

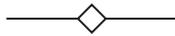


# **LENGUAJE CINEMATOGRAFICO EN *WAKING LIFE*: UNA APROXIMACIÓN DESDE LA SEMIOLOGÍA DE METZ**

---

*Félix Antonio Varela*

# LENGUAJE CINEMATográfico EN *WAKING LIFE* : UNA APROXIMACIÓN DESDE LA SEMIOLOGÍA DE METZ



*Félix Antonio Varela*

Universidad Santiago de Cali

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6665-0573>

## INTRODUCCIÓN

**V**arias son las vetas desde donde se han abordado la expresión “lenguaje cinematográfico”. No obstante, como introducción para después abordar tal expresión con mayor profundidad desde lo que nos interesa, podemos destacar dos. La primera tiene relación con el deslumbramiento y asombro que el cine mudo, a principios del siglo XX, ocasionaba en algunos artistas y estetas, así como las posibilidades que éstos últimos veían en aquel. El cine, como una nueva forma de expresión, surgió y fue aceptado por las mayorías y por algunas minorías. Esto implicaba necesariamente una innovadora manera de abordar y vivir la experiencia estética, hasta ese momento anclada y validada socialmente en la cultura élite, cuyo medio de expresión más sobresaliente era el lenguaje verbal y escrito.

El cine, heredero de la tradición científica y estética del siglo XIX (el realismo fotográfico), ponía de manifiesto un nuevo paradigma que se enfrentaba o se diferenciaba al propuesto por el lenguaje verbal y escrito. Algunos críticos y estetas se dieron cuenta que con el nuevo medio, algo, en el arte y en diversos aspectos de la vida cotidiana,

estaba sucediendo. Entre ellos Abel Gance, francés, hombre de formación periodística y cultural nada desdeñable en pintura y poesía, y quien fue uno de los primeros en establecer diferencias entre el naciente medio de expresión cinematográfico y el lenguaje (verbal y escrito). Gance sostenía, citado por Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1996), que el lenguaje verbal, como consecuencia de múltiples factores que confluían en el mundo moderno contemporáneo, presentaba un desfase frente a la realidad:

No me canso de decirlo: las palabras en nuestra sociedad contemporánea ya no encierran su verdad. Los prejuicios, la moral, las contingencias, las taras fisiológicas, han quitado a las palabras su verdadera significación (...). Había que callar durante bastante tiempo para olvidar las antiguas palabras gastadas, envejecidas, entre las que incluso las más hermosas han perdido su imagen y, dejando entrar en uno mismo el flujo enorme de las fuerzas y conocimientos modernos, encontrar el nuevo lenguaje. El cine ha nacido de esta necesidad. (...) Como en la tragedia formal del siglo XVIII, será preciso asignar al filme del porvenir unas reglas estrictas, una gramática internacional. (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1996, p.160)

Para Gance, el cine brindaría la posibilidad de, por un lado, decir aquello que ya el lenguaje verbal no podía decir por su inexistente correlación con la realidad, y, por el otro, de instituir una "gramática universal". En la misma dirección, para Louis Delluc, citado por Aumont et al. (1996), crítico, periodista y cineasta, quien además consideraba que "El cine va a todas partes, es un gran medio de conversar entre los pueblos" (p.163), el medio cinematográfico podría servir para eliminar la pluralidad de lenguas existentes en el mundo, introduciendo la noción de un lenguaje universal cuyo soporte, las imágenes, permitirían su comprensión por parte de todas las personas. En esta misma línea, Rocciotto Canudo, citado por Aumont et al. (1996), también periodista, crítico literario y posteriormente director de cine, quien, por otra parte, fue el encargado de bautizar al cine con la expresión "séptimo arte", plantea como el cine "(...) multiplicando el sentido humano de la *expresión por la imagen*, ese sentido que tan solo la Pintura y la Escultura habían conservado hasta nosotros, formará una lengua verdaderamente universal de caracteres aun insospechados" (p.163).

En los tres encontramos una referencia clara y concisa a una lengua o lenguaje cinematográfico. Gance menciona una "gramática universal", Delluc lo ve como medio para conversar entre los pueblos, haciendo alusión a un lenguaje basado en imágenes que eliminaría barreras idiomáticas, y Canudo hace referencia a "lengua". Sin embargo, la perspectiva de estos autores se enmarca en propuestas soportadas en manifiestos o en artículos de divulgación que tenían como objetivo promocionar el cine y probar su superioridad sobre las demás formas de expresión. Argumentaciones sustentadas en una metodología con muy pocas bases científicas. Como dicen Aumont et al. (1996), sobre los autores mencionados:

Canudo, Delluc, Gance son antes que todo son críticos o cineastas. Su perspectiva es promocional; quieren probar la complejidad del cine, lo bautizan como "*séptimo arte*" y practican una apuesta cualitativa y una política sistemática de demarcación. Canudo proclama: "No buscamos analogías entre Cine y Teatro. No hay ninguna". Para él, el cine es el arte total hacia el que todos los demás han tendido desde siempre (p.163).

Lo paradójico del asunto es que al interior de las películas, como dice Christian Metz (2002), "Las viejas estructuras verbales, oficialmente ausentes del filme, no dejaban de hacer presencia en su interior" (p.75). La primera de aquellas, los intertítulos, casi tan viejos como el cine mismo, los cuales reemplazaron al comentador que al principio del espectáculo cinematográfico *linealizaba* la secuencia de imágenes. Estaban también las actuaciones que buscaban a través de la gesticulación hablar sin palabras, decir cosas que solo estas podían decir. Christian Metz (2002), al respecto afirma:

Se creó así una especie de algarabía silenciosa, a la vez sobreexcitada y petrificada, un exuberante farfullar, donde cada gesto y cada mímica plagiaban, con escrupulosa y torpe linealidad, una unidad lingüística, casi siempre una frase, cuya ausencia (que no hubiera sido catastrófica) se hacía mil veces más evidente desde el momento en que la calcomanía gestual la subrayaba con tanta crueldad. (p.76)

Con la aparición del cine sonoro, hacia 1930, las posiciones teóricas no cambiaron mucho. Desde la producción, como desde el análisis y

la teoría, la gran mayoría de directores y analistas fueron reticentes al sonido, y si lo aceptaron después, lo hicieron con ciertos límites para no desdeñarse y no ser incoherentes con su posición original. ¿A qué se debía esta posición tan cerrada? La respuesta es muy sencilla. Con los nuevos mecanismos de grabación se podían aprehender los sonidos naturales y artificiales, entre ellos la palabra, aspecto del lenguaje y de la comunicación contra el que muchos de ellos se habían opuesto. Al respecto Metz (2002) dice:

Hubo también una verdadera operación –diversión y retraso a un tiempo– que consistió en esgrimir el “sonoro” frente al “hablado”; se aceptaban los sonidos reales, la música pero no la palabra, que fue el único de los sonidos del mundo que siguió afectado en –teoría– por un misterioso y específico interdicto (...) (p.77).

Como se observa, en esta primera etapa la concepción de lenguaje o lengua cinematográfica entra en una dinámica de conflicto con la palabra. Sin embargo, su constitución como tal no se logra a partir de una autodefinición propia sino desde la comparación con su aparente opuesto, en este caso la palabra y el lenguaje verbal en su totalidad. ¿Cuáles son las características de la postura de los seguidores del lenguaje cinematográfico en esta época? Son diversas y mencionarlas con detalle a todas es casi imposible. Pero de lo que sí se puede estar seguro es que no estaban articuladas ni sistematizadas a partir de una metodología o propuesta conceptual y teórica que le brindara rigurosidad a su postura. ¿Cómo exigir a un Chaplin, incluso a un Canudo, o a un Abel Gance, no porque no lo pudieran hacer, una postura crítica, analítica y científica frente a la relación/oposición lenguaje cinematográfico/lenguaje verbal? Su involucramiento era tan alto con el nuevo medio que no existía la distancia necesaria para abordarlo desde una posición crítica y científica.

## **APROXIMACIÓN MÁS SISTEMÁTICA**

La segunda veta desde donde se ha abordado la idea de lenguaje cinematográfico se enmarca en una tradición académica, en la que,

se puede afirmar, existe cierto nivel de rigurosidad en la medida en que está soportada en propuestas metodológicas de análisis que, así sea en términos muy generales, tienen visos de científicidad, o por lo menos de reflexión. Varios fueron los antecesores de esta veta, entre ellos Bela Balázs, dramaturgo húngaro, tal vez el primero en reflexionar sistemáticamente en torno a la idea de "lenguaje"; Serguei Mijailovich Eisenstein, con monumentales trabajos en los que reflexiona en torno a la idea de montaje y que le valdría la "inmortalidad" tanto en la historia de la producción como en historia de la teoría cinematográfica. Así mismo autores y directores como Pudovkin, Dziga Vertov o el mismo Kuleshov, todos, junto con Eisenstein, autores soviéticos comprometidos con el proceso revolucionario y cuya obra abarcaba la producción y la reflexión.

