

Cuadernos de cine

Título:

La estructura del film

Autor/es:

Company, Juan M.; Esteve, Pau

Citar como:

Company, JM.; Esteve, P. (1981). La estructura del film. Cuadernos de cine. (1):47-53.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42545>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



V. LA ESTRUCTURA DEL FILM

V. LA ESTRUCTURA DEL FILM

1. DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN

Para Hjelmslev, el signo lingüístico constaba de una forma de expresión (materia sonora ya organizada) (E) unida a una forma de contenido (significados si están estructurados) de acuerdo con una relación de presuposición recíproca (R). El conjunto quedaría representado de esta manera: E R C.

Ahora bien: si consideramos la existencia de dos sistemas (1, 2) en el que el primero se convirtiera en plano de expresión o significante del segundo sistema, dicho plano de expresión estaría, él también, constituido por un sistema de significación:

2 E R C

1 ERC

Es decir: (E R C) R C

El conjunto resultante sería un sistema CONNOTADO.

Considerando un esquema general de la Comunicación, el lugar que en él ocuparía la connotación sería en el MENSAJE, depósito del mayor caudal informativo. Para Jakobson la Función Poética está contenida en el Mensaje, al poner en evidencia el lado palpable de los signos, profundizando en la dicotomía fundamental SIGNO-OBJETO.

La Denotación pone en juego la relación Significante-Objeto, en una forma claramente informativa y utilitaria. La connotación, en cambio, juega con las relaciones existentes entre el significante y su referente (realidad del mundo a la que se refiere el lenguaje):

DENOTACIÓN Ste. (nombre) más Objeto

CONNOTACIÓN Ste. (nombre más Objeto) más referente (contexto)

En el caso del cine (y, en general, de todos los medios audiovisuales), el problema estaría en la imposibilidad de deslindar un nivel de pura denotación de la imagen fílmica. Si consideramos la imagen como signo inmediato, no lingüístico, caracterizada por una fusión del significante y del significado, su significación primera es la del material profílmico que reproduce literalmente. Dicho material está constituido,

según Etienne Souriau, por «todo lo que exista realmente en el mundo, pero que está especialmente destinado al uso fílmico y, en primera instancia, todo lo que se encuentra ante la cámara y ha impresionado la película». Pero este primer grado de significación, por su misma naturaleza de ENCUADRE, está ya orientando y limitando nuestra percepción. Se trata de **UNA REPRESENTACIÓN EN EL INTERIOR DE UN CUADRO**. «Esta reestructuración de lo real, impuesta por el encuadre de un determinado campo, implica que la imagen suscita un conjunto de connotaciones. Su significación no estaría agotada por lo que representa. La imagen es, por ejemplo, simbólica y, por lo tanto, ambigua, multivalente, polisémica. Está destinada a la connotación, ya que la denotación es, de por sí, un mensaje. **El mundo representado es un mundo connotado en la denotación misma**. A este nivel, y como ha dicho Jean Mitry, la imagen no es un signo natural, sino un signo de representación al término del cual el mundo toma un sentido segundo. «La imagen trasciende en tanto que imagen y porque es imagen, la realidad de la cual es imagen» (Michael Henry).

Teniendo en cuenta que un film es una sucesión organizada de imágenes interdependientes en el eje sintagmático de la narración, la significación fílmica será entonces deliberada, recurriendo a una cierta lógica de implicación diegética (entendiendo por diegético todo lo que pertenece a la historia contada, al mundo de la ficción del film).

Así, como ha analizado Mitry, los quevedos colgados en el espejo del «Potemkin» son, a la vez, imagen-sinécdoque de la caída del médico de abordaje y símbolo de la caída del Antiguo Régimen.

Sin embargo, los sistemas de connotación fílmica no dependen tanto de la estructura icónica y de la narratividad como de la organización premeditada del dato imaginado en función de una estética o estilística particulares. No se tratará ya del encuadre ni de la implicación diegética, sino de efectos plásticos o rítmicos que ponen en juego un conjunto de signos visuales, sonoros y verbales. Las connotaciones surgirán al poner en relación estos elementos:

- Si están en imágenes diferentes, por medio del montaje.
- Si figuran en el mismo plano, por desplazamiento de la cámara o por la profundidad de campo.

La implicación puede relacionar un elemento de imagen con otro de

sonido (música, diálogo, ruidos) o, incluso, con una secuencia entera y el conjunto general del film.

2. SINTAGMA Y PARADIGMA

La semiología saussuriana distingue dos ejes del lenguaje: el eje de la combinación (sintagma) y el eje de la asociación (paradigma). Para Barthes «El sintagma es una combinación de signos que tiene por soporte la extensión». En el lenguaje articulado, esta extensión es la «cadena hablada»; en la expresión cinematográfica, es la cadena fílmica, constituida por la banda de imágenes. Cada término, cada plano no adquiere su valor más que en relación con sus contiguos. En el plano del paradigma, por el contrario, los signos están unidos «en ausencia» y son susceptibles de sustituirse unos a otros. Para Jakobson estos dos ejes se corresponden con la oposición de la metonimia (orden del sintagma) y de la metáfora (orden del paradigma) ejemplificados por el cine de Keaton y de Charles Chaplin.

