

# El cine como sistema de significación

*En el presente artículo se aborda el cine como sistema de significación, como lenguaje a partir del cual se generan textos o producciones lingüísticas, entendiendo que cada película es un texto autónomo, único e irrepetible, susceptible de análisis, interpretación y lectura. Para el abordaje del objeto de estudio seleccionado, se ha seguido una línea de investigación semiótica que nos permitió revisar los códigos y s-códigos operantes en el cine, para así comprenderlo como unidad comunicativa.*

■ **MARGARITA GONZÁLEZ  
GUARDIA**

**A**l preguntarnos sobre el cine como sistema de significación nos embarcamos en una tarea que asume la existencia de un lenguaje cinematográfico, y que procura comprender “cómo funciona el cine como medio de significación en relación a otros lenguajes y sistemas expresivos” (Aumont et al, 1983; 159). En su ensayo “El Cine: ¿lengua o lenguaje” (en Metz, 2002), Metz señala que si el cine no es un lenguaje se estaría en una sesgada y negativa posición porque el cine es, sin dudas, un hecho social de dimensiones y alcance extraordinarios.

El cine puede ser estudiado como objeto del lenguaje, como una producción eminentemente lingüística. También como lugar y objeto de representación en cuanto que los signos son representaciones, y el cine como artificio y construcción tiene la capacidad de representar otras cosas. Puede ser estudiado como un momento de narración pues el cine utiliza el lenguaje, representa cosas a través de la narración. Finalmente, podemos revisar el cine como unidad comunicativa pues no solo cuenta sino que también habla de otras cosas (remite a ideas y conceptos). En esta oportunidad nos interesa abordar el cine como sistema de significación, y para ello necesitamos revisar el cine como objeto del lenguaje y el cine como unidad comunicativa, a través de los códigos y s-códigos que específicamente operan en él.

En los textos de los primeros teóricos se asoma la expresión de *lenguaje cinematográfico* (en Aumont et al, 1983; 160). Ricciotto Canudo promueve el cine como arte total que se distancia de cualquier

analogía entre el cine y el teatro que, gracias a la multiplicación del sentido humano de la expresión por la imagen, formará una lengua verdaderamente universal. Abel Gance proponía que el cine había nacido de la necesidad de encontrar un nuevo lenguaje, cuyo carácter esencial fuese la universalidad, para así completar el sueño de un esperanto visual (en Aumont et al, 1983; 160). A estos autores se suman otros que buscaban el cine puro, como Jean Epstein, Louis Delluc y René Clair, en aquella etapa previa al 1930 en la que “el propio mutismo del film [...] aseguraba una protección automática frente a lo verbal execrado” (Metz, 2002; 75).

Béla Balázs, detractor del verbo, señala en su texto *El hombre visible* (1924) que el cine es un arte particular que emplea métodos distintos de los del teatro, y habla un lenguaje formal diferente, y propone cuatro principios que caracterizan el lenguaje cinematográfico: distancia entre espectador y escena representada, imagen total subdividida en planos de detalle, variación del encuadre y la operación del montaje. Apegándose al principio del montaje, los cineastas soviéticos como Pudovkin, Eisenstein, Vertov, reconocen unánimemente el papel preponderante del montaje —que Metz (2002; 58) cuestiona y aborda como principio soberano— que terminaron convirtiendo en sinónimo del cine.

Pudovkin declaró que el montaje es la creación fílmica en su totalidad, pues un plano aislado es solo materia prima, no llega a ser un fragmento de cine. Eisenstein, fanático obsesionado por el montaje, llega a encontrarlo en todas partes. Metz, *encarnizado*, indica que “Basta con que



LAM. XLV NINO DE PERFIL CON GORGUERA Worcester (Mass.) A11 M. Pinto (1952)

HA HA HA

Galería de Papel. Francisco Pinto (2011).



