Imagen obtenida mecánicamente, única, inmóvil.

b) Fotonovela: Imagen obtenida mecánicamente, múltiple, inmóvil. Leyendas.

c) Historieta: Imagen hecha a mano, múltiple, inmóvil. Leyendas.

d) Cine-Televisión: Imagen obtenida mecánicamente, múltiple, móvil. Leyendas. Tres tipos de elementos sonoros (palabras, música, ruido).

e) Radiofonía: Tres tipos de elementos sonoros (palabras, música, ruido), etcétera.

Das observaciones acerca de este punto:

1) Si se hace entrar en la conmutación un número mayor de lenguajes (magnetoscopio, pantalla catódica, etcétera), entonces la formulación misma de los rasgos clasificatorios seleccionados anteriormente tendrá que ser modificada con retroactividad (= fenómeno clásico en lingüística). Ejemplo: en mi cuadro, elegí considerar el par cine-televisión como si formaran un solo lenguaje; pero si decidimos tratarlos como dos lenguajes distintos —elección estratégica que implica problemas complejos de los que no he de hablar aquí, y que evidentemente nada tienen que ver con el caso especial y sencillo de los filmes que se pasan por televisión—, entonces nos vemos llevados a desdoblarse el rasgo "Imagen obtenida mecánicamente" en "Imagen fotográfica versus Imagen electrónica".

2) Se advierte que los diferentes lenguajes (incluso en aquel nivel de su definición que sigue siendo puramente físico, precódico, pregramatical) mantienen entre sí relaciones lógicas netamente más complejas de lo que el sentido común imagina. Este último se los representa confusamente como si estuviesen todos situados sobre un solo eje clasificatorio, y en una relación uniforme de exterioridad (= exclusión en el sentido lógico) de los unos con respecto a los otros. Ahora bien, si se toma cada uno de los lenguajes y se los considera por pares (= si se examinan sucesivamente cada par de lenguajes), se destacan casos de exclusión, pero también aparecen casos de inclusión y de intersección.

Exclusión: los dos lenguajes no tienen en común ningún rasgo pertinente de la materia de la expresión; ejemplo: fotografía/radiofonía. Inclusión: uno de los dos lenguajes posee todos los rasgos materiales del otro y además rasgos materiales que el otro no posee; ejemplo: el cine "incluye" la obra de teatro radiofónica. Intersección: los dos lenguajes poseen ciertos rasgos fisi-

cos en común pero cada uno de ellos posee rasgos que el otro no posee; ejemplo: foto-novela/historieta: tienen en común los rasgos "Imagen", "Inmóvil", "Múltiple", y "Leyendas", pero el rasgo "Imagen mecánica" concierne a la foto-novela y no a la historieta, mientras que el rasgo "Imagen hecha a mano" concierne a la historieta y no a la foto-novela. En resumen: los diferentes lenguajes, que permanecen distintos en cuanto conjuntos se entrelazan y se superponen en un juego suficientemente complejo como para inhibir todo fanatismo normativo de la "especificidad"; las especificidades existen pero se encuentran de entrada entrelazadas.

4

Creo que aquí tocamos un primer punto acerca del cual una cierta formalización —por supuesto que puramente componencial, pero que sin embargo representa un progreso en relación con las consideraciones tradicionales acerca de las virtudes expresivas comparadas de los diferentes medios de expresión— puede ser emprendida dentro de plazos razonables: la tarea consistiría en establecer, mediante conmutación de los lenguajes entre sí, rasgos pertinentes de la materia del significante. En resumidas cuentas, se trataría de hacer jugar a Hjelmslev contra sí mismo (puesto que para él un rasgo material no podría ser pertinente, como tampoco la inversa). Se trataría también de hacer que al final del recorrido reapareciese cada lenguaje —o sea cada unidad que normalmente pasa por ser un lenguaje, es decir cada punto de partida socialmente atestiguado— como si fuese la combinación terminal (= el punto de llegada) de cierta cantidad de rasgos específicos de la sensorialidad socializada.