Para los cincuenta, sesenta y setenta llegan otros autores que serán importantes, y en los que lastimosamente, por cuestión de espacio, no podemos profundizar. Sin embargo, debemos recordar a dos que hicieron aportes significativos a aquella idea de lenguaje cinematográfico, que es el eje de nuestra discusión. El primero, Marcel Martin, con su texto *El lenguaje cinematográfico* (1955); inicia la reflexión sobre la idea de lenguaje cinematográfico utilizando una perspectiva histórica. Aumont et al. (1996), al respecto, luego de afirmar que Martin en su libro clásico no había definido que era el lenguaje cinematográfico, dicen lo siguiente:

Marcel Martín une la aparición del lenguaje cinematográfico al descubrimiento progresivo de los procedimientos de expresión fílmica. Para él, como también para Jean Mitry y Christian Metz, que retoman el análisis en este punto, el lenguaje cinematográfico se constituyó históricamente gracias a la aportación artística de cineastas como D.W. Griffith y S.M Eisenstein. El cine en el momento de su nacimiento, no estaba dotado de lenguaje, era tan solo el registro filmado de un espectáculo anterior, o bien, la simple reproducción de la realidad. Para poder contar historias y comunicar ideas, el cine ha debido elaborar toda una serie de procedimientos expresivos: el conjunto de ellos es lo que abarca el término lenguaje (p.170)

El segundo autor que explícitamente habla de lenguaje cinematográfico es Román Gubern, analista e historiador español de cine. Uno de sus artículos más célebres recibe el nombre de *La articulación del lenguaje fílmico*, capítulo número dos incluido en su libro *La imagen y la cultura de masas* (Gubern, 1983). En él se abordan varios temas que giran en torno a establecer una genealogía del lenguaje cinematográfico o fílmico. Luego de hacer un acercamiento a las características formales del cine primitivo tomando como referente la estética teatral, Gubern nos inmiscuye en un recorrido histórico en el cual, poco a poco, a partir de los avances expresivos de directores del cine primitivo como Edwin S. Porter y David Wark Griffith, el plano autárquico teatral en el que se desarrolla toda una acción, va perdiendo tal característica para dar paso a la fragmentación espacio-temporal e interdependencia propia del medio expresivo cinematográfico y que será uno de los ejes sobre los cuáles se fundará lo que en la historia del cine se denomina "lenguaje cinematográfico clásico".

El primer director de cine que estudia Gubern es Edwin S. Porter, en especial un filme dirigido para la Edison Co denominado *La vida de un bombero americano* (1902). A continuación se desglosará el segmento final de tal película, siguiendo la fragmentación descrita por Gubern (1983). Después de esta segmentación pasaremos a realizar un breve análisis desde las dimensiones espacial y temporal. (P.G. significa Plano General, imagen cinematográfica que representa un espacio de considerable extensión en el que se ubica a una persona o grupo de personas; dependiendo del espacio, puede ser interior o exterior).

1. P.G. de una carretera por la que pasan cuatro coches de bomberos, de derecha a izquierda. Siguiendo al cuarto, la cámara efectúa un movimiento de panorámica hacia la izquierda para descubrir la fachada de la casa en que tiene lugar el incendio y ante la que se ha iniciado ya la actividad de los bomberos.
2. P.G del interior de una habitación con humo. La madre en camión se levanta de la cama y va hacia la ventana del fondo.
3. P.G de la fachada de la casa por una de cuyas ventanas asoma la mujer pidiendo auxilio,

4. P.G de habitación (como 8). La mujer se desmaya sobre la cama.
- 5.P.G de fachada (como 3). Un bombero rompe la puerta de la casa y penetra en el edificio.
6. P.G de habitación (como 8). Por la puerta de la derecha entra el bombero y rompe los vidrios de la ventana para que entre el aire.
7. P.G de fachada (como 3). Los bomberos colocan una escalera para salvar a las víctimas, mientras otros riegan la fachada con sus mangueras.
8. P.G de habitación (como 2), el bombero coge a la mujer en sus brazos y sale por la ventana hacia el exterior.
9. P.G de fachada (como 3). El bombero desciende por la escalera con la mujer y la deposita en el suelo. La mujer implora dramáticamente que salven a su hijo. El bombero vuelve a subir por la escalera.
10. P.G de habitación (como 2). El bombero entra por la ventana y coge al niño.
11. P.G (como 3). La mujer hace gesto de desesperación.
- 12 P.G de habitación (como 2). El bombero sale con el niño por la ventana.
13. P.G. de fachada (como 3). El hombre sale con el niño y desciende por la escalera. La madre abraza a su hijo.
14. P.G de habitación (como 2). Entran por la ventana dos bomberos con una manguera y apagan el fuego. (P.81, 82).

Se pueden mencionar algunas características de la articulación espacio-temporal de los planos descritos. La primera, no existe fragmentación espacial de cada imagen. La acción toda se desarrolla en dos planos teatrales en apariencia autárquicos: uno afuera, general, con los bomberos que llegan a apagar el incendio en la casa; el otro, también un plano teatral desde adentro de la casa, con la mujer y el niño. Aunque las acciones son aparentemente en espacios diferentes (afuera-adentro), existe una contigüidad espacial que erosiona la autarquía de los planos de afuera de la casa y de adentro de la misma, estableciendo entre ellos una dependencia que asegura

la comprensión de las acciones por parte del espectador. Segundo aspecto, relacionada con lo que acabamos de mencionar, se presenta una lógica temporal en la forma como se muestran las acciones con sus respectivos planos. El bombero, sobre una escalera, entrando al edificio (fuera), entrando (adentro del edificio) y luego saliendo (fuera del edificio), y no en orden diferente. ¿Existe la posibilidad de lograr una articulación espacial sin que haya lógica temporal? Es una buena pregunta. La anterior secuencia del bombero entrando y saliendo del edificio podría ser mostrada de manera inversa, y sin embargo es muy probable que el espectador logre ubicarse en un espacio que considera homogéneo. Características similares tiene otro filme clásico, también dirigido por Edwin S. Porter, *Asalto y robo al gran tren*. La acción se desarrolla en el salvaje oeste y presenta la alternancia dada en el anterior filme de Porter, solo que con una diferencia vital en algunas de las escenas. Los espacios no son contiguos: alternancia de ladrones / perseguidos que denotan simultaneidad temporal más no contigüidad espacial. Los planos, al igual que en el filme anterior de Porter, siguen siendo generales y con tendencia a la autarquía.

Para finalizar, Gubern analiza parte de la obra de un director de cine que no puede faltar cuando se menciona la idea de "lenguaje cinematográfico". Se trata de David Wark Griffith, director norteamericano que estableció las bases del lenguaje cinematográfico clásico. Aunque Griffith fue un maestro del montaje alternado, es decir, la fragmentación temporal, hasta el punto de institucionalizar lo que en la historia del cine narrativo se denomina "Salvamento en el último minuto", lo que más nos interesa de sus aportes es la fragmentación espacial.

Veamos, para ilustrar el estado de la cuestión en 1907, un fragmento del filme *Rescued from an eagle's nest*, citado por Gubern (1983) también dirigido por Porter y en el que participa Griffith como actor y no como director:

1. P.G exterior del borde de un risco (escenario real). El leñador se ata una cuerda y ayudado por los otros personajes empieza a descender por el risco.

2. P.G (Contraplano aproximado del anterior). El leñador desciende por el risco, efectuando la cámara un movimiento de panorámica vertical para seguir su desplazamiento.
3. P.G de unas rocas del risco (decorado). El leñador lucha contra el águila, al borde del precipicio, lo derriba y recupera a su hijo. Lo elevan con la cuerda.
4. P.G (escenario y emplazamiento de la cámara de la escena 1). Los leñadores elevan con la cuerda a su compañero. La esposa recupera a su hijo, y los tres se abrazan. (p.89)

Independiente de la anécdota y de la secuencialidad temporal, nos interesan aquí dos aspectos relacionados con lo espacial. El primero de ellos, lo que Gubern denomina contraplano en el plano 10. El emplazamiento respecto al dado en el plano anterior es novedoso, así la escala se mantenga, pues comienza a jugar con la posición del espectador. Este, por lo menos parcialmente durante el filme, pierde su posición central como si estuviera en platea para cambiar de punto de vista al desplazarse de un lugar a otro. Si el espectador se mueve, conservando la escala (ver una acción desde dos posiciones diferentes conservando la misma distancia), respecto a lo representado, el acercamiento a esto último no implicaría mayores dificultades. La distancia frente a las personas, los objetos y las acciones disminuye o, en su defecto, aumenta respecto a la escala del plano anterior. El segundo aspecto a considerar, y que Gubern no tiene en cuenta, es el relacionado con la panorámica del mismo plano (10). Aunque aquí el movimiento es diferente, el espectador se mueve sobre su eje. En últimas, de lo que se trata es de cómo, a partir de estos pequeños avances en cuanto a la ruptura de la inmutabilidad de la cámara, el espacio comienza a ser "habitado" en la medida que se mueve y se acerca a lo representado.

Un ejemplo que nos puede servir para ilustrar lo anterior, es la película dirigida por Griffith llamada *Balked at the altar*, como dice Gubern (1983)

(...) en cuyo plano final la protagonista (Mabel Stoughton) es mostrada en plano medio leyendo un libro de tal modo que el espectador puede identificar sin dificultad el título de

su portada, que resulta ser el best – seller picante (para su época) *Three weeks*, de Elinor Glyn (p.107).

En este filme, aunque con unos fines estrictamente descriptivos, el acercamiento es radical hasta el punto de que el espectador alcanza a ver el título del libro. Se podría decir que con este y otros aportes desarrollados por Griffith en la dimensión tanto espacial como temporal, comienza a institucionalizarse una forma de narrar las historias que con el tiempo se denominará, en el ámbito académico y de análisis, lenguaje cinematográfico clásico, que a la postre, por razones extrínsecas e intrínsecas a los mismos filmes, sería el que se institucionalizaría en la producción fílmica mundial, con excepciones como los movimientos cinematográficos adscritos a vanguardias artísticas o cines como el oriental, en donde la forma de representar el espacio y el tiempo no se inscriben en el paradigma de occidente basado en la ilusión (tridimensionalidad) y la secuencialidad temporal.