Dickens, Leonardo da Vinci o cualquier otro haya relacionado dos temas, dos ideas, dos colores, para que Eisenstein invoque al montaje: la yuxtaposición más obviamente pictórica, el efecto de composición más comúnmente admitido en literatura se convierte, si damos crédito a sus argumentos, en proféticamente precinematográficos. Todo es montaje.” (Metz, 2002; 59). Sin embargo, el teórico francés reconoce que el error resultaba tentador, a riesgo de ver el cine como lengua y no como lenguaje (volveremos sobre esto más adelante), creyendo que un film se entiende gracias a su sintaxis “cuando en realidad la sintaxis del film se entiende porque comprendemos el film, y sólo después de haberlo comprendido” (Metz, 2002; 67), ya que el cine es lenguaje *más allá de todo efecto particular del montaje* (Metz, 2002; 73).

Posteriormente, en Francia e Italia, a raíz del texto *Gramática del film* del británico Raymond J. Spottswode, surgen los trabajos que intentan descubrir y revisar las gramáticas del cine. Se trató de un momento que vio florecer una importante cantidad de manuales y libros didácticos que procuraban explorar las principales figuras o unidades (gramaticales) que conforman el cine. Estos trabajos se inspiran de las gramáticas de las lenguas naturales (Aumont et al, 1983; 168) y definen la gramática cinematográfica como aquella que estudia “las reglas que presiden el arte de transmitir correctamente las ideas por una sucesión de imágenes animadas, que forman un film” (Robert Bataille, en Aumont et al, 1983; 168). Así, equiparan el plano a la palabra y la secuencia a la frase cinematográfica.

Estas gramáticas del cine que, según Aumont et al fueron utilizadas como excusa ante cualquier intento de formalización del lenguaje cinematográfico durante el período dominado por las tesis bazinianas de la *transparencia*, se construyeron sobre la base de la *lingüística textual*. Poco tiempo más tarde, como preludio a la aparición de un enfoque semiológico del tema, algunos teóricos la rechazaron. Marcel Martin, en su libro *El lenguaje cinematográfico* (1955), se cuestiona la revisión y desarrollo de la técnica cinematográfica a partir del arsenal gramatical y lingüístico, y “une la aparición del lenguaje cinematográfico al descubrimiento progresivo de los procedimientos de expresión filmica” (Martin, 1955, en Aumont et al, 1983; 170). Esta concepción es compartida por Christian Metz y Jean Mitry, quienes consideran que “el len-

**Marcel Martin, en su libro *El lenguaje cinematográfico (1955), se cuestiona la revisión y desarrollo de la técnica cinematográfica a partir del arsenal gramatical y lingüístico, y “une la aparición del lenguaje cinematográfico al descubrimiento progresivo de los procedimientos de expresión filmica”***

guaje cinematográfico está doblemente determinado, primero por la historia, después por la narratividad” (Aumont et al, 1983; 170).

Jean Mitry, en su texto *Estética y psicología del cine* (1966-1968) expande las bases de la discusión en torno al lenguaje cinematográfico. Tiene como punto de partida la noción del cine como medio de expresión “susceptible de organizar, construir y comunicar pensamientos, que puede desarrollar ideas que se modifican, se forman y se transforman”, y en definitiva es lo que puede denominarse *lenguaje*. Para el autor, el lenguaje es un sistema de signos o de símbolos y señala que el lenguaje verbal no es el único pues sí existe el lenguaje cinematográfico, y comprende que la falla de los postulados de teóricos anteriores ha sido equiparar o colocar en un primer lugar el lenguaje verbal sobre el lenguaje fílmico que es, sin dudas, diferente.

También en la línea francesa, encontramos el trabajo de Christian Metz, para quien el cine no era una o varias películas aisladas, sino la institución cinematográfica entendida desde una perspectiva global: evento sociocultural que reúne el *antes* del film (práctica significativa generativa), el film (el texto), el *posterior* al film (mecanismos de distribución, exhibición, impacto socio-político), y el *ajeno* al film (las salas de proyección, lo que Robert Stam denomina el ritual de asistir a la sala). El film, un film, es el discurso, un texto: no el objeto material contenido en una lata, sino el texto significante (Stam, 2001; 134). De esta manera, Metz logra distinguir lo fílmico en un nivel global y,

dentro de éste, lo cinematográfico, delimitando el objeto de estudio de la semiótica: revisar el discurso deslastrado del sentido institucional amplio, así como Saussure revisa la lengua en lugar del habla, por considerar esta última como “un objeto demasiado multiforme para constituir el verdadero objeto de la ciencia lingüística” (Stam, 2001; 134).