Remitir al usuario social su propia clasificación, pero vista al revés, y en camino hacia una cierta axiomatización. Con relación a la etnografía del indígena, la etnografía del etnógrafo es una reprise, en los dos sentidos de la palabra: una mezcla de admisión y de desenganche.

5

Es preciso no olvidar nunca que, acerca de estos problemas, la situación de trabajo del semiólogo del cine difiere profundamente

de la del lingüista. Este último tiene que ocuparse de secuencias de señales que se manifiestan en una sola y misma materia de la expresión (el sonido fónico); por este hecho el problema de las *variaciones de la materia significante* (= hacer variar ese parámetro, lo que quiere decir, por comenzar, considerarlo como un parámetro) no se le plantea en verdad. O al menos, si se encuentra con él, éste se le presenta en una forma que llamaría *débil*, al menos comparándola con la manera en que el semiólogo debe enfrentarlo.

Por cierto, el lingüista se ve llevado a reflexionar acerca de ciertos universales que se encuentran relacionados con la materia fónica: universales, por así decirlo, materiales, por oposición a esos otros universales: los caracteres formales universales de las gramáticas (Ruwet). De este modo, la ambición de un cuadro universal de los rasgos fonéticos lleva a preguntarse por dónde pasa la frontera entre el sonido fónico lingüístico y el sonido fónico de la risa o del sollozo; o incluso, esta vez desde una perspectiva estructuralista, los lingüistas se han preguntado cuáles son aquellos caracteres físicos-sensoriales de la fonía (= relativa linealidad, variaciones de altura melódica, de energía articulatoria, etcétera) que, de haber sido distintos, hubiesen provocado una modificación de la lengua como estructura, y cuáles en cambio son aquellos cuya alteración (imaginaria) habría dejado inalterada la estructura lingüística: se trata del problema de la relación entre la forma y la materia (en la formulación glosemática), y este es por último uno de los puntos acerca de los cuales Hjelmslev se separa del modo más definitivo con respecto a la herencia de Praga en su extensión más lata.

La preocupación por hacer variar la materia del significante no es, pues, ajena al lingüista. Pero, en su campo, tales variaciones siguen siendo imaginarias, se trata de *variaciones como si*, y durante todo el tiempo la única materia con la que el lingüista debe tratar efectivamente sigue siendo la materia fónica con sus caracteres físicos que son fijos y están dados.

El semiólogo, en cambio, se enfrenta con muchas materias significantes que difieren realmente unas de otras: el cine no es la pintura, la pintura no es la gestualidad. Frente a variaciones ricas y complejas (que no necesita *inventar*), el semiólogo no puede hacer más que preguntarse cuáles son los rasgos físicos que, cuando se los modifica, nos hacen pasar de un "lenguaje" a otro, y cuáles son en cambio aquellos que puedan cambiar dejándonos sin embargo dentro del campo de un mismo lenguaje. En el cine, si se suprime la banda-imagen (es decir el conjunto de rasgos

que podríamos denominar "Presencia de elementos visuales"), se cae en la radiofonía. Por el contrario, las diferencias en el tamaño del rectángulo, incluso si son considerables, no nos hacen salir de lo que denominamos el lenguaje fotográfico.

Es justamente porque el semiólogo encuentra el problema del significante físico *de frente*, en toda su amplitud, en un "estado" que me parece *fuerte*, por lo que sus primeras tentativas (¿o tentaciones?) por el camino de una cierta pre-formalización pueden referirse, aparentemente de un modo algo paradójico (y sobre todo para mi público de hoy), a esas clasificaciones materiales del significante, a esa taxonomía sensorial y cultural de la que he procurado dar cierta idea en mis puntos 2, 3 y 4.

Evidentemente, esto deja intactos los problemas de formalización en el nivel propio de las *gramáticas* (de las estructuras), es decir, lo que denominaré las *formalizaciones códicas*. Sobre esto último he de tratar ahora.