Sin embargo, y a pesar de la reflexión de algunos autores como los ya mencionados, sus acercamientos al cine como lenguaje no son explícitos, pues hablan de él pero no dicen con exactitud qué es. Cuando acuden al lenguaje verbal o escrito, no lo hacen de manera rigurosa, y, no en pocos casos, se asume una analogía casi isomórfica entre las estructuras del lenguaje verbal, en especial, y las estructuras del lenguaje cinematográfico clásico (¿palabra = plano?, ¿conjunto de planos = frase?).

Dicha confusión y falta de rigor es la que intentará aclarar Metz. Su perspectiva implica la lingüística de cuño *saussureana*, una de las disciplinas más rigurosas en cuanto al análisis del lenguaje verbal. ¿Por qué la reflexión sobre el cine hasta principios de los sesenta no involucró a la lingüística, por qué no intentó nutrirse de ella en su metodología y avances alcanzados hasta ese momento, habiendo tomado con anterioridad para sí algunos términos como lenguaje, lengua o frase (cine frase de Dziga Vertov, el cine lengua de Canudo o Epstein, o incluso las "gramáticas", iniciadas por el británico Spottiswoode)? Es una pregunta a la que difícilmente podemos responder. Sin embargo, el vacío existió y Christian Metz, desde su perspectiva semiológica, inició un proyecto de articulación entre lingüística, semiología y cine que buscaba hacer algunos aportes dirigidos justamente a llenar tal vacío y a consolidar herramientas conceptuales y metodológicas que le permitieran a los analistas y

estudiosos abordar y analizar el texto filmico a partir de soportes de mayor cientificidad. Robert Stam (2001), profesor del Departamento de Estudios Cinematográficos de la New York University, dice de Chistian Metz:

(...) fue el ejemplo de un nuevo tipo de teórico del cine, un teórico que se adentraba en el terreno pertrechado ya con instrumentos analíticos de una disciplina específica, un teórico decididamente académico y desvinculado del mundo de la crítica cinematográfica. Dejando a un lado el tradicional lenguaje evaluativo de la crítica de cine, Metz apostaba por un vocabulario técnico procedente de la lingüística y la narratología (diégesis, paradigma y sintagma) (p.133).

Con Metz pasamos de lo que Caseti (1999) denomina "paradigma ontológico" propio de Bazin al "paradigma metodológico". (p.133).

### **Aproximación lingüística y semiótica a las nociones de lengua y lenguaje**

En el ámbito lingüístico y semiótico, aun después de muchos años, los conceptos de "lengua", "habla", "lenguaje" y "lenguajes" siguen siendo polisémicos; para comprenderlos y realizar una interpretación que se adecue a lo que con ellos se quiere decir, es necesario contextualizarlos y saber cuál es su fuente y desde donde se proponen. Varios autores han hecho aclaraciones sobre los términos en cuestión y han intentado brindar a estudiosos y público en general una definición precisa de aquellos. Por ejemplo, un estudioso y teórico ruso de la lingüística, cuya perspectiva de análisis se inscribe en la línea marxista, Adam Schaff (1969), identifica el concepto de lenguaje con lenguaje fónico. Precisa y define a este último como:

(...) un sistema de signos verbales que sirven para formular pensamientos en el proceso de reflejar la realidad objetiva por el conocimiento subjetivo, y para comunicar socialmente los pensamientos acerca de la realidad, también las experiencias emocionales, estéticas, volitivas, etc., concomitantes" (p.318).

Este sería el lenguaje verbal, pero ¿dónde quedan los demás sistemas de representación no soportados en lo fónico?, ¿cómo los denomina el lingüista ruso? Para Schaff (1969), aquellos "sistemas" reciben el nombre de "lenguajes":

La definición de lenguaje fónico puede ampliarse fácilmente (con ciertas modificaciones) para cubrir otros "lenguajes". El proceso humano de comunicación se realiza no solo por medio del lenguaje fónico, sino también por otros medios de comunicación auxiliares o sustitutos en relación con el lenguaje fónico. (p.318)

En Joseph Courtes, semiólogo de origen francés, también existe una preocupación por establecer claridad en torno a dos de los conceptos importantes en la lingüística de origen *saussureano*. Lengua y lenguaje, según este autor, presentan variedad de significados, situación que no permite plantear una propuesta en rigor científica. Respecto a esto último, se hace necesario entonces, de acuerdo a Courtes (1997), buscar claridad de ambos conceptos. Primero define lengua como "Lengua natural dada –como el español, el inglés, el ruso, el chino, etc.– que sirve verbalmente (y, dado el caso, por su forma escrita) de medio de comunicación a un grupo sociocultural determinado" (p.14).

Luego se adentra en la definición de lenguaje:

En lo que concierne al término *lenguaje*, este tiene una extensión más amplia. Ese vocablo se encuentra, pensamos, en condiciones de abarcar no solo la clase de las lenguas naturales, sino también otros muchos sistemas de representación cuyo estatuto será conveniente precisar. (p.16).

En esencia, Schaff y Courtés, se acercan en la definición en cuanto a contenido, aunque difieren en el nombre, pues para el primero es "lenguaje", mientras que para el segundo corresponde a "lengua" (Courtes da una pista para entender la diferencia: en alemán e inglés, se dispone de una sola palabra para designar tanto lengua como lenguaje). En relación a la palabra "lenguajes", y su respectiva definición propuesta por el lingüista ruso, y el término "lenguaje" brindado por Courtes sus respectivos significados se asemejan bastante, ya que implican otros sistemas de representación diferentes al lenguaje verbal o fónico. Se hace imperativo aclarar que estas no son las únicas perspectivas en cuanto a la definición

de los términos en cuestión, pero si dos de las más importantes. Las otras no podemos abarcarlas por un problema simple de espacio.

Pues bien, entre los múltiples sistemas de representación se encuentra el cine, y muy en especial aquel cuya vocación es narrativa. Sin embargo, Schaff y Courtes aunque lo sugieren no lo nombran, ni mucho menos lo analizan desde sus respectivos enfoques. Quien asumirá esa tarea será Christian Metz, filósofo francés, quien, al igual que Courtes en otros procesos de significación, asume la tradición lingüística de Saussure y la articula con la semiología.

## **LINGÜÍSTICA Y SEMIÓTICA: LENGUAJE Y LENGUAJE CINEMATOGRAFICO**

Así pues, como decía Rosellini, el cine es lenguaje de arte más que vehículo específico. Nacido de la unión de varias formas de expresión preexistentes que no pierden por completo sus leyes propias (la imagen, la palabra, la música, los ruidos incluso), el cine está obligado desde el principio a componer, en todos los sentidos del término. (...) su fuerza o su debilidad radica en englobar especificidades anteriores; algunas son plenamente lenguajes (el elemento verbal), otras no lo son más que en sentidos más o menos figurados (la música, la imagen, el ruido). (p.83).

La anterior cita de Metz (2002) sirve para introducir toda la complejidad que implica el fenómeno fílmico. Podemos enumerar varios aspectos del mismo. El primero, la articulación entre diversas formas de expresión preexistentes. Uno de estas formas es la fotografía. Su origen es muy anterior a la aparición del cine como tal, cuando en el siglo XIX lograron unir en un solo mecanismo la cámara oscura y la fijación fotoquímica de las imágenes. Es más, la fotografía fue, sino un arte, por lo menos una actividad que con el tiempo, luego de pasar la novedad técnica, adquirió cierta dignidad. Otro elemento, el sonido. Aunque se articuló a la imagen fílmica 33 años después de haberse inventado el cinematógrafo, con el tiempo se institucionalizó y sofisticó, dando paso a una experiencia estética diferente a la vivida durante el cine mudo. Tercero, la palabra, ligada

a la aparición del sonido, que acompaña a las imágenes y a los sonidos presentes en el filme.

Se observa, entonces, que las características del cine no permiten tratarlo como una lengua en el sentido *saussureano*, pues su rasgo principal consiste en la amalgama y compatibilidad de estas formas o sistemas de significación o expresión (Metz afirma que si se presenta esta compatibilidad es porque en el cine operan elementos que no son lenguas y los cuales permiten la superposición, en algunos casos simultánea), y no como una de las tantas lenguas existentes, las cuales solo presentan una forma de expresión, los sonidos articulados. En ese sentido, diríamos, en apariencia, que el cine no tendría una especificidad como si la tendría una lengua natural.

No obstante Metz considera que sí existe una especificidad del cine, aunque no en la línea de una isomorfía entre la estructura del texto filmico y la estructura del texto verbal o escrito (palabra=plano). Para sustentar esto explica dos características cinematográficas, de las cuales la segunda es la más importante para nuestra reflexión. La primera la denomina "discurso filmico", que, de manera sucinta, consiste en, como ya lo habíamos planteado antes, la amalgama de las diversas formas de expresión. La segunda, Metz la llama "discurso en imágenes". Antes de 1930, afirma, no había discurso en imágenes tal y como lo conocemos hoy en día. Uno de los trabajos importantes y rigurosos en la historia del cine, el realizado por Noel Burch sobre la genealogía del lenguaje cinematográfico en su libro *El tragaluz al infinito*, confirma esta hipótesis. Burch, con una precisión de cirujano, explica como las primeras imágenes antes de los filmes realizados por George Melies eran autárquicas. Es decir, la anécdota que se contaba era narrada en grandes acciones o unidades, cada una de las cuáles se desarrollaba en un solo plano. El filme entero consistía en una serie de imágenes de gran extensión temporal juntas más no interdependientes entre si. Cuando las imágenes comenzaron a dejar la autarquía por relaciones de interdependencia, se empezó a articular, en un principio balbuceante pero después poderoso, un discurso que contaba algo. Este es el "discurso en imágenes" planteado por Metz (2002), al cual compara metafóricamente con un "lenguaje": "(...) en primer lugar, la sucesión de imágenes es un lenguaje. ¿Lenguaje en sentido figurado, puesto que en realidad es muy distinto del lenguaje que hablamos? Sea, pero lenguaje al fin y al cabo (...)" (p.83).