En este breve recorrido que hemos llevado a cabo hasta ahora, y que nos ha permitido identificar la aproximación que hicieron algunos teóricos al cine como lenguaje, como sistema de significación, han resaltado varios términos que debemos revisar y definir para, desde una perspectiva moderna, desmontar el cine como sistema de significación a partir de la dinámica que se establece entre los s-códigos y códigos de la lengua cinematográfica.

Partamos ahora de tres conceptos básicos, heredados de Ferdinand de Saussure, a saber: lenguaje / lengua / habla.

El lenguaje sirve para comunicarnos. Es una capacidad exclusivamente humana, aprendida no innata, que permite expresar ideas, conceptos, afectos, sentimientos, etcétera. Es humana en cuanto que solo los seres humanos son capaces de hacer conceptualizaciones y abstracciones y, en definición, todas las palabras son abstracciones, porque son una serie de sonidos dispuestos de una forma particular, que representan una cosa o un concepto por arbitrariedad (Saussure, 1945; 40).

Por lengua reconocemos los idiomas (el inglés, el español, el guarao, etcétera). Saussure (1945; 41), señala que “la lengua es la parte social del lenguaje, exterior al individuo, que por sí solo no puede ni crearla ni modificarla; sólo existe en virtud de una especie de contrato establecido entre los miembros de la comunidad”. En tal sentido, cuando hablamos de lengua nos referimos a un código casi perfecto que permite la comunicación. En el caso de la lengua española, la gramática es lo que representa la propia lengua: es el código que nos dice que la construcción básica del español debe contener un sujeto, un verbo y un objeto directo. No es perfecto porque puede ser perfectible, ya que la gramática evoluciona con el tiempo y se adapta a cada momento.

El habla, que según Saussure es siempre individual, es el resultado de la combinación que lleva a cabo el individuo del lenguaje y de la lengua: cuando ponemos en práctica o unimos la lengua y el lenguaje, realizamos actos de habla a partir de formas de uso del lenguaje, a través de su co-

dificación (la lengua) que nos permiten comunicarnos con el otro.

Ahora bien, ¿es el cine un lenguaje, un sistema de significación? Y no limitamos la pregunta solo al cine, sino a cualquier discurso audiovisual o multimodal, que se construya con base en imágenes en movimiento. Si partimos del acuerdo de que con el cine se transmiten ideas, nociones, conceptos, nos permitimos afirmar que el cine sí es un lenguaje. Si hablamos del cine como lenguaje, podemos hablar de cada película –en particular– como de un acto discursivo, de un discurso como señala Metz (2002), en cuanto que cada película es un texto distinto a cualquier otra producción audiovisual, y por tal es un acto nuevo respecto a todos los actos discursivos aparecidos con anterioridad.

Los actos de habla son irrepetibles, originales e individuales: nunca un acto de habla es igual al otro pues, aunque se procure imitar de manera exacta, el contexto de enunciación no sería el mismo. Si confirmamos que el cine, entonces, puede funcionar no solo como lenguaje sino también como lengua, pero no en un sentido restrictivo o normativo (pues no existe una gramática unívoca para la construcción cinematográfica, sino formas de uso del lenguaje –o actos discursivos–), estamos frente a un sistema de significación del que cada autor se sirve según su propia convención: no es una gramática fija, sino una serie de elementos del lenguaje del cine que pueden aparecer o no en una película, y pueden orientarse de un modo u otro, de acuerdo al interés de cada autor. No existe una norma ni una gramática para hacer cine, aunque algunas estén más socializadas que otras. De allí que hablemos de uso de la lengua cinematográfica.