6

Es necesario reconocer que el lenguaje cinematográfico, al comienzo, da la impresión insistente de que no es posible dominarlo en términos formales. Con él, nos encontramos de lleno dentro del llamado campo estético, donde todo parece corresponder al desempeño y donde la idea misma de una competencia se impone muy débilmente al espíritu. Además, ni siquiera podemos apoyarnos sobre esa base matemática que ayuda al semiólogo de la música, o sobre esa base lingüística que ayuda al analista del lenguaje poético (el cual siempre se *efectúa* en una lengua, si bien no se reduce a ella). El semiólogo del cine tiene una especie de inspiración general (en última instancia, un simple "estado de ánimo", lo que por lo demás es mucho) que le llega desde la lingüística, pero ninguno de los conceptos técnicos de la lingüística puede ayudarlo directamente en el detalle de su trabajo, ninguna noción operativa de la lingüística es aplicable tal cual al estudio del cine.

Por consiguiente, existe una incomodidad fundamental, y como una situación de desafío, en la posición del semiólogo del cine. Es un poco un lingüista sin lengua. (¿O acaso habría que decir —aceptando el juego de palabras— un lingüista sin competencia?)

Hay especialmente en el lenguaje cinematográfico dos rasgos, o más bien dos ausencias de rasgos —solamente dos en este nivel,

pero de respetable importancia... —que parecen desafiar a la empresa filmo-semiológica:

1) La ausencia de toda unidad discreta (= elementos sintácticos, dentro de una perspectiva generativa) que fuese común a todos los filmes y que por lo tanto fuese propia del cine y pudiera ser concatenada, mediante una formalización, con otras; la ausencia de toda instancia que tuviese alguna mínima semejanza con el morfema o con el formante; de todo alfabeto (vocabulario), fuese éste terminal o no terminal. En primera instancia, el filme nos ofrece solo *planos* sucesivos (tomas distintas, rodadas por separado y compaginadas luego en el montaje). Cuando se pasa de uno a otro (estoy pensando en un "pasaje" paradigmático, no sintagmático), todo cambia: la duración, la movilidad infinita (o bien la inmovilidad, que representa solo el caso límite de aquélla), la amplitud del campo visual abarcado, la cantidad y la identidad de los objetos filmados, la óptica utilizada, la iluminación, el tipo de película, etcétera.

2) La ausencia de todo *criterio de gramaticalidad*. No cabe imaginar una serie de planos, por más insólita y caprichosa que sea, acerca de la cual el nativo (el espectador habituado al cine) pudiera decir: "esto no es un filme" o incluso: "esto no es un filme bien formado". Por cierto, el espectador podrá decir, frente a tal o cual filme de vanguardia, por ejemplo: "este es un filme estúpido, sin pies ni cabeza"; pero otro espectador cuyo condicionamiento sociocultural es diferente y cuya anterior escolarización no ha seguido los mismos caminos, dirá de la misma cinta: "este es un filme extraño y hermoso". En resumen, nos encontramos rechazados de entrada fuera del criterio de gramaticalidad, deportados desde un principio hacia juicios que corresponden a *aceptabilidades* (= modelos de desempeño) que hacen jugar, en la recepción, clases socioculturales de usuarios y en la emisión *géneros cinematográficos* (estén o no oficialmente reconocidos como tales por los historiadores de cine). Aquí vemos cómo se perfila en el horizonte el problema epistemológico de una lingüística del desempeño. Lo que equivale a afirmar que, en el cine, no encontramos una instancia que tenga los caracteres *internos* de una lengua (= problema "lengua y lenguaje"), aun si encontramos una que tenga las mismas funciones externas.

que precisamente no hay que *salir de ellas*; esto último entraña el peligro de una especie de voluntarismo lingüístizante, que con mucha facilidad puede convertirse (con una mera vuelta de *superyó*) en desaliento científico, con la tentación de volver por el camino más corto hacia la vía tradicional.

