

## El cine, un lenguaje

□ Renato Prada Oropeza

**Y**a es usual afirmar que el cine es un lenguaje; sin embargo, dicha afirmación se la puede interpretar como una simple metáfora, como se habla del "lenguaje" de las flores, por ejemplo, en cuyo caso carece por completo de una explicación científica; o también, se la puede interpretar como una deformación profesional (de un director de cine, por ejemplo) que parte de una identificación previa del cine como montaje (es el caso de Eisenstein). Parece ser esta situación compleja que llevó a Metz en su ensayo *Le cinéma: langue ou langage*<sup>1</sup> a plantear un problema central a la semiótica del cine: ¿se debe asimilar la expresión fílmica a la expresión lingüística o forma parte de un "lenguaje" más genérico e indeterminado (un "lenguaje" sin "lengua")?

Es conocida la respuesta de Metz: se trata en verdad en el cine de un lenguaje y no de una lengua, de un fenómeno genéricamente semiológico y no lingüístico en sentido preciso, pues el lenguaje fílmico no posee los requisitos esenciales del lenguaje en sentido estricto: ni la doble articulación, ni una propia y verdadera referencia paradigmática. El lenguaje fílmico es de tipo sintagmático y tiene esencialmente la forma de la "palabra" (*parole*):<sup>2</sup> no habla sino por neologismos y cada imagen suya

es un hapax (unidad mínima en cuanto dato: una forma, una palabra o una expresión de la cual sólo se conoce un ejemplo en un corpus definido).

Esta respuesta es el blanco principal de las objeciones del semiólogo italiano Emilio Garroni en la parte consagrada al problema en su último libro.<sup>3</sup> A pesar de que Metz en posteriores ensayos y particularmente en *Langage et cinéma*, parece haber superado esta posición, Garroni la vuelve a analizar, pues piensa que se trata de un problema central —como es el caso— y que la posición tomada por Metz no es tan fácilmente superable.

Garroni comienza aceptando un aspecto de la tesis de Metz para corregirla inmediatamente en sus proyecciones teóricas: "Verdaderamente en el cine no se debe hablar ni de doble articulación ni de referencia paradigmática del mismo modo que se habla en lingüística; sin embargo, con esta afirmación es necesario abrir y no cerrar el discurso, pues inmediatamente se debe preguntar en particular si la condición de la doble articulación es realmente indispensable para definir la semiótica en general, aun la no-lingüística, y comenzar a examinar la posibilidad de hablar de modelos apropiados y, si es posible, construirlos".<sup>4</sup>

Metz, en el ensayo arriba citado, se debate entre una actitud típicamente romántica (el lenguaje fílmico sólo habla por neologismo, al no tener una

<sup>1</sup> Publicado en la revista *Communications* No. 4, Seuil, París, 1964.

<sup>2</sup> En la oposición clásica entre lengua-palabra, o sea sistema-manifestación.

<sup>3</sup> *Progetto di semiótica*, Laterza, Bari, 1972.

<sup>4</sup> *Id.*, pp. 60-61. (La traducción es nuestra.)

referencia paradigmática a una lengua) y la superación de la misma mediante una teoría todavía confusa de las grandes unidades significativas tomadas a Barthes. Para responder a esta posición ambigua y superarla, Garroni toma un ejemplo más débil desde el punto de vista teórico: la posición asumida por el director cinematográfico P.P. Pasolini que, en una serie de artículos publicados en el semanario *L'Espresso*, llega a sostener que en el film se da la doble articulación y la referencia paradigmática a una verdadera lengua (*langue*).

Se debe ver claramente que no siempre una unión de elementos semióticos constituye una doble articulación, pues ésta tiene en sí dos exigencias ineludibles: "No tiene sentido, en primer lugar, sostener la posibilidad de una doble articulación (ni siquiera en forma dubitativa) si no se aceptan las siguientes condiciones: 1) que las unidades de la primera articulación sean definidas como unidades mínimas provistas de significado (y no sean infinitas sino finitas, o al menos —como suele ocurrir— finitas y susceptibles de un incremento numérico indefinido); 2) que las unidades de la segunda articulación sean definidas como unidades mínimas desprovistas de significado (y de número finito). Si no se cumplen tales condiciones, la noción de doble articulación pierde toda eficacia funcional y se reduce a no ser otra cosa que un recorte, efectuado en dos tiempos sucesivos, de los fenómenos semióticos considerados, una especie de retículo doble, mecánicamente aplicado sobre él o, en síntesis, una sobre segmentación".<sup>5</sup>

Obedeciendo a los dos requisitos fundamentales se puede decir que una misma unidad, en cuanto referida a códigos diferentes, puede tener una función significativa o una función simplemente distintiva. En general, también podemos afirmar legítimamente que cualquier código que se presente inmediatamente como un código con un gran número de articulaciones, o al menos cualquier código que haya sido construido de esa manera para aumentar la redundancia y disminuir la incertidumbre debida a los disturbios de la transmisión, puede ser correctamente interpretado como una

<sup>5</sup> *Id.*, p. 63.

serie de códigos con doble articulación sobrepuestos o "encapsulados" uno dentro del otro; de donde cada unidad de la primera articulación de un código inferior (siempre que se admita la existencia de un código superior) "significa" una unidad de la segunda articulación del código superior.