Alfredo Roffé (1990; 124) señala que “el cine como lenguaje no es un producto social, sino que es lo que Barthes llama ‘logotécnico’, el producto de un pequeño número de individuos que posteriormente se socializa”, y defiende que “la lengua cinematográfica debe entenderse como el enorme conjunto de códigos y s-códigos interrelacionados que pueden ser utilizados en las sucesivas fases de la creación cinematográfica” (Roffé, 1990; 123).

Detengámonos en la definición de s-código y de código, establecida por Umberto Eco en su *Tratado de semiótica general* (1977), que nos permite revisar el cine como unidad comunicativa. El autor, sirviéndose como ejemplo de un embalse, y la construcción de un mecanismo que permite a los pobladores de una zona



**“La lengua cinematográfica debe entenderse como el enorme conjunto de códigos y s-códigos interrelacionados que pueden ser utilizados en las sucesivas fases de la creación cinematográfica”**

medir los niveles del agua y conferir a éstos posibles lecturas que indican estado de calma o de riesgo, construye un sistema de significación a partir de s-códigos regidos por una regla que reconoce como el código.

Define el s-código, o *structural code*, como “sistemas o estructuras que pueden perfectamente subsistir independientemente del propósito significativo o comunicativo que los asocie entre sí [y] se componen de un conjunto finito de elementos estructurados en oposiciones y regidos por reglas combinatorias por las que pueden generar ristas tanto finitas como infinitas” (Eco, 1977; 80). El s-código es un conjunto finito, tiene que existir un conjunto restringido de ellos. Si aceptamos la lengua española como un código, los s-códigos son las palabras que conforman la misma, que en número son finitas, aunque pudieran ser casi innumerables. Se rigen por normas de oposición en cuanto que cuando aparece un s-código no puede aparecer otro simultáneamente en su lugar: no podemos decir o escribir la palabra corre y camina a la vez, debe usarse una primero y otra después.

Así, y volviendo al caso del embalse, reconoce unos s-códigos que son señales reguladas por leyes combinatorias internas y que constituyen lo que denomina un sistema sintáctico. En otro nivel, identifica una serie de estados o nociones (sobre los estados del agua) que se transforman en contenidos (ideas) de una comunicación, al que denomina sistema semántico. En un tercer orden, reconoce unas posibles respuestas de comportamiento, y se sirve de Charles Morris (1946 en Eco

1977) para definir que “el significado no es otra cosa que una disposición a responder ante un estímulo determinado” (Eco, 1977; 79). Sin embargo, los s-códigos por sí mismos no producen ningún tipo de sentido, lo que nos obliga a revisar la noción de código.

El código queda definido, en palabras del autor, como una *regla* que asocia los elementos de un s-código a los elementos de otro o más s-códigos, en el caso del ejemplo del embalse. En síntesis, cuando se asocia un s-código sintáctico a uno semántico es cuando se produce sentido o significación y, “un código existe porque existen s-códigos y los s-códigos existen porque existe, o ha existido, o podrá existir, un código” (Eco, 1977; 95).

Si ponemos como ejemplo la arquitectura griega, encontramos que los órdenes clásicos dórico/jónico/corintio funcionan como un código, y los s-códigos son los elementos que aparecen según el caso elegido para conformar una basa, un fuste y un capitel acorde al orden o código que se elija. La regla, el código operante, señala que si una forma es dórica no deben aparecer allí sino s-códigos o elementos propios del dórico, y no así del jónico o del corintio.

La unión de varios s-códigos produce sintagmas y, a su vez, los sintagmas son producciones de sentido que se van dando en el tiempo de manera consecutiva, nunca de forma simultánea (ej: sujeto-verbo-O.D.). En un nivel paradigmático, podemos encontrar el conjunto finito de s-códigos posibles que guardan un elemento en común y de los que elegimos uno, pues no es posible que dos s-códigos ocupen el mismo espacio y lugar de representación en un momento dado (ej: todos los sujetos/todos los verbos/ etcétera, que existen en un idioma).