La cuestión se plantea de otra manera: tener conciencia de aquellas dificultades, pensar las cosas en esa región, implica ya *desplazar* el estudio del cine, de manera irreversible, hacia otro tipo de exigencias y de seriedad. De allí en adelante, habrá que ver qué es lo que se puede hacer con las dificultades que he señalado (teniéndolas en cuenta): no salir de ellas, sino partir de ellas.

No creo que en la actualidad se pueda plantear útilmente el problema de un modelo formal total (véanse las posiciones recientes de Z. S. Harris, en la propia lingüística), es decir de un modelo que valiese, por una parte, para todos los filmes y, por otra parte, para *todo lo que compone a los filmes* (= todas las configuraciones significantes que aparecen en un solo filme).

Es preciso trabajar en modelos parciales, e incluso doblemente parciales: parciales con respecto a dos ejes. Parciales, en primer término, porque cada uno de ellos se refiere a cierta clase de filmes (y no al "cine"), a cierto campo de aceptabilidad para cuya definición podemos basarnos inicialmente en la existencia histórica de los *géneros fuertes*: western clásico, "filme negro" norteamericano de los años 1940-1955, etcétera.

Tomaré un ejemplo deliberadamente caricaturesco. Imaginemos la siguiente secuencia filmica formada por dos planos:

Plano 1: Un hombre sonriente, con un ramo de flores en la mano se adelanta hacia una mujer que lo espera con visible emoción y placer.

Plano 2: El suelo se hunde, y el señor del ramo de flores desaparece totalmente, como en una trampa teatral.

Esta secuencia (y aquí utilizo el término en su doble sentido, cinematográfico y lingüístico) es *inaceptable* en un melodrama sentimental (= género), pero es perfectamente aceptable en un filme burlesco de la época muda (= otro género). Y hay aun más: esta "serie" forma precisamente parte de los elementos en nombre de los cuales el usuario pronunciará un *juicio de género* acerca del filme, es decir, un juicio de pertenencia a una clase: "este es un filme burlesco". Se sabe que las proposiciones de perte-

nencia constituyen uno de los principales usos de la cópula ("esto es..."), en las lenguas que la poseen (ahora bien, mi ejemplo estaba formulado en francés).

Las preformalizaciones en que es posible trabajar actualmente serán parciales también en otro sentido. No abarcarán todas las configuraciones semiológicas del filme, incluso dentro de un género determinado. Estamos obligados a seriar las cuestiones y a estudiar por separado (por el momento, y con una importante salvedad de la que me ocuparé antes de finalizar) el montaje, la iluminación, el color, el tipo del plano, las estructuras propiamente narrativas, etc. (esta enumeración es puramente ejemplificadora y no prejuzga nada acerca de la enumeración de los códigos; así pues, quizás tengamos que llegar a proponer, al menos en ciertos casos, modelos que vuelvan a agrupar al montaje con los movimientos de cámara; se trata del problema de los niveles de trabajo; no se vincula sólo con la naturaleza intrínseca del objeto-cine y con sus caracteres propios, sino también con las exigencias del trabajo científico y con las estrategias de formalización; esto es lo que resulta más difícil de hacerles comprender a los puros "hombres de cine", e incluso a quienes se distinguen dentro de ese grupo como los más ágiles de espíritu, cuando carecen de la experiencia, también terriblemente "concreta", de esa otra forma de "creación" que representa la tentativa de dominar un objeto en el plano del conocer, y ya no en el del hacer-ser).

Por consiguiente, mi hipótesis de trabajo consiste en el pluralismo códico, o en la pluralidad de los códigos. Denomino "código" a cada uno de los campos parciales de los que cabe esperar una cierta formalización, a cada una de las unidades de aspiración a la formalización, o incluso, a cada nivel de estructura dentro de cada clase de filmes.