La concepción de Pasolini no respeta esta condición; pues, para él la unidad de la primera articulación vendría a ser la *encuadratura* ("monema"), y la unidad de la segunda articulación los objetos singulares que componen cada encuadratura ("cinema"). Si se considera esta hipótesis críticamente se descubre que, en realidad, no se trata de una doble articulación sino de una doble segmentación; además, Pasolini parte de una idea extraña; la referencia paradigmática debe ser entendida, según él, como una referencia a la "lengua de la realidad". Indudablemente se supone aquí la existencia de una especie de realidad viviente autónoma, indiferente a la elección ideológica o política del que "habla";<sup>6</sup> por otra parte, hablar de una "semiología de la realidad" es una contradicción terminológica, ya que "de la realidad se podría hacer, sin duda, una descripción semiótica; pero, propiamente, esta descripción es susceptible de ser analizada en referencia a un modelo o a modelos semióticos, y no la realidad en cuanto tal. La realidad puede ser descrita, conocida, actuada, expresada como se desee, pero en cuanto entra en una relación semiótica como un ingrediente indispensable y no aislable, sin ser ella misma una relación semiótica. La realidad en cuanto es el presupuesto material de todo código posible, no es un código; ni siquiera es un mensaje inmediatamente referible a

<sup>6</sup> Desde un punto de vista semiótico, se puede afirmar que ni siquiera la televisión toma la realidad, o sus elementos, para trasladarlos, tal cual, al pequeño écran; pues el discurso de la televisión es una obra de un sujeto que toma los elementos preexistentes en un cierto mundo cultural y los organiza para contar con ellos algo que los engloba y los sobrepasa. El relator realiza una elección que tiene un doble carácter de inclusión de ciertos elementos y de exclusión de otros. Su fin inmediato es, en cierto modo, el de *irrealizar* los elementos elegidos, es decir, de privarles de su carácter de presencia para subordinarlos a la naturaleza englobante del relato. Lo mismo —salvadas las diferencias características— ocurre en la fotografía. Esta es la base semiótica que hará de estas expresiones lenguajes artísticos indiscutibles.

un código objetivo presente -por decirlo así- en la realidad misma".<sup>7</sup>

Aunque parezca extraño, la base que sostiene la investigación teórica de Metz es análoga a la de Pasolini; pues, confiarse a la realidad como a algo inmediato, obvio, auto-significativo es casi la misma cosa, en el fondo, que declarar la realidad como un código o una lengua. El film es considerado por Metz como una cosa inmediatamente comprensible sin necesidad de una aproximación analítica. Por ello Metz deja a un lado el problema de la interpretación de las "grandes unidades significativas" en su peculiar estructura interna; y, además, el valor mismo de esta noción se pierde en el dato material no analizado y la noción formal ausente en toda su investigación.

La primera etapa de la investigación de Metz parece reducirse a la identificación de esas unidades significativas como elementos de un mensaje fílmico. De este modo, encuentra la "imagen" como elemento integrante de las grandes unidades significativas, siendo éstas una relación sintagmática de varias imágenes; al reducir la relación de las imágenes a la positividad de éstas y no a su diferencia, se pierde la posibilidad de una paradigmática. Hacer esto es caer en un inductivismo fácil que parte de la ilusión de que los modelos y los códigos pueden ser sacados inductiva y abstractamente del examen directo de los presuntos hechos semióticos. En verdad, con tal método, sería difícil de construir un paradigma suficientemente fuerte aun del lenguaje verbal común, que éste se presenta siempre en indefinidas realizaciones concretas "hic et nunc". De este modo uno se reduciría a un análisis rapsódico de las unidades en su relación sintagmática. De ahí la paradoja en la que cae Metz: lo que constituye propiamente el mensaje fílmico es la realización pura o predominantemente sintagmática, el nexo de los "hapax" entre sí. Pero, ¿nexo de qué y en qué sentido, si los "hapax" son simplemente un dato, no tratados analíticamente, en cuanto "hapax" precisamente?

Metz pasa de la imagen a la imagen como



<sup>7</sup> Garroni, *op. cit.*, p. 66.

“hapax”, para llegar a las grandes unidades significantes, siguiendo la analogía lingüística de unidad-palabra y unidad-frase (para Metz identificada materialmente en la encuadratura fílmica); sin embargo, eso mismo lo lleva a perder de vista la unidad del mensaje; además, al concebir la unidad como parte del mensaje y no como un componente formal, se excluye la posibilidad de una aproximación semiótica, ya sea porque las unidades-frases no son ulteriormente analizables si no es respecto a la reformulación lingüística por homogeneidad, ya sea porque ellas son además infinitas, en cuanto son potencialmente infinitos los mensajes como realizaciones de un lenguaje. “El problema implica claramente la posibilidad de códigos cuyas unidades mínimas son definibles en términos de *unidad-frase* virtuales, y cuya condición consiste en ser —las mencionadas unidades— de número finito: solamente en este caso, en realidad, a) se puede hablar de unidades virtuales (posibles, por ejemplo, por las múltiples coordinaciones con sentidos diversos); b) estas unidades constituyen efectivamente un sistema de correlaciones; y c) en cuanto formales se las ponen efectivamente como unidades mínimas”.<sup>8</sup>