El autor luego explica que al unir un código elementos de un sistema transmisor con aquellos elementos de un sistema transmitido, “el primero se convierte en la expresión del segundo, el cual, a su vez, se convierte en el contenido del primero” (Eco, 1977; 99). De tal forma, nos encontramos frente a una función semiótica siempre que una expresión y un contenido tracen una correspondencia de la que cada elemento es funtivo de la correlación. ¿De dónde viene todo esto?

Según Saussure, un signo (lingüístico) une un concepto y una imagen acústica, un significado y un significante, y se caracteriza en primer lugar por ser arbitrario, ya que “por signo entendemos la totalidad resultante de la asociación de un signifi-



cante a un significado” (1945; 104). Un ejemplo nos bastará para entender esto; las palabras tienen un soporte físico, que es fundamentalmente el aire, y el significado es su contenido. La palabra *gato* es un soporte físico, y cuando reconocemos *gato* como más mamífero, más animado, menos canino, más felino, estamos reconociendo la palabra y tenemos claro el plano del contenido.

Posteriormente, con los trabajos de Jakobson y Hjelmslev, la propuesta de Saussure se complejiza al otorgarle al estudio del signo un nuevo matriz, al introducir las nociones del plano de la expresión y plano del contenido, que a su vez se dividen en sustancia y forma.

En palabras de Louis Hjelmslev (1943) “el signo es una *expresión* que señala hacia un *contenido* que hay fuera del signo mismo [...] y el signo es una entidad generada por la conexión entre una expresión y un contenido” (Hjelmslev, 1943; 73). Así, siempre que uno o varios elementos de un plano de la expresión se encuentren en correlación con uno o varios elementos de un plano del contenido, existe signo y estamos frente a una función semiótica que enlaza un nivel cenemático (una expresión) y un nivel pleremático (un contenido).

Siguiendo esta línea, Eco indica que la función semiótica se realiza al darse correlación mutua entre dos funtivos, expresión y contenido, pero señala que “el mismo funtivo puede entrar también en correlación con otros elementos, con lo que se convertirá en un funtivo diferente que da origen a otra función” (Eco, 1977; 100). Los signos no son más que el resultado momentáneo de reglas de codificación que sientan las bases de correlaciones transitorias o provisionales “en las que cada uno de los elementos está, por decirlo así, autorizado a asociarse con otro elemento y a formar un signo sólo en determinadas circunstancias previstas por el código” (Eco, 1977; 100). Por tanto, no es equivocado entonces afirmar que el código es el responsable de establecer la correlación de un plano de la expresión con un plano del contenido.

La función semiótica puede ser denotativa o connotativa. Hjelmslev (1943) ha definido la función semiótica connotativa como aquella cuyo plano de la expresión está constituido a su vez por otra semiótica, mientras que la función semiótica denotativa es la correlación directa de un plano de la expresión y un plano del contenido. En la misma línea, Eco (1977; 112) explica que la diferencia entre deno-

***Los signos no son más que el resultado momentáneo de reglas de codificación que sientan las bases de correlaciones transitorias o provisionales “en las que cada uno de los elementos está, por decirlo así, autorizado a asociarse con otro elemento y a formar un signo sólo en determinadas circunstancias previstas por el código”***

tación y connotación se debe al mecanismo convencionalizador del código, de la fuerza de la convención codificadora, y que la connotación se convierte en funtivo estable de una función semiótica cuyo funtivo subyacente es otra función: “un código connotativo puede definirse como sub-código, en el sentido de que se basa en un código-base”.

Hemos visto hasta ahora que el film puede ser estudiado como texto o discurso (Metz, 2002), como signo y, visto como signo, puede ser analizado o revisado como productor de sentido en dos planos: el de la expresión y el del contenido. En el plano del contenido, se pueden producir dos tipos de sentidos, los sentidos denotados y los sentidos connotados. Por sentido denotado, entendemos lo que se cuenta, la historia que nos cuentan, mientras que a nivel del contenido en sentido connotado nos referimos a un plano más abstracto, un nivel conceptual en el cual se pueden leer ideas, conceptos, los valores que están presentes en un film.