Solo me queda ahora, para dar una idea más precisa del grado de formalización que puede pretenderse en la actualidad, tratar un ejemplo que deliberadamente estará muy limitado con relación a la amplitud cuantitativa de los problemas que deben afrontarse, pero que he de analizar con cierto detalle. Se tratará de una figura que propongo denominar *montaje durativo*. Forma parte de un código que aproximadamente puede ser designado así: el código del montaje en el filme narrativo clásico.

En los filmes narrativos (= filmes de intriga fuerte) de la época denominada clásica, se destacan diversos tipos de montaje cuyo número no es infinito. El sistema que éstos constituyen (y que ha recibido el nombre de "montaje clásico", o incluso "*découpage* clásico") no se refiere a los objetos o a las acciones filmadas, sino a las relaciones espacio-temporales entre tales objetos y acciones. En relación con esto, cada tipo de montaje corresponde a cierta manera de presentar el acontecimiento perceptivo, a cierto principio lógico en la organización de un espacio-tiempo propiamente cinematográfico (es decir distinto tanto del de la percepción real como del de la lengua — por ejemplo, los tiempos de los verbos), a cierta "fórmula sintagmática" en el encadenamiento de las sucesivas imágenes en el seno de una misma secuencia. En el cine de esa época, la "secuencia" estaba dotada de un fuerte grado de existencia social y de pregnancia afectiva. Ese código de las secuencias es una especie de máquina formal, pero ha desempeñado a la vez un importante papel histórico e ideológico: corresponde a los esfuerzos que ha realizado el cine clásico para encontrar los prestigios diegéticos de la novela de la gran época (siglo XIX): creación de un universo de ficción con su disposición imaginaria (pero coherente) de tiempos, lugares, acciones, etcétera.

Las figuras de montaje adquieren su sentido, en gran medida, las unas con relación a las otras. Por consiguiente, nos encontramos, por así decirlo, con paradigmas de sintagmas. Solo mediante una especie de conmutación resulta posible identificarlos y enumerarlos. De este modo, a menudo se habla del "montaje paralelo": ¿pero cómo sabríamos siquiera que existe — que existe como unidad discreta, como artículo de código — si no se encontraran en los filmes de la misma época y del mismo género otros tipos de montaje que no son paralelos?

Precisamente entre estos últimos figura el montaje durativo, que quiero tomar como ejemplo. Sea un filme que muestra dos hombres caminando penosamente por una vasta extensión. Vemos, por alternancia, planos de detalle de sus zapatos hechos pedazos, primeros planos de sus rostros paulatinamente invadidos por una hirsuta barba, planos medios en los que se adivina la inmensidad que deberán recorrer, y en los que aparecen de cuerpo entero con su andar brusco y sonambúlico. Las sucesivas imágenes están enlazadas entre sí por fundidos-encadenados en cascada, y también por un motivo musical unitario. Fundidos y música se detendrán cuando ambos hombres, por ejemplo, hayan alcanzado un ojo de agua y descansen a la sombra de un árbol intercambiando al-

gunas palabras: entonces se trata del comienzo de otra secuencia, armada por otro principio de montaje.

En el plano del significado esta configuración ofrece tres rasgos pertinentes:

1) Mezclado estrecho y cíclico de muchos motivos recurrentes extraídos de un mismo espacio. (En realidad, es su mismo agrupamiento el que crea ese espacio y da la impresión de que se trata de aspectos extraídos de un mismo espacio.)

2) Utilización sistemática de un solo y único efecto óptico (en este caso, el fundido-encadenado).

3) Coincidencia cronológica entre un motivo musical (uno solo) y la serie icónica considerada.

¿Por qué tales rasgos merecen ser considerados como pertinentes? Por una parte, porque no aparecen (o porque su exacta combinación no aparece) en los otros tipos de montaje utilizados en la misma época. Por otra parte, porque en cambio aparecen en todos los montajes durativos de esa época (y de ese género de filmes), más allá de la diversidad de objetos y de acciones filmadas (que en ese código son irrelevantes). Esta figura no corresponde, pues, a una ocurrencia, sino a una clase de ocurrencias: es una unidad de código.