Metz no quiere identificar la unidad con un código, de este modo se encuentra en una situación ambigua ante la siguiente alternativa: “Por una parte considera su objeto, es decir el lenguaje fílmico, un lenguaje del cual sin embargo no se da propiamente un código, o se da uno (un código lingüístico en sentido estricto) que es incongruente, es decir se sitúa en un incongruente nivel de análisis respecto al lenguaje fílmico; por otra, renuncia, sin lograr cumplirlo verdaderamente, a considerar aquel lenguaje un lenguaje, en cuanto lo considera más bien un conjunto infinito (¿virtualmente infinito? ¿y en base a que “virtualmente”?) de unidades irrepetibles”.<sup>9</sup> En el fondo, Metz no logra jamás

formular claramente el principio de la estructura fílmica.<sup>10</sup>

De este modo Metz elude una verdadera investigación semiótica puesto que ésta se ocupa de la unidad —ya sea de la unidad mínima como de la gran unidad del discurso semiótico— en cuanto se propone construir todos los modelos formales posibles interesados en la producción y en la explicación analítica de cualquier mensaje fílmico. Nunca debemos olvidar que el requisito esencial de toda aproximación semiótica es el de su formalidad, y a falta de ésta no es posible ninguna investigación semiótica, ni parcial ni total.

Sólo teniendo en cuenta lo afirmado, se puede y se debe hablar del cine como lenguaje; es decir, teniendo el cuidado de superar toda analogía material con el lenguaje verbal y su modelización pertinente, y superando, a su vez, la idea de que se trata de un lenguaje sui generis (“Lenguaje sin lengua”) solamente susceptible de modelización a un nivel de las llamadas “grandes unidades significantes”. La modelización se realiza a todo nivel o no hay tal trabajo del sentido: la doble articulación entraña los mecanismos distribucionales e integrativos. Tampoco se debe olvidar que el lenguaje es un fenómeno bastante amplio del cual el lenguaje verbal de la conversación es una forma particular; la más flexible y manejable, la primaria, pero no la única.

Ya dijimos que Garroni analiza críticamente la posición de Metz anterior a *Langage et cinéma*; sin embargo, creemos que, si bien la posición de Metz ha variado notablemente en este último ensayo, todavía mantiene algunas actitudes teóricas que, de una u otra manera, lo ubican en el blanco de las críticas anteriores.

Principalmente en los capítulos VI y VII de la

<sup>10</sup> Además de la permanente oscilación ambigua mencionada, surge la ilusión de privilegiar el eje sintagmático en la constitución fílmica, la cual es reducida por Metz previamente a una narración en el sentido de relato extendido en el tiempo y basado primordialmente en la metonimia; si bien, como lo hace notar Garroni, Metz no tarda en reconocer que no se puede abstraer —en ningún procedimiento semiótico organizativo— la presencia (implícita o explícita) de los dos ejes estructurantes: el paradigmático y el sintagmático.

<sup>8</sup> Garroni, *op. cit.*, p. 70.

<sup>9</sup> *Id.*, p. 71.

---

obra citada, Metz introduce la nueva unidad fílmica cuyo análisis podría ser uno de los puntos fundamentales de la semiótica del cine: *el sistema textual fílmico*; una unidad mayor, significativa, que la secuencia si se quiere, pero de una complejidad manifiesta pues sería el lugar donde se efectúa la unión singular de muchos códigos (cinematográficos y/o extracinematográficos): "El sistema de un film es entre otras cosas una utilización singular, propia de ese film, de los recursos ofrecidos por el lenguaje cinematográfico".<sup>11</sup> Sin embargo, y con razón, Metz se niega a identificar un código como elemento de unión del sistema textual. En esto se diferencia fundamentalmente de Garroni —y aquí pensamos encontrar al punto débil del teórico italiano, ya que afirma que el código (un código particular) es el elemento que confiere la unidad al mensaje fílmico. Los códigos, aun los particulares o específicos, nunca son estrictamente individuales y

son siempre explícitos y distintos, podrían "servir" muy bien para caracterizar un sistema semiótico pero no para explicar la individualidad concreta de un sistema textual.

No obstante este aspecto positivo inicial, mencionado en el párrafo anterior, Metz llega a reducir el sistema textual al simple desplazamiento o sucesión de un código por otro (la correlación sintagmática) a lo largo del sistema. Metz es incapaz de encontrar un elemento *formal* (en el sentido de Hjelmslev) del sistema textual fílmico porque lo busca donde no puede encontrarlo: en la "sustancia" de los códigos, pues él piensa que la forma es solamente propia a la manifestación a los códigos. De este modo no puede llegar a explicar sino la unidad mecánica que a duras penas podríamos llamar sintagmática, donde el eje paradigmático está ausente por principio.

<sup>11</sup> Cristian Metz, *Langage et cinéma*, Larousse, Paris, 1971, p. 70.