A principios de los ochentas Christian Metz (1997) impartió un curso sobre análisis de la imagen, en Barcelona. En una de sus intervenciones planteó cómo inició sus indagaciones sobre la noción de "lenguaje cinematográfico". En un principio sintió asombro y perplejidad por la manera tan poco sistemática y rigurosa como se utilizaba o había sido utilizada en diferentes ámbitos del universo cinematográfico. Al respecto, sobre el origen de dicha noción, dice:

En la historia de la producción de los saberes o de la producción de las ideologías, o de la producción mixta de saber e ideología, la noción de "lenguaje cinematográfico" no procede de los semiólogos. Ni de mí, ni de otros semiólogos del cine. Es una noción que los semiólogos han recogido, pero que no procede del campo semiológico. Es original de los medios cinematográficos: de la crítica del cine, de la estética del cine, mucho antes de la intervención de la semiología.

Pues bien, para la época en que Metz se interesó por el "lenguaje cinematográfico" todavía la reflexión sobre el fenómeno filmico, paradójicamente pues Saussure había muerto hacía más de cincuenta años, no articulaba los aportes del maestro de Ginebra (como si lo hacía por ejemplo Hjemslev en otros "lenguajes") con su objeto de estudio. Fue Metz el primero en hacerlo. Como él mismo dice, intentó trabajar sobre todo, de los diferentes aspectos filmicos, la noción de lenguaje cinematográfico. Sin embargo, la noción no podía ser trabajada de manera literal con el lenguaje al que hacía referencia, es decir, el lenguaje hablado. Debía ser abordada como una metáfora (Metz, 1997): "Una metáfora sirve para designar, de una forma indicativa, la semejanza entre dos cosas. En este caso, la expresión cinematográfica y el lenguaje verbal" (p.300). Se trataba, según Metz, de analizar los diferentes aspectos en los que las características de una noción como el lenguaje cinematográfico se encuentran y se diferencian de otra noción como el lenguaje verbal. Ahora bien, para hallar las diferencias y similitudes necesariamente, al ser una de las nociones el lenguaje hablado, el semiólogo francés recurrió a la disciplina que más ha estudiado a tal lenguaje, es decir la lingüística de Saussure. Teniendo en cuenta todo este contexto, Metz (1997) partió de una premisa: habría, en la expresión cinematográfica, algo semejante al lenguaje verbal. La cita que sigue a continuación resume muy bien desde donde parte el semiólogo de cine, y, por supuesto, para donde va:

Si se acepta esta premisa, hay que examinar de manera precisa en que se asemeja en la expresión cinematográfica al lenguaje verbal, y en que no se parece. Las diferencias son tan importantes como las coincidencias, y para establecer tanto unas como otras, se debe tener una cierta idea del funcionamiento del lenguaje verbal. En definitiva, no se puede olvidar la disciplina lingüística (p. 301).

## ¿NOCIONES LINGÜÍSTICAS O NOCIONES SEMIOLÓGICAS?

En el campo lingüístico los avances han sido considerables desde Saussure hasta nuestros días. La disciplina se ha consolidado. No obstante, la semiología, aun siendo heredera del legado del maestro de Ginebra, ha realizado algunos progresos pero no tan considerables como los hechos por la lingüística. Y si tocamos la semiología del cine, las obras y aportes posteriores a la obra de Metz son más bien escasos (con algunas excepciones como Noel Burch, aunque sus análisis implican no solo la semiología) y no tan determinantes para el avance de la semiología cinematográfica.

En esta perspectiva, sabiendo que las herramientas conceptuales brindadas por la lingüística pueden impulsar a mejores y más sofisticados análisis semióticos de cine, Metz revisa una problemática de suma importancia en torno a las nociones que provienen de la lingüística y que posteriormente serán aplicadas al texto fílmico. Uno de los problemas más comunes por parte de algunos lingüistas consiste en la confusión entre, por un lado, las nociones o conceptos que solo son aplicables al dominio del lenguaje verbal y, por el otro, las nociones producto de la investigación de los lingüistas. Son dos cosas diferentes. En el primer caso, podríamos exponer dos ejemplos planteados por Metz: el "rasgo fónico distintivo" o el "rasgo fónico redundante". Ambas expresiones se relacionan de manera directa con, en términos de Hjelmslev, una sustancia específica (sonido) que no les permite extrapolarlas a otras formas de expresión o conjuntos significantes como la imagen fotográfica, la pintura o el comic. El concepto "rasgo fónico" solo puede ser aplicado a la comunicación verbal. Aquí, aquellos lingüistas que abogan por dejar solo en el campo lingüístico términos, conceptos o expresiones, tienen razón. No hay ninguna posibilidad de traslado. En el segundo caso, una

pareja de categorías que ilustran la funcionalidad y aplicabilidad de las mismas en sustancias diferentes es *significante/significado*, o, siguiendo a Hjelmslev, *expresión/contenido*. Todos los signos, desde el enfoque *saussureano*, tienen una materialidad llamada *significante* (por ejemplo, el sonido en las palabras, o la disposición de las imágenes y la luz en una superficie, como en la fotografía), y unos *conceptos* o *contenidos* que se expresan a través del *significante*. Se observa, entonces, que algunos desarrollos conceptuales, que no implican solo a lo verbal en el campo lingüístico y que no involucran solo a la sustancia *sonido*, pueden ser *transpolados* o *aplicados* a otras formas de expresión con otras sustancias (en su defecto a un medio de expresión como el cine en el que se conjugan múltiples sustancias). Para este caso, los *conceptos* o *categorías* pueden ser implementados en diferentes sistemas o formas de expresión, sin importar la sustancia con la que trabajen.

## ALGUNAS NOCIONES BÁSICAS

A continuación se pasarán a enumerar algunos conceptos de origen lingüístico y su respectiva contextualización y aplicación por parte de Christian Metz en el fenómeno filmico. Este nos puede servir para establecer los puntos de contacto o diferencia entre el cine y el lenguaje cinematográfico, por un lado, y, por el otro, la lingüística.

## PRIMERA Y SEGUNDA ARTICULACIÓN

De acuerdo a Metz, la naturaleza de la sustancia principal del cine narrativo (*imágenes*) es muy diferente a la de la lengua. Partiendo de esta afirmación, una de las primeras incompatibilidades que encontramos entre la lengua o lenguaje verbal y el lenguaje o discurso cinematográfico consiste en, para este último, la ausencia de la primera y segunda articulación tal como se ha concebido por los lingüistas en el primer caso. En la primera articulación, si una frase, la unidad básica de la lengua, puede ser "desmembrada" en unidades más pequeñas, llamadas *monema* (palabras), la unidad básica del cine, la *imagen cinematográfica* o *plano*, el cual en algunos casos podría asimilarse a la frase, por las características de su sustancia no puede ser segmentado. ¿Cuál o cuáles son esas características? La imagen es continua y total, no presentando en su interior escisiones como las dadas en la cadena fónica (*artículo*, *nombre*, *verbo*, etc.).

Ahora bien, si ni siquiera existe una primera articulación en el cine, mucho menos existirá una segunda articulación tal como se plantea en el campo lingüístico, es decir, la articulación entre fonemas. No hay nada en la imagen cinematográfica que pueda compararse con las unidades llamadas fonemas en los cuales se pueden segmentar las palabras. Si en el cine no hay equivalentes a las palabras ni equivalentes a los fonemas, no existen articulaciones en el sentido lingüístico. Desde esta perspectiva, los lingüistas que se apertrechan en las categorías exclusivas de su área de trabajo, tienen razón. Tanto la primera como la segunda articulación son categorías exclusivamente lingüísticas.

Una aclaración hecha por Metz permite establecer diferencias pero también acercamientos entre ambos tipos de discursos. Para el semiólogo francés, la mayor cercanía entre unidades del lenguaje verbal y unidades del discurso fílmico se da a nivel de una correspondencia entre, por lo menos de orden parcial, el plano y la frase. Metz (2002) lo explica de la siguiente manera:

Como interpretar esta "correspondencia" entre la imagen fílmica y la frase. En primer lugar, el plano, por su contenido semántico, por eso que Buysens denominaría su "sustancia", está más cerca de una frase que de una palabra. Una imagen muestra a un hombre caminando por la calle; entonces equivale a la frase: "Un hombre camina por la calle". Equivalencia burda, es cierto, sobre la cual habría mucho que decir. Pero al fin y al cabo, esa imagen fílmica corresponde aún menos a la palabra "hombre" o "camina" o "calle", y menos aún al artículo "la" o al morfema cero del verbo "camina" (p. 91)

## **SINTAGMA Y PARADIGMA**

En el *Curso de lingüística general*, Saussure (1978) afirma que "(...) en un estado de lengua todo se basa en relaciones" (p.207). Según el maestro ginebrino los términos que pertenecen al sistema lingüístico se mueven y se dinamizan a partir de relaciones y diferencias desde "(...) dos esferas distintas, cada una de ellas generadoras de cierto orden de valores (...)" (p.207). ¿Cuáles son esas relaciones planteadas por el lingüista ginebrino? En esencia, son dos. Por un lado, las

relaciones sintagmáticas; por el otro, las relaciones asociativas, posteriormente denominadas en el ámbito lingüístico relaciones paradigmáticas. Para entender estas relaciones, primero debemos saber a qué se refería Saussure (1978) cuando hablaba de relaciones sintagmáticas y relaciones asociativas o paradigmáticas. Veamos lo que al respecto dice:

(...) en el discurso, las palabras contraen entre sí, en virtud de su encadenamiento, relaciones fundadas en el carácter lineal de la lengua, que excluye la posibilidad de pronunciar dos elementos a la vez. Los elementos se alinean uno tras otro en la cadena del habla. (p.207)

A estas combinaciones entre las palabras Saussure las llama *sintagmas*. Las relaciones entre las palabras se dan en presencia.