En el plano del significante, esta configuración ofrece tres rasgos pertinentes (pero que no están en relaciones biunívocas con los del significante; aquí la igualdad de la cifra 3 es un azar).

1) El rasgo semántico de "simultaneidad": *mientras* la barba crece, *mientras* los zapatos se gastan, la extensión desértica es atravesada poco a poco.

2) El rasgo semántico propiamente "durativo". En otras secuencias del cine clásico, la temporalidad es fuertemente vectorial: las acciones se suceden y se suman (= continuación temporal). Aquí, el tiempo se organiza para la duración de la secuencia, en una vasta sincronía, inmóvil y estacionaria (= estasis del avance diegético). La acción *única* (la de "caminar penosamente") es interminable y no progresa: son los protagonistas quienes avanzan, no la intriga.

3) Un rasgo semántico que se refiere a la *modalidad de la enunciación*. Corrientemente, el filme clásico es plenamente asertivo:

afirma positivamente que los acontecimientos se han desarrollado, hasta en sus detalles, exactamente como los vemos en la pantalla. En este caso, la modalidad se convierte por así decirlo en *sub-asertiva*: la secuencia no pretende presentarnos la larga marcha de los héroes en toda la factualidad de su aparición como acontecimiento, sino más bien ofrecernos una *ilustración plausible* de ella, proporcionarnos una "idea" de ella, una muestra verosímil. No se trata de un "quizás", menos aun de una modalidad negativa o jusiva o interrogativa, incluso ni siquiera de una "afirmación atenuada" como de la que disponen ciertas lenguas. El modalizador es específicamente cinematográfico. Su traducción más aproximada sería "debió haber sido más o menos así" (por oposición al "fue así", más corriente en el cine).

9

A propósito de este ejemplo sería preciso todavía desarrollar una serie de puntos que por falta de tiempo me limitaré a indicar:

a) Ese montaje no se apoya sobre la analogía perceptiva (incluso si las imágenes montadas lo hacen), y tampoco sobre relaciones arbitrarias (en el sentido de Saussure); pertenece al orden de lo *simbólico*.

b) Opera en el nivel de la *retórica*, es decir de las connotaciones por medio de grandes unidades; pero también interviene en el sentido literal del filme (denotación). Este carácter funcional mixto es propio del cine, cuya "gramática" misma es una poética.

c) Ese montaje solo puede ser materialmente producido mediante el instrumental tecnológico del cine (y, en la actualidad, de la televisión). Fuera de ese ámbito no encontramos algo que *verdaderamente* sea equivalente a él. Si bien pertenece al orden códico, está vinculado con una materia de la expresión que es específica (= noción de *código específico*).

d) Ciertos rasgos pertinentes pueden más bien ser redundantes que distintivos. (Recordemos que lo "pertinente", tanto en este caso como en todos los otros, va más allá de lo "distintivo".) Así sucede con el motivo musical: puede faltar, pero en tal caso su ausencia se extiende a *toda* la secuencia.

e) Ciertos elementos que clasificamos del lado del significante (por ejemplo, la barba hirsuta) son también significados. Pero lo

son en otro código, que en este caso es el de la analogía perceptiva. En relación con el del montaje funcionan como significantes (como una parte del rasgo signifiante "Retorno cíclico de motivos"). De este modo, la configuración del montaje presupone la analogía como estadio anterior, si bien de por sí y en cuanto figura no sea analógica.

Conclusiones

1) Se comprobará que el punto exacto en la marcha hacia la formalización, del que he tratado de dar una idea, sigue siendo de tipo taxonómico. En términos de teoría de los modelos (e incluso dentro mismo de los modelos taxonómicos), esta formalización es evidentemente muy modesta. Sin embargo, ha resultado muy duro lograr conquistarla, en un dominio que, en el momento en que empecé mi trabajo, era un desierto científico y donde (con algunas raras excepciones) ni siquiera existía, como en literatura o en pintura, la simple tradición de un mínimo de seriedad.