El cine, en una primera aproximación, parece condenado a una cierta «fatalidad sintagmática». Es significativo que la amplia reflexión de Metz empiece y acabe con la enumeración de los componentes de la Gran Sintagmática del film narrativo. Al hablar de la inexistencia, *sensu strictu*, de una metáfora cinematográfica, Mitry señala que, tanto el primero como el segundo término de la comparación están alienados uno al lado del otro en la cadena fílmica. La semejanza entre los dos términos, lejos de estar sobreentendida como en la metáfora lingüística, está fatalmente explicitada (visualizada). El film no posee la palabra «como», la señal que permita distinguir lo diegético de lo extradiegético. El plano A y el plano B están en el mismo eje, incorporados en la misma continuidad. El cine parece condenado a la horizontalidad. El mismo Eisenstein acaba por admitir que «la yuxtaposición de dos fragmentos de film se parece más a su producto que a su suma». Según esto, las pretendidas metáforas cinematográficas serían yuxtaposiciones sintagmáticas que actuarían sobre la contigüidad semántica de los motivos fílmicos. En una palabra: metonimias. Así funcionarían algunos de los motivos del film a este respecto más elaborado de la Historia del Cine: «Octubre» (1928), de S. M. Eisenstein. La imagen

de Kerensky subiendo unas escaleras, se yuxtapone a la de un pavo real, a la de un diocesillo oriental y a la del mismo Napoleón (bibelots del Palacio de Invierno). Cuando estalla la Revolución, la imagen de Napoleón se estrella en el suelo. En el mismo film, el discurso conciliador de un menchevique se asocia a unas manos que tañen arpas (vinculación extradigética). «La pobreza de recursos paradigmáticos del cine se explica por la objetividad de la imagen. Ésta no es conceptual como la palabra. El plano B está situado al mismo nivel de realidad concreta que el plano A. La cadena fílmica no se deja desdoblar como la del discurso» (M. Henry).

3. EL RELATO: FUNCIONES E ÍNDICES

En el análisis de una determinada secuencia narrativa, podemos discutir dos tipos de funciones:

- A) Cardinales (o núcleos): Aquellas que abren o cierran alternativas consecuentes para la continuidad de la historia.
- B) Catálisis: Profusión que no es necesaria para la inteligibilidad del relato pero que es imprescindible para la percepción del discurso.

Otro tipo de unidades estaría constituido por los signos de indicio, que no aportan necesariamente información al discurrir de la acción sino a la calificación de un personaje o al clima de la acción. Son unidades de orden paradigmático.

El carácter dominante en un film de alguno de estos elementos dará como resultado películas de fuerte narratividad (abundancia de núcleos) como «El Coloso en llamas» o películas de expresión poética (carácter descriptivo e inicial) como «El espíritu de la colmena».

4. EL DISCURSO

Pero, en definitiva, nuestro análisis debe ir encaminado al descubrimiento y articulación de los elementos discursivos en el terreno de las prácticas fílmicas. En el discurso estarían incluidos todos los niveles

que se superponen a la estricta trama narrativa: el Orden vehiculado por la «Salvación en el último minuto» de Griffith, o el carácter represivo-fascista del discurso de «El exorcista», a través de la en apariencia banal anécdota de una niña poseída por el diablo. Como ha dicho Genette, al hablar de la objetividad del relato y la subjetividad del discurso: «Objetividad y subjetividad definidas por criterios de orden puramente lingüísticos: es "subjetivo" el discurso donde se indica, explícitamente o no, la presencia de (o la referencia a) un YO, pero este YO no se define sino como la persona que pronuncia este discurso, así como el presente, que es el tiempo por excelencia del modo discursivo, sólo se define como el momento en que se pronuncia el discurso, marcando su empleo "la coincidencia del acontecimiento descriptivo con la instancia del discurso que lo escribe". Inversamente, la objetividad del relato se define por la ausencia de toda referencia al narrador: "a decir verdad, ya ni siquiera hay narrador. Los acontecimientos aparecen como se han producido a medida que surgen en el horizonte de la historia. Nadie habla aquí; los acontecimientos parecen narrarse a sí mismos".» El discurso fílmico subsumiría, por otra parte, todos los niveles establecidos hasta ahora y, por otra, plantearía la necesidad de referir lo que el film dice a un YO libre de metafísicas connotaciones demiúrgicas y situado dentro de la Historia. El discurso ideológico que atraviesa toda obra y nunca la clausura definitivamente.