Por otra parte, las relaciones asociativas se dan no en el plano del discurso, en la presencia, sino en el ámbito de la memoria y el cerebro, es decir en la ausencia. Un ejemplo nos puede ayudar a comprender esta idea. En una cadena sintagmática cualquiera, "El perro es verde", las diferentes unidades que la componen en presencia, pueden ser sustituidas por otras unidades o conjuntos de unidades que tienen respecto a las primeras algo en común u opuesto en cuanto a significado o estructura fonológica. Así, la palabra verde puede ser reemplazada por la palabra rojo. Son diferentes, pero tienen en común la cualidad color. Y así se podría hacer con el resto de las unidades (perro por vaca, entre, por ejemplo, el conjunto de los animales que tienen la característica de ser cuadrúpedos).

Ahora, al interior del cine, que es el medio de expresión que nos interesa, ¿cómo se pueden caracterizar las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas? En este sentido, de nuevo Christian Metz (2002) realiza acercamientos sistemáticos que permiten, como en la primera y segunda articulación, establecer semejanzas y diferencias. Veamos, lo que dice sobre una de las relaciones:

Parece, pues, que la paradigmática del filme está condenada a seguir siendo parcial y fragmentaria, como mínimo si se la busca en el ámbito de la *imagen*. Ello se debe a que evidentemente la *creación* desempeña un papel más

importante en el lenguaje cinematográfico que en el manejo de los idiomas: "hablar" una lengua es utilizarla, "hablar" el lenguaje cinematográfico es en cierta medida inventarlo. Los hablantes forman un grupo de usuarios, los cineastas un grupo de creación. (p.124)

De las anteriores afirmaciones, debemos considerar dos acciones claves a partir de las cuales se puede precisar lo que pasa en el lenguaje hablado y en el lenguaje cinematográfico y su articulación con las relaciones paradigmáticas: "hablar" una lengua y "hablar" el lenguaje cinematográfico. En relación a la primera, el origen de la lengua, el código que permite la intercomunicación intersubjetiva entre los seres humanos, es social, y, por lo tanto, su autoría es anónima. La mayoría de los emisores y receptores, en el acto de habla, la utilizan desde una perspectiva instrumental. Respecto a la segunda actividad, "hablar" el lenguaje cinematográfico, un elemento es vital para comprenderla. Hablamos de la *creación*, que difiere de la utilización de la lengua que se da en el acto de habla lingüístico de vocación utilitaria. Cuando hablo, selecciono, de una serie de opciones que se encuentran en mi cerebro y memoria, algunas unidades en especial. Cuando un director hace una película, construye, crea las unidades que irán en las articulaciones sintagmáticas (imágenes y sonidos) a partir de múltiples medios de expresión propios del medio y del lenguaje cinematográfico. ¿Cuáles son esos medios? Quizás sean incontables, pero, siguiendo a Metz, podemos destacar los siguientes:

- a. Iluminación
- b. Escala de planos (distancia axial entre el motivo y la cámara)
- c. Angulación (posición de la cámara en cualquier espacio de la tridimensionalidad)
- d. Propiedades de la película
- e. Focal utilizada (gama de posibilidades de imágenes –profundidad de campo, aplanamiento de la imagen, etc.– a partir del tipo de lente utilizado)
- f. Movimientos de cámara (*travelling*, panorámica, y planosecuencia y sus posibles mixturas)

g. Procedimientos visuales de disyunción (fundido encadenado, fundido a negro, fundido a color, cortinillas (laterales, de arriba hacia abajo, abajo hacia arriba, axiales), desenfoque, entre otros

h. Colores en la imagen (atmósferas, en objetos o personas, etc.)

El paradigma en el lenguaje cinematográfico tiene puntos de encuentro con el lenguaje oral. Sin embargo, en aquel la creación o invención juega un papel fundamental: implica una serie de posibilidades casi infinita por las mismas características de las imágenes, tanto a nivel interno, como entre ellas mismas, lo que impide que haya una serie de opciones concretas de las cuáles se pueda escoger una, principio básico de las relaciones paradigmáticas. Christian Metz (2002), citando a Bally, dice, al respecto, lo siguiente:

Bally advertía que algunas unidades que "se oponen" a un número ilimitado e indefinible de términos (que solo dependen del contexto, de los emisores, o de las asociaciones de ideas), acaban por no oponerse verdaderamente a ninguno: es un poco el caso de la imagen fílmica. (p.93)

Y como conclusión, apoyándonos en lo hasta ahora expuesto, podemos retomar la siguiente afirmación de Metz (2002):

El paradigma de imágenes en cine es frágil, aproximativo, a menudo muerto antes de nacer, fácilmente modificable y siempre evitable. Sólo en muy pequeña medida la imagen fílmica adquiere sentido con relación al resto de imágenes que hubieran podido aparecer en el mismo punto de la cadena (p.93).

Por otra parte están las relaciones sintagmáticas, las cuáles no pueden ser explicadas sin referencia a las relaciones paradigmáticas. En la cadena sintagmática fílmica, los planos son las unidades de un tipo diferente a las palabras pero unidades de cualquier forma. Ahora bien, la diferencia principal respecto a la cadena sintagmática verbal se fundamenta en los niveles de semejanza propios de la expresión cinematográfica entre sus respectivos significante y significado, semejanza que acorta la distancia entre los mismos y que, según Metz (2002), opaca al paradigma. La imagen es exuberante y debilita las opciones que podrían estar en lugar de ella.

En el filme, todo está presente: de ahí su evidencia, y también su opacidad. La luz que las unidades ausentes arrojan sobre

las presentes desempeña un papel mucho menor aquí que en el lenguaje verbal. Las relaciones *in praesentia* son de una riqueza que hace a la vez superflua y difícil la estricta organización de las relaciones *in absentia*. (p. 93)

Por las mismas características de los signos con los cuales se articula el lenguaje cinematográfico, en este se da una supremacía evidente de las relaciones sintagmáticas. Esto nos lleva a otro punto importante a considerar. Los planos o imágenes en sí mismos son producto de la creación en la que intervienen múltiples elementos, y en ese sentido su significado no puede ser interpretado de manera unívoca de tal forma que no pueden ser consideradas, como en el lenguaje verbal, unidades discretas que se articulan en un sistema claro y concreto. No obstante la ambigüedad y posibilidad de múltiples interpretaciones de las imágenes o planos, así como de las múltiples opciones por su misma naturaleza en la cadena sintagmática, las articulaciones de los planos de un filme se adaptan, se constituyen en "(...) estructuras sintagmáticas de gran tamaño (...)” hasta cierto punto constantes (Metz, 2002, p.125). Al respecto Metz (2002), dice:” (...) mientras una imagen no se asemeja nunca a otra imagen, la gran mayoría de filmes narrativos se asemejan en cuanto a sus principales figuras de sintagma”.

## LA GRAN SINTAGMÁTICA DE LA BANDA DE IMÁGENES

A continuación, desde una propuesta estructurada por Metz en el año 1966, se expondrán las unidades sintagmáticas que él consideraba se presentaban de manera constante en la mayoría de los filmes narrativos. Este acercamiento conceptual nos permitirá determinar algunas categorías que nos servirán para posteriores análisis de filmes que se definen en esencia como narrativos. Como el mismo semiólogo lo dice, no es una división sintagmática definitiva. Sin embargo sí es una de las más completas.

Uno de los filmes al que realizaremos una aproximación analítica en el tercer bloque de este trabajo, es *Waking life*, dirigido por Richard Linklater e inscrito en lo que desde los noventa se denomina cine independiente norteamericano.

Una aclaración importante para entender la siguiente segmentación en unidades autónomas. La diégesis, según Metz (1976) es "(...) el significado del film tomado en bloque" (p.151), el conjunto de toda la historia. En este sentido, cuando este autor habla de "elementos de diégesis" se refiere a los significados cercanos de cada uno de los segmentos filmicos.

## **PLANO AUTÓNOMO**

De los ocho segmentos autónomos en los que se puede dividir el filme narrativo, este es el único segmento cuya subdivisión respecto a la totalidad, es decir, respecto al filme, es, como afirma Metz, de primer rango (unidades de primer rango, los planos; unidades de segundo rango, conjunto de planos que más adelante se describirán).

Metz hace una subdivisión de este tipo de planos a partir de la función que cumplen al interior del filme.

a. Planosecuencia: toda una escena tratada en un solo plano que presenta, respecto a lo filmado, diferentes aspectos y puntos de vista sin ningún corte.

b. Insertos: planos en los cuales la autonomía se debe a lo que Metz llama interpolaciones sintagmáticas. Existen cuatro clases. a) no diegético (plano con valor comparativo que muestra un objeto o persona exterior a la acción), b) subjetivo (evocación no presente de recuerdos, ensoñaciones, temores, premoniciones, etc.), c) inserto diegético desplazado (imagen real enclavada en el interior de un sintagma de recepción ajeno), d) inserto explicativo (efecto lupa), el cual consiste en sustraer un motivo de su espacio empírico para emplazarlo en el espacio abstracto de una intelección (tarjetas de visita, cartas, etc.).

## **SINTAGMAS ACRONOLÓGICOS**

En este sintagma, de acuerdo a Metz, la relación temporal entre los hechos presentados no es precisada por las articulaciones que se dan entre los planos que componen el conjunto. Se dividen en dos.

### - SINTAGMA PARALELO

Consiste en el enlazamiento de dos o más motivos en alternancia que interactúan a nivel simbólico dejando de lado el plano de la denotación. Ejemplo: plano de hombre pobre, plano de hombre rico. No existe ni contigüidad espacial ni secuencialidad temporal entre los dos planos.