Asimismo, y para su construcción, podemos identificar en el cine códigos filmáticos, que toma de otras manifestaciones, y códigos cinematográficos que le son propios. Para abordar su estudio y revisión, y comprender cuáles son, en particular, los códigos operantes al hacer uso de la lengua cinematográfica, algunos teóricos como Casetti y Di Chio (1991) y Carmona (2000), han propuesto ciertas clasificaciones o taxonomías que pueden

resultar muy útiles; sin embargo, preferimos desarrollar los códigos y s-códigos de la lengua cinematográfica a partir de los Materiales 7 desarrollado por los profesores del Departamento de Cine, Escuela de Artes, FHyE de la UCV.

Podemos reconocer tres grandes categorías de códigos y s-códigos de la lengua cinematográfica, a saber: los de la puesta en escena, los del registro de imágenes, y los del montaje.

Los códigos y s-códigos de la puesta en escena parten del concepto del teatro de *puesta en escena*, por lo que asumimos que muchos códigos y s-códigos presentes en el cine han sido tomados y adaptados del teatro. La puesta en escena puede haber sido construida para ser registrada por el cine, como también lo que de la realidad concreta e histórica se ha seleccionado con el mismo fin. Los códigos y s-códigos de la puesta en escena pueden abordarse como los que son propios *del actor* y los que se encuentran *fuera del actor*. Los *propios del actor* en cuanto a puesta en escena se agrupan en tres series: la *apariencia*, el texto dicho o la *voz hablada*, y los gestos y movimientos o la *voz gestual*.

La *voz hablada* incluye 1. la palabra: el diálogo, o el texto dicho en un nivel denotado, portador de una carga semántica en su plano del contenido; 2. el tono: las emociones e intenciones que el hablante imprime en lo dicho (rasgos paralingüísticos); 3. el timbre: las distintas modulaciones de la voz y las motivaciones que producen esos cambios; 4. el volumen: “la acentuación, la puesta en relieve, o la anulación de la voz” (Pavis, 2000; 144).

La *voz gestual* refiere a 1. la mímica: la “expresividad visible del cuerpo” (Pavis, 2000); 2. el *gesto*: que incluye las expresiones faciales que propone un actor; 3. los desplazamientos: que son los movimientos escénicos del actor a partir de una ubicación determinada respecto al espacio escénico, los demás actores en escena, la posición de la cámara.

La *apariencia del actor* (o del personaje) implica: 1. el vestuario: la ropa que viste el actor que, visto como elemento significante, puede expresar sentidos narrativos en relación a las características del personaje; 2. el peinado: usualmente considerado como una continuación del vestuario; 3. el maquillaje: aunque poco considerado por los teóricos del cine, junto con la mímica, ayuda a formar la fisonomía del personaje; 4. los accesorios: entre los linderos entre el traje y el decorado, es todo aquello que puede ser mani-

pulado por el actor, es una herramienta secundaria del personaje.

El *fuera del actor* incluye: 1. la escenografía y el decorado: entiendo que la escenografía se refiere a los inmuebles o paisajes naturales que representan el sitio o lugar, y el decorado visto como la ambientación del lugar donde se desarrolla la acción; 2. la iluminación: sirve para delimitar el lugar de la acción (el espacio escénico), marcar el momento del día (día, tarde, noche), destacar objetos o actores, escenografía, maquillaje; 3. el color: provisto de una fuerte carga emocional, de acuerdo a su elección y uso, afecta a distintos s-códigos de la puesta en escena y se relaciona y define por la iluminación, la escenografía, el vestuario y el maquillaje, principalmente; 4. la música: puede ser diegética o extradiegética y tiende a crear emociones y sensaciones en el espectador, y nos da información sobre los gustos del personaje; 5. el sonido: conformado por los diálogos, la música y los ruidos, entendidos estos últimos como los sonidos diferentes a la palabra o a la música.