Todavía no tengo una opinión clara en cuanto a la posibilidad de transformar ulteriormente en generativas las codificaciones cinematográficas. En el trasfondo, está el problema mismo de toda semiología: a la inversa de la lingüística, la semiología estudia discursos cerrados (un filme, un poema, un afiche publicitario), y no (o al menos no directamente) una productividad infinita y sujeta a reglas. La existencia misma de una semiología generativa plantea un importante problema epistemológico.

2) En efecto, los códigos cuya imagen he esbozado son códigos del cine y no del filme. Son otros tantos esquemas cinematográficos que nada nos dicen todavía acerca de la estructura global de un filme dado considerado como totalidad singular (por ejemplo, como "obra de arte", o, mejor aún, como texto). Un filme no es una frase, sino que más bien habría que compararlo con un libro entero.

Cada filme combina de manera singular cierta cantidad de esquemas cinematográficos no singulares (y también diversos esquemas extracinematográficos, tomados de otras artes y más generalmente de otras producciones culturales). La lógica de esta combinación es irreductible a la de los códigos combinados; es una estructura textual y ya no un código (sigue perteneciendo al orden de lo sistemático, pero ha dejado de ser intercambiable);

en relación con ella cada código se convierte en un mero material que debe ser reagrupado con los otros.

Llegado a este nivel, me parece posible que la inspiración lingüística (tanto generativa como distribucional) tenga que ceder su sitio a (o combinarse con) tipos de inteligencia radicalmente distintos y en particular —si se tiene en cuenta los aspectos afectivos, representativos y sobredeterminados que presenta el hecho mismo de un imaginario en movimiento— a aquellos procesos primarios definidos por Freud, como la condensación, el desplazamiento, los diversos modos de "figuración", etcétera. En esto hay una especie de lógica diferente (llegado el caso, una lógica de lo ilógico). Toda lingüística, estructuralista o generativa, está del lado de los procesos secundarios.

3) Lo que tengo la esperanza de haber mostrado es el hecho de que una secuencia de señales que exteriormente se presenta como informalizable (puramente "concreta", analógica, continua, coloreada con infinitas variaciones perceptivas no discretas) puede sin embargo albergar sistemas de relaciones que son tan abstractos y formales como otros. La imagen es concreta, pero las relaciones de montaje entre varias imágenes (en el ejemplo que he desarrollado) forman redes inteligibles.

Con otras palabras: en primera instancia se tiene la impresión de que existe una considerable diferencia de "formalizabilidad" entre el lenguaje cinematográfico y la lengua. Pero mientras la semiología del cine no haya avanzado más resultará muy difícil saber cuál es, en la diferencia así advertida, la parte que corresponde a los caracteres intrínsecos de los dos objetos dados, y cuál es la que deriva de la considerable desigualdad histórica en cuanto al desarrollo de las respectivas disciplinas. Recuerdo que ese desfase es grosso modo del orden de medio siglo, y del medio siglo durante el cual la lingüística ha progresado más.

En la actualidad, tendemos fácilmente a olvidar (porque, en gran medida, la cosa ya está hecha) que el estudio del lenguaje fónico ha tenido que construir un objeto de conocimiento a partir de ciertos fenómenos concretos, y que estos últimos, por sí solos, no hubiesen bastado de ninguna manera para definir el campo de un procedimiento riguroso. Antes de que se franqueara aquel estadio, se podía con todo derecho —y de ello es testimonio toda una tradición filológica del siglo XIX, que por todas partes solo veía "vida del lenguaje" y movilidad infinita —experimentar frente a la lengua esta misma impresión de variación indomable que corrientemente se siente hoy frente al lenguaje cinematográfico.