### - SINTAGMA SERIADO

Serie de pequeñas escenas breves que representan acontecimientos típicos de un mismo orden de realidades relacionadas unas con otras no temporalmente sino a partir de su parentesco dentro de "(...) una categoría de hechos que el cineasta tiene precisamente la intención de definir y hacer sensible por medios visuales" (Metz, 2002, p.148). En general, estas articulaciones utilizan diferentes recursos visuales como los fundidos encadenados, barridos, cortinillas, entre otros. Metz pone el ejemplo del filme de Godard, *Une femme Mariée*, en el cual articula evocaciones eróticas queriendo con esto significar una clase de amor, el moderno.

## SINTAGMA CRONOLÓGICO

En este caso, siguiendo a Metz, las relaciones temporales entre los hechos presentados en sus respectivos planos sucesivos se presentan a nivel de la denotación. El criterio puede ser de secuencialidad, o de simultaneidad. Son dos: sintagma descriptivo y sintagma narrativo. Este último a la vez se subdivide en dos, sintagma narrativo alternado y sintagmas narrativos lineales (continuo y discontinuo).

### - SINTAGMA DESCRIPTIVO

Presenta todos los motivos o acciones de manera sucesiva en una relación de simultaneidad. Por ejemplo, la descripción por planos de diferente escala de un bosque: un plano general del bosque, un plano cercano de un grupo de árboles, un árbol, un riachuelo, etc. Los planos son sucesivos, pero todos estos fragmentos espaciales se presentan al espectador en la simultaneidad.

## - SINTAGMAS NARRATIVOS

La relación temporal entre los objetos vistos en la imagen supone simultaneidad y no solo linealidad. A su vez estos se dividen dos: Sintagma narrativo alternado, y sintagmas narrativos lineales.

En el primero, se presenta una alternancia de dos o más series de acontecimientos de tal manera que en el interior de cada serie las relaciones temporales son de consecución, pero entre las series tomadas en bloque, la relación temporal es de simultaneidad. Un ejemplo de esto es la unidad narrativa "perseguidores-perseguidos". El director o instancia narrativa muestra primero una secuencia de los perseguidores. En este caso la relación temporal entre las unidades, los planos, que componen el conjunto es lineal o secuencial. Luego hace otro tanto con los perseguidos. Al alternar ambas secuencias, el espectador las une en la simultaneidad manteniendo la secuencialidad al interior de cada una de ellas.

En los sintagmas narrativos lineales hay dos formas de presentar esta linealidad. La primera, a partir de la consecución continúa. Las relaciones entre los planos construyen en "apariencia" una temporalidad real. Por ejemplo, una conversación. Entre plano y plano no hay contracción temporal. En una escena cotidiana un hombre pregunta algo a otro. El otro hombre inmediatamente responde. El director puede resolver de dos formas o conserva la temporalidad real en la forma como resuelve esta situación con imágenes, o la falsea. Primer plano del hombre preguntando. Corte directo a primer plano del hombre respondiendo. Aquí la relación entre el tiempo de duración de la escena real y la duración en la representación plano-contraplano se corresponden. En este caso hablaríamos de un sintagma narrativo lineal continuo.

A la anterior forma de organizar la linealidad se le oponen, de acuerdo a Metz, otras formas denominadas secuencias. En estas, la linealidad prosigue pero los hiatos de cámara (corte entre plano y plano que denota la secuencialidad temporal inmediata de la escena) son reemplazados por otras herramientas y procedimientos visuales (fundido encadenado, a negros, cortinillas, etc.) que por convención hacen entender al espectador un paso temporal entre imagen e imagen (hiato diegético). Metz (2002) las llama secuencias y las define de la siguiente forma: "(...) la secuencia alinea un cierto número de pequeñas escenas breves, en la mayoría de casos

separadas entre sí por efectos ópticos (fundidos encadenados, etc), y que se suceden por orden cronológico (...)” (p. 152)

En este mismo orden de ideas, Metz plantea dos tipos de secuencias. La primera la denomina secuencia ordinaria, cuya característica principal consiste en saltarse los momentos que carecen de interés para el espectador. Por ejemplo, el viaje turístico de un grupo de personas por varios lugares en una ciudad, o un combate de boxeo cuyos rounds parciales (una parte de ellos) están divididos por fundidos encadenados. La segunda es la secuencia por episodios. En ella “(...) la discontinuidad puede estar organizada y convertirse en el principio mismo de construcción e inteligibilidad de la secuencia (...)” (Metz, 2002, p.152). Y más adelante dice el semiólogo francés (2002): “En su forma extrema (es decir, cuando los episodios sucesivos están separados por una larga duración diegética), esa construcción sirve para presentar sintéticamente evoluciones lentas y de sentido único” (p.153). Ejemplo, la secuencia del deterioro de las relaciones maritales entre el señor Kane y su esposa en *El ciudadano Kane* (Welles, 1941).

## **WAKING LIFE: APROXIMACIÓN ANALÍTICA**

Los anteriores conceptos provenientes de la lingüística y propuestos por Metz para el análisis semiológico del cine, distan mucho de hacer parte de una metodología enteramente construida. Pero aun así, las herramientas que ofrecen para el análisis, todavía hoy, después de más de cuarenta años, son fuertes y pueden servir como base para futuras sistematizaciones que den cuenta del fenómeno fílmico. Ya varios autores norteamericanos y franceses (como Noel Burch y Jacques Aumont), aunque desde una postura más integradora con otras disciplinas, han logrado algunos avances importantes.

Es pertinente, antes de pasar al análisis, señalar algunas características generales, en cuanto a la forma y contenido del filme.

La película *Waking life* fue producida en el año 2001 y dirigida por Richard Linklater (2001). La propuesta se incluye en el denominado *Cine independiente* norteamericano. Los ejes temáticos más importantes planteados en el filme, son de carácter filosófico, en algunos casos, científicos o literarios. Durante el desarrollo del argumento se hacen alusiones a autores reconocidos como Sartre,

Benedict Anderson, Lawrence, Lorca, Philip K. Dick (autor de fantasía y ciencia ficción), entre otros.

En relación a la técnica utilizada, el filme fue grabado primero en video digital (DV) y después, a través de la técnica rotoscópica, cuyo principal principio es la animación sobre material cinematográfico o grabado en video, se pasó a animación. Se afirma que para *Waking life* se diseñó un software especial.

En el plano del contenido, la diégesis (historia) del filme es bastante densa ya que toma muchos referentes filosóficos, científicos y estéticos del pensamiento y la literatura contemporánea. Aun así, existe, en el sentido clásico de la narrativa, un personaje que tiene un objetivo, un poco diferente a los que comúnmente vemos en los filmes de corte industrial de Hollywood: salir de un universo onírico recurrente y circular, en el que las leyes del universo real no operan. La pretensión es modesta, como ya se ha mencionado con anterioridad, pues no se pretende abarcar todo el filme como objeto de estudio sino solo sus primeros 56 planos y 266 segundos. El siguiente cuadro ilustra la parte formal del segmento de análisis, pero también los contenidos diegéticos, los cuales nos pueden servir para soportar el análisis de las estructuras sintagmáticas.

**Tabla 7.** Aspectos formales y contenidos del segmento de análisis.

No. TOTAL DE PLANOS		TIEMPO TOTAL	CONTENIDO
Primer Fragmento	16	36 Seg	Diálogo entre niño y niña en el exterior de una casa. La niña manipula un artefacto de papel numerado. Ella le pide un número y él se lo da. Al número que el niño da le corresponde la frase: Soñar es tu destino
Segundo Fragmento	8	34 Seg	Chico en el exterior de la casa del fragmento anterior. Primero observa un cometa y luego se eleva teniendo que sostenerse de la manilla de un auto estacionado

Tercer Fragmento	1	16 Seg	Joven protagonista del filme en un tren en movimiento. Se despierta
Cuarto Fragmento	16	100 Seg	Grupo de música (hombres y mujeres) tocando en un interior con algunos instrumentos de orquesta sinfónica (violines, violonchelos, piano, acordeón, etc)
Quinto Fragmento	15	80 Seg	Joven protagonista llegando a la estación
Total Planos/ Total Tiempo	56 planos	266 Seg	

**Fuente:** Varela, 2017.

A continuación, se pasará a realizar el análisis de los anteriores fragmentos a partir de dos grandes ejes conceptuales que ya se plantearon con Metz. Por un lado las ideas de paradigma y sintagma. Por el otro, las unidades sintagmáticas. El análisis será estrictamente de la banda de imágenes, dejando de lado el análisis de la banda sonora (y todas las implicaciones que tiene en ella, por ejemplo la palabra, sin contar las articulaciones entre la imagen y el sonido). También se debe señalar que por espacio y sistematicidad se utilizarán preferentemente cuadros a manera de resumen que permiten ver de una manera sucinta toda la información. Se tomarán como ejes de análisis cuatro características mencionadas por Metz en las que podrían jugar las relaciones paradigmáticas: la escala de planos, la angulación, los movimientos de cámara, y los procedimientos visuales de disyunción. Se debe recordar lo que ya con anterioridad ha planteado el semiólogo del cine en relación al papel que juega la *creación* por parte de la instancia narrativa que construye el filme como un aspecto de suma importancia para comprender las características del paradigma en el cine. En la lengua, el paradigma está dado, incluso con una cantidad finita de posibles opciones a reemplazar en la cadena fonológica. En el cine, con la sola combinación de las características que se piensa aplicar

en el filme *Waking life*, las opciones son múltiples, casi hasta el infinito, y por lo tanto el paradigma es débil, hasta el punto de casi quedar en tela de juicio su existencia. Sin embargo, para efectos del análisis propuesto aquí, se asumirá la existencia de un paradigma cinematográfico, parcial, contextualizado, débil pero paradigma al fin y al cabo.