Los códigos y s-códigos de registros incluyen: 1. encuadre: el marco que limita la imagen que selecciona lo que queda dentro y lo que queda fuera (fuera de campo) y sirve de base para la composición gráfica así como lo hace la pintura, pero con imagen dinámica; 2. escala: refiere a la proporción de los objetos tomando como parámetro el de la figura humana, respecto al campo; 3. angulación: queda determinada según la ubicación de los planos horizontales o verticales cuyo cruce es el eje óptico de la cámara en relación con los planos horizontales y verticales de la puesta en escena registrada; 4. dibujo óptico: es el grado de nitidez a partir de la capacidad de definición del lente y la sensibilidad de la película; 5. profundidad de campo: conjuga en la profundidad sugerida por la imagen lo que está en foco (plano anterior) y lo que está fuera de foco (plano posterior); 6. perspectiva: depende de la configuración de las líneas de fuga que se producen en la imagen, y obedecen en gran medida al lente y a la distancia focal del lente; 7. movimientos de cámara: pueden ser de desplazamiento o de rotación sobre un punto (panorámicas horizontal/vertical); 8. escrituras: todo lo que aparece escrito en la imagen como pictogramas, ideogramas o escrituras silábicas y alfabéticas (cuyos rasgos corresponden a sonidos concretos).

Los códigos y s-códigos de registros pueden sufrir modificaciones en una fase



***El montaje, como arte de combinación y disposición (Aumont et al, 1983; 53), es el producto del proceso de selección, combinación y empalme del material filmado, que cumple tres funciones que se dan siempre de forma simultánea: funciones sintácticas, semánticas y rítmicas.***

posterior y bajo condiciones controladas que aseguran el producto que se busca. En relación con la imagen: puede alterarse o modificarse la saturación y el brillo, se pueden producir sobreimpresiones, deformaciones, inversiones de movimientos (cronológicas), que apuntan en todos los casos a alteración o modificación de la imagen capturada. En relación con el sonido: cambios de intensidad, tono y timbre, de intensidad, inversiones de bandas de música o diálogo (cronológicas) y deformaciones.

Por último, encontramos los códigos y s-códigos del montaje. El montaje, en su definición amplia, “es el principio que regula la organización de elementos filmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración” (Aumont et al, 1983; 62). El montaje, como arte de combinación y disposición (Aumont et al, 1983; 53), es el producto del proceso de selección, combinación y empalme del material filmado, que cumple tres funciones que se dan siempre de forma simultánea: funciones sintácticas, semánticas y rítmicas. 1. Funciones sintácticas: “asegura, entre los elementos que une, relaciones formales [a partir de] efectos de *enlace* [y] efectos de *alternancia*” (Aumont et al, 1983;67), siendo los primeros de disyunción, que subsume los efectos de puntuación y marcaje (fundido encadenado), y el segundo de linealidad (montaje paralelo). 2. Funciones semánticas: según Aumont et al (1983; 68) es la más importante y universal, y de ella se desprende la producción del sentido denotado (esencialmente espacio-temporal,

montaje narrativo) y la producción de sentidos connotados (los casos en que dos elementos diferentes se disponen de manera consecutiva para producir un efecto de causalidad, paralelismo, comparación, etcétera). 3. Funciones rítmicas: según Aumont et al (1983; 69) superponen y combinan los ritmos temporales (que han encontrado lugar en la banda sonora) con los ritmos plásticos (que pueden resultar de la organización de las superficies en el cuadro, de la distribución de intensidades luminosas, de los colores, etcétera).

Esta taxonomía que hemos descrito de forma resumida, permite al analista acercarse a cada film como un texto o discurso productor de significado, como un producto logotécnico o una proposición lingüística, y descomponerlo para una mejor comprensión de los códigos y s-códigos que lo conforman.

## Conclusión

Aceptamos que el cine es un lenguaje, y por ende cada película es un acto discursivo distinto a cualquier otro. Reconocemos, además, que el cine puede operar no solo como lenguaje, sino también como lengua en un sentido amplio y no restrictivo (porque no existe una gramática formularia cinematográfica): los autores se sirven del cine como sistema de significación y construyen sus textos a partir de los elementos del lenguaje cinematográfico, por lo que nos apegamos a la noción del uso de la lengua cinematográfica.