Describamos cuales serían las posibles opciones, por lo menos aproximativas, porque como ya se ha dicho las variables que entran en juego son múltiples, de las características que se pretenden analizar y dentro de las cuales la instancia narrativa de *Waking life* ha hecho su selección.

## CARACTERÍSTICAS PARADIGMÁTICAS

A continuación, se hace una aproximación a la noción de paradigma desde la conceptualización de Metz.

**Tabla 8.** *Paradigma en el cine narrativo.*

▶ <b>ESCALA DE PLANOS</b>	Diálogo entre niño y niña en el exterior de una casa. La niña manipula un artefacto de papel numerado. Ella le pide un número y él se lo da. Al número que el niño da le corresponde la frase: Soñar es tu destino
▶ <b>ANGULACIÓN</b>	Picada, contrapicada y angulación aberrada
▶ <b>MOVIMIENTOS DE CÁMARA</b>	<i>Travelling</i> , panorámica y planosecuencia. También, por lo visto en algunos apartes de los cinco fragmentos, establecer la dicotomía "imagen estable-imagen inestable" (movimientos leves sobre el motivo filmado)
▶ <b>ELEMENTOS VISUALES DE DISYUNCIÓN</b>	Fundido encadenado, fundido a negro, fundido a otros colores (blanco, amarillo, rojo, etc.), cortinas, y demás procedimientos que los montajistas para cine o editores para televisión puedan desarrollar (no olvidemos el aspecto creativo de la producción audiovisual)

**Fuente:** Bordwell, 1996.

Existirían otros elementos como colores preponderantes para los objetos del decorado y las personas que se mueven en él, o convenciones más sofisticadas como atmósferas por la iluminación. Llegar hasta allá sería ir muy lejos, y el espacio de este arte artículo se ampliaría enormemente. De momento nos quedamos con las cuatro características escogidas.

**Tabla 9.** *Aproximación formal al primer fragmento desde el concepto de paradigma.*

NÚMERO DEL PLANO	SELECCIÓN			
	ESCALA DE PLANOS	ANGULACIÓN	MOVIMIENTOS DE CÁMARA	ELEMENTOS VISUALES DE DISYUNCIÓN
1	Primer plano	Picada	Inestable	Corte
2	Primer plano	Axial	Estable	Corte
3	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
4	Primer plano	Axial	Estable	Corte
5	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
6	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
7	Primer plano	Axial	Estable	Corte
8	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
9	Plano general cerrado	Axial	Estable	Corte
10	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
11	Primer plano	Axial	Estable	Corte
12	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
13	Plano general cerrado	Axial	Estable	Corte
14	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
15	Primer plano	Axial	Estable	Corte
16	Primer primerísimo plano	Picada	Inestable	Corte

**Fuente:** Varela. 2017.

Se impone en la escala el primer plano. Mientras en la angulación, siendo en este aspecto Linklater muy clásico, prepondera la axialidad. En cuanto a los movimientos de cámara, se alternan los inestables, que se observan desde el punto de vista del niño (más adelante el joven protagonista), y los estables, el punto de vista de la niña. Es muy probable que esta elección esté relacionada con la experiencia onírica del protagonista.

**Tabla 10.** Aproximación formal al segundo fragmento desde el concepto de paradigma.

NÚMERO DEL PLANO	SELECCIÓN			
	ESCALA DE PLANOS	ANGULACIÓN	MOVIMIENTOS DE CÁMARA	ELEMENTOS VISUALES DE DISYUNCIÓN
17	Plano general abierto	Contrapicada	Estable	Corte
18	Plano americano-planosecuencia	Axial	Inestable/plano o secuencia	Corte
19	Primer plano	Picada	Inestable	Corte
20	Plano general cerrado	Contrapicada	Inestable	Corte
21	Plano medio planosecuencia	Axial	Inestable/plano secuencia	Corte
22	Primer plano	Picada	Inestable	Corte
23	Plano general cerrado	Axial	Inestable/plano secuencia	Corte
24	Primer plano travelling	Axial	Inestable travelling	Corte

**Fuente:** Varela, 2017.

En este fragmento el niño se encuentra solo afuera de la casa. La inestabilidad y los movimientos de cámara y la dicotomía picada-contrapicada se imponen.

**Tabla 11.** *Aproximación formal al tercer fragmento desde el concepto de paradigma.*

NÚMERO DEL PLANO	SELECCIÓN			
	ESCALA DE PLANOS	ANGULACIÓN	MOVIMIENTOS DE CÁMARA	ELEMENTOS VISUALES DE DISYUNCIÓN
25	Primer plano a plano general	Axial	Inestable/ Planosecuencia	Corte

**Fuente:** Varela, 2017.

Ahora la inestabilidad se da en el mismo personaje pero ya como un joven entre los 20 y 25 años. De nuevo Linklater ancla la inestabilidad con el personaje principal.

**Tabla 12.** *Aproximación formal al cuarto fragmento desde el concepto de paradigma.*

NÚMERO DEL PLANO	SELECCIÓN			
	ESCALA DE PLANOS	ANGULACIÓN	MOVIMIENTOS DE CÁMARA	ELEMENTOS VISUALES DE DISYUNCIÓN
26	Plano americano, barrido, pasa a plano americano	Axial	Estable/Inestable (en el barrido) /Panorámica	Corte
27	Primer plano	Picada	Estable	Corte
28	Primer plano, planosecuencia hacia arriba	Axial	Inestable/ Planosecuencia	Corte
29	Plano medio	Axial	Estable	Corte
30	Plano medio	Axial	Estable	Corte
31	Primer plano		Inestable	Corte

32	Primer plano, barrido a plano medio, barrido a primer plano y barrido a plano americano.	Axial	Estable / Inestable (en el barrido) /Panorámica	Corte
33	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
34	Primer plano a plano americano	Axial	Estable	Corte
35	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
36	Plano medio	Axial	Estable	Corte
37	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
38	Primer plano movimiento en panorámica a plano medio	Axial	Estable /Inestable /Panorámica	Corte
39	Plano medio, barrido a plano medio	Axial	Inestable /Inestable /Panorámica	Corte
40	Plano americano	Axial	Estable	Corte
41	Plano medio	Axial	Inestable	Corte

Fuente: Varela, 2017.

La planificación es más variada. La axialidad predomina, con una sola excepción de picado. El barrido entra como elemento generador de inestabilidad, sobre todo por la velocidad con la que se aplica.

**Tabla 13.** Aproximación formal al quinto fragmento desde el concepto de paradigma.

NÚMERO DEL PLANO	SELECCIÓN			
	ESCALA DE PLANOS	ANGULACIÓN	MOVIMIENTOS DE CÁMARA	ELEMENTOS VISUALES DE DISYUNCIÓN
42	Plano general tren llegando a estación	Axial	Estable	Corte
43	Plano medio	Axial	Inestable	Corte
44	Plano general	Axial	Estable	Corte
45	Plano general cerrado	Axial	Estable	Corte
46	Plano medio, <i>travelling</i>	Axial	Inestable	Corte
47	Primer plano – <i>travelling</i>	Picado	Inestable	Corte
48	Plano general cerrado	Axial	Estable	Corte
49	Primer plano, Planosecuencia a primer plano	Axial	Inestable	Corte
50	Plano medio	Axial	Estable	Corte
51	Plano americano	Axial	Estable	Corte
52	Plano medio (como cincuenta)	Axial	Estable	Corte
53	Primer plano	Axial	Inestable	Corte
54	Plano medio	Axial	Estable	Corte

55	Plano medio	Axial	Inestable/Plano secuencia	Corte
56	Plano medio	Axial	Estable	Corte

**Fuente:** Varela, 2017.

Al igual que en el segmento cuatro, la planificación y los movimientos de cámara tienden a ser más variados. Las elecciones son múltiples: plano general, plano medio, primer plano, *travelling*, plano secuencia. La angulación es predominantemente axial y los cambios de planos se dan a partir de corte.

La anterior sistematización nos pone de manifiesto, estableciendo unas pautas precisas en cuanto a las elecciones, que se podría trabajar con una paradigmática básica en el cine. Muchos son los factores que quedan por fuera y que podrían ser determinantes a la hora de las elecciones, por ejemplo, el estilo y la experiencia del director y su equipo de trabajo. Entre todos conformarían una paradigmática global de donde surgirían las opciones. Pero aun así, se pisaría un terreno delicado, un terreno en donde estaríamos a caballo entre las posibilidades limitadas y las ilimitadas, es decir entre la elección por el uso y la creación. Y no hemos considerado la situación de enunciación, otro factor que puede jugar y que no es nada desdeñable (condicionamientos económicos, productores que intervienen en la producción, entre otros). Por el momento la noción de paradigma en el cine sigue siendo débil y para formularla en rigor (o desecharla) aún falta mucha investigación.

## LA GRAN SINTAGMÁTICA EN *WAKING LIFE*

Dentro del conjunto de las ocho opciones propuestas por Metz en la sintagmática de la banda de imágenes, en *Waking life* se encuentran tres. La primera de ellas es el plano autónomo. La segunda, dentro de los sintagmas cronológicos, el sintagma narrativo lineal llamado comúnmente escena. La tercera, al interior de los sintagmas cronológicos, el sintagma descriptivo. Por último, cabe señalar

algunas elipsis que se presentan en el segmento quinto, que estarían intermedias entre la escena y la secuencia.

El cuadro siguiente condensa los resultados del análisis sintagmático realizado a los cinco segmentos escogidos.