Adoptamos la definición del teórico Alfredo Roffé (1990; 123) en la que reconoce que la lengua cinematográfica es un enorme conjunto de códigos y s-códigos que pueden ser empleados en las distintas fases de la creación cinematográfica. Para una mejor comprensión de esta definición, revisamos, según Eco (1977; 80), las definiciones de código y s-código; el primero, queda definido como la regla que asocia el segundo, y el segundo como los “sistemas o estructuras que pueden subsistir independientemente del propósito comunicativo que los asocie entre sí [y] se componen de un conjunto finito de elementos estructurados en oposiciones y regidos por reglas combinatorias por las que pueden generar ristas tanto finitas como infinitas”. Entendemos que el enlace de varios s-códigos produce sintagmas, y en un nivel paradigmático reconocemos el conjunto finito de s-códigos, pero la selección y construcción sintagmática se da a partir del código o regla.

Comprendemos que la función semiótica se da cuando un código asocia un elemento de un sistema transmisor con un elemento de un sistema transmitido; es decir, siempre que una expresión y un contenido tracen correspondencia nos encontraremos frente a una función semiótica.

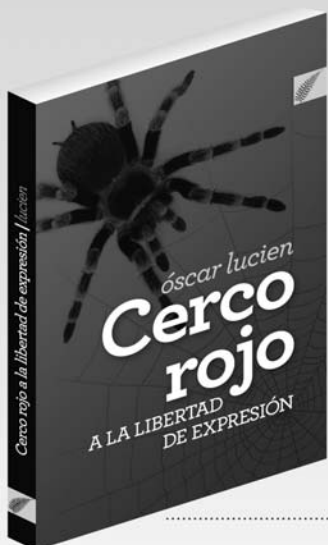
Por último, aceptamos que el cine como sistema de significación y codificación puede ser estudiado en su plano de expresión y su plano del contenido, a partir de la revisión de los códigos propios del lenguaje cinematográfico.

**MARGARITA GONZÁLEZ GUARDIA**  
Profesora de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Magister Scientiarum en Estudios del Discurso, Discurso multimodal

## Referencias

- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel y VERNET, Marc (1983): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1991): *Cómo analizar un film*. Madrid: Cátedra.
- ECO, Umberto (1977): *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen.
- HJEMSLEV, Louis (1943): *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- METZ, Christian (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós.
- PAVIS, Patrice (2000): *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- ROFFÉ, Alfredo (1990): "Una aproximación al análisis fílmico". En: Hernández, Tulio (Coord.). *Pensar en cine*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- DE SAUSSURE, Ferdinand (1945): *Curso de Lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- STAM, Robert (2001): *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.

# PENSAR A VENEZUELA



## Cercos rojos

«El libro *Cercos rojos a la libertad de expresión* de Oscar Lucien es un documento muy valioso sobre los ataques y las agresiones al derecho a la libertad de expresión durante la actual década de gobierno en Venezuela (2000-2010). Este libro contiene un análisis completo, narrado de manera amena y accesible, sobre las diversas políticas gubernamentales, leyes, sentencias, vías de hecho y demás acciones emprendidas contra el derecho de toda ciudadana y de todo ciudadano en una sociedad democrática, a expresar su pensamiento y a recibir opiniones e informaciones de toda índole, sin censura previa y sin ser molestado a causa de ello. El libro nos enseña que la expresión si no es libre, no existe una verdadera libertad de expresión.»

**Carlos Ayala Corao**



Oscar Lucien es sociólogo. Doctor en Ciencias de la Comunicación y de la Información. También es cineasta. Fue director del Instituto de Investigaciones de la Comunicación y Director-General y Presidente de la Fundación Cinemateca Nacional. Es columnista del diario El Nacional. Miembro co-fundador de la ONG Ciudadanía Activa, comprometida con la promoción de los valores democráticos y en la defensa de los derechos civiles y políticos de los venezolanos.

"Nos atrevemos a publicar lo que ustedes se atreven a leer"



De venta en  
Tecniciencia libros  
y Las Novedades