**Tabla 14.** *Sintagmas en el segmento de análisis.*

SEGMENTO	CARACTERÍSTICAS SINTAGMÁTICAS
I	La totalidad de la acción de la conversación entre el niño y la niña corresponden a una sola escena. Los hiatos entre los diferentes planos son de cámara. Se presentan catorce primeros planos y dos planos generales, catorce planos axiales y dos picados y nueve planos inestables y siete estables.
II	La totalidad de la acción del niño corresponde a una sola escena. En la escala de planos se encontraron tres planos generales, un plano americano, tres primeros planos y un plano medio. En angulación, tres contrapicados, un picado y cuatro axiales. En movimientos de cámara, dos estables y seis inestables. De estos, tres son planosecuencias y uno es travelling. El paso de plano a plano se da a partir del corte, es decir el hiato es de cámara.
III	Plano autónomo. Primer plano lateral de joven que viaja en tren. Luego la cámara comienza a salir para terminar en un plano medio del mismo. El plano es inestable (planosecuencia con zoom back). En un segmento de primer rango (obedece a un fragmento directo de la totalidad del filme, y no a un fragmento de segundo rango como la escena, el sintagma alternante o la secuencia).
IV	En la escala de planos se encontraron dos planos americanos, ocho primeros planos, cuatro planos medios y dos planosecuencias. Se debe señalar que estos últimos utilizaron en su interior los barridos rápidos, característica visual que funcionaba como cesura entre un tipo de plano y otro (por ejemplo, plano medio–barrido–primer plano). De los dieciséis planos, quince son axiales y uno picado. En movimientos de cámara se presentan nueve planos estables y seis estables/inestables. Esta dicotomía entre estabilidad e inestabilidad se da partir de la cesura que introduce el barrido al interior de cada planosecuencia. Los hiatos son de cámara.

<b>V</b>	<p>En la escala de planos se encontraron tres primeros planos, siete planos medios, un plano americano, y cuatro planos generales. En angulación, catorce axiales y un picado. En movimientos de cámara, nueve estables y seis inestables, de los cuales uno corresponde a un planosecuencia. En cuanto a los hiatos, la mayoría son de cámara pero tres son diegéticos. Primero, el estatuto del corte es ambiguo entre el plano 1 y el plano 2. Se observa el plano 1 (plano general del tren) y el plano 2 (plano medio del joven al interior del tren) no como sucesivos en el tiempo sino como simultáneos. En cierta medida, este caso se acerca al sintagma cronológico descriptivo. Segundo, entre el plano 4 (plano general cerrado de joven bajando del tren) y el plano 5 (joven en estación en plano medio y travelling frontal) existe un corte cuya función es eliminar el tiempo transcurrido entre el momento en que el joven baja del tren y llega a la estación. En este caso el hiato es diegético (elipsis temporal). Y tercero entre el plano 14 y el 15 (plano medio del joven que suelta el teléfono a plano medio del joven en planosecuencia en las afueras de la estación). Entre el plano 6 y el plano 14, con unas aparentes leves contracciones temporales en algunos casos, todos los cortes son de cámara. Igual sucede con el corte entre 15 y 16.</p>
----------	--

**Fuente:** Varela, 2017.

El anterior acercamiento analítico obedece a una perspectiva en esencia estructuralista, donde se presenta un desglose casi matemático de las diferentes unidades que componen el fragmento escogido del filme. Pero este análisis parte de la premisa de que la articulación de todos estos elementos va constituyendo por niveles la significación del filme hasta llegar a la significación global de éste.

El primer nivel de la significación se encuentra en los primeros elementos planteados por Metz: la escala de planos, las angulaciones, los movimientos de cámara y los elementos visuales de disyunción o conjunción. Incluso el color puede entrar a enriquecer la significación de diferentes formas (preponderancia de un color en un personaje o en una parte del decorado, un fundido a blanco o negro, etc). Cabe destacar que los elementos visuales de disyunción obedecen a un elemento que establece una conexión entre dos planos y permite ligarlos o desligarlos ya sea temporal o espacialmente.

La imagen o el plano es la unidad básica. Dichos elementos se pueden conjugar todos o algunos en un sólo plano. Se ha mencionado con anterioridad la fragilidad del paradigma en el cine narrativo (y más en otros cines como el experimental, o la vanguardia soviética, con Eisenstein, Kuleshov y Pudovkin como ejemplos emblemáticos). Es cierto que en la escala de planos, por ejemplo, al tomar el cuerpo humano como referente, podría existir un embrión de paradigma. No obstante, un primer plano no es siempre el mismo, o un plano americano. Sumado a eso están las angulaciones, los movimientos de cámara, y los elementos visuales de disyunción que harían más complejo el panorama. De ahí que Metz afirme que el lenguaje cinematográfico no se "utilice" sino que se "invente" o "cree". En el caso de *Waking life*, su director, Linklater "crea" en un primer nivel de la significación planos que hasta el momento no se habían dado en la historia del cine (sumando a eso el color propio de la rotoscopia). Por ejemplo, un primer plano de Ethan Hawk en esta película, difiere de un primer plano de Ethan Hawk en un filme como *Generación X*. Veamos en el primer fragmento el primer nivel de la significación.

**Tabla 15.** *Articulación entre aspectos paradigmáticos y contenido semántico del primer fragmento.*

NÚMERO DEL PLANO	SELECCIÓN		CONTENIDO SEMÁNTICO GENERAL: CONVERSACIÓN Y JUEGO ENTRE NIÑO Y NIÑA		
	ESCALA DE PLANOS	SIGNIFICADO DENOTATIVO	ANGULACIÓN	MOVIMIENTOS DE CÁMARA	ELEMENTOS VISUALES DE DISYUNCIÓN Y CONJUNCIÓN
1	PPP	Artefacto de papel con colores y nombres de los mismos	Picada	Inestable	Corte (hiato de cámara)
2	PP	Niño a la izquierda con gorra al revés	Recto	Estable	Corte (hiato de cámara)
3	PP	Niña ubicada casi al centro de la imagen, mirando levemente a la izquierda	Recto	Inestable	Corte (hiato de cámara)

4	PP	Niño a la izquierda con gorra al revés (como en dos)	Recto	Estable	Corte (hiato de cámara)
5	PP	Rostro de la niña	Recto	Inestable	Corte (hiato de cámara)
6	PPP	Artefacto de papel	Picada	Inestable	Corte (hiato de cámara)
7	PP	Niño a la izquierda con gorra al revés (como en plano 4)	Recto	Estable	Corte (hiato de cámara)
8	PP, casi detalle, cara de niña, mirando a la izquierda	Rostro de la niña	Recto	Inestable	Corte (hiato de cámara)
9	PGC	Los dos niños en el suelo	Recto	Estable	Corte (hiato de cámara)
10	PP	Niña a la derecha del plano	Recto	Inestable	Corte (hiato de cámara)
11	PP	Niño a la izquierda con gorra al revés (como en plano 7)	Recto	Estable	Corte (hiato de cámara)
12	PP	Primer plano	Niña a la derecha del plano	Inestable	Corte (hiato de cámara)
13	PGC	Los dos niños en el suelo	Recto	Estable	Corte (hiato de cámara)
14	PP	Niña a la derecha del plano	Recto	Inestable	Corte (hiato de cámara)
15	PP	Niño a la izquierda con gorra al revés (como en plano 11)	Recto	Estable	Corte (hiato de cámara)

---

16	PPP	Artefacto, en el que dice "Soñar es tu destino", al parecer en las manos del niño.	Picada	Inestable	Corte (hiato de cámara)
----	-----	--	--------	-----------	-------------------------

**Fuente:** Varela, 2017.

Cada plano presenta un significado que puede ser tomado aparte, independientemente del resto de los planos. No obstante, desde una perspectiva estructuralista, los planos funcionan de manera diacrítica, es decir, a partir del contraste, diferencia o articulaciones formales y semánticas con los otros planos. Con la imagen, por su fuerte carga de ambigüedad es peligroso aventurarse a dar un significado de cada una de ellas. Pero cuando empiezan a articularse entre si en una cadena sintagmática, las oposiciones, contrastes y correlaciones comienzan a dar frutos a un nivel mayor del significado. Se trata de un nivel superior al de cada uno de los planos por separado, generando un significado más amplio correspondiente al de una escena: la conversación y juego que se da entre dos chicos afuera de una casa. El nivel denotativo de este primer fragmento ya está consolidado. A partir de la articulación de elementos internos al plano y la significación que ellos generan en la imagen, y la articulación de estos significados en una cadena sintagmática se llega a un nivel de la significación mayor, como ya se ha mencionado. En términos de la gran sintagmática de Metz, este significado más amplio se expresa a partir de una de las unidades sintagmáticas denominada escena.

En un nivel más amplio, todas las unidades sintagmáticas que comprenden el gran fragmento objeto de análisis generan un significado global llegando a un tercer nivel de la significación. Los niveles van de lo unitario –significado de la imagen a lo sintagmático, llegando por último al significado general del fragmento: la introducción al universo onírico e inestable de un joven entre 20 y 30 años, a quien le es establecido desde niño su futuro: "soñar es tu destino". Futuro que se manifiesta en el juego con la niña.

Para finalizar, a pesar de encontrarse lejos de ser definitiva, la propuesta de Metz, en relación a los sintagmas del filme narrativo,

es rigurosa en la perspectiva semiológica de cuño saussureano. Hasta el momento, difícilmente podrían hacerse ajustes de gran consideración, en la medida en que la gran mayoría de la producción cinematográfica se mueve en este universo de opciones narrativas. *Waking life* se enmarca dentro del cine narrativo, a pesar de las características de su argumento, y, por lo tanto, podría ser analizada, como se hizo parcialmente en el cuadro anterior, a partir de la sintagmática estructurada por Christian Metz.