

WONG KAR-WAI, EL ESTUDIO DE LA SIGNIFICACIÓN
DENTRO DEL DISCURSO CINEMATOGRAFICO

CUERVO BERNAL DANIEL

UNIVERSITARIA AGUSTINIANA
FACULTAD DE ARTE, COMUNICACIÓN Y CULTURA
PROGRAMA DE CINE Y TELEVISIÓN
BOGOTÁ D.C
2018

WONG KAR-WAI, EL ESTUDIO DE LA SIGNIFICACIÓN
DENTRO DEL DISCURSO CINEMATOGRAFICO

CUERVO BERNAL DANIEL

Tutor del Trabajo
NICOLÁS FLÓREZ-MAUSA

Trabajo de grado para optar el título de profesional en cine y televisión

UNIVERSITARIA AGUSTINIANA
FACULTAD DE ARTE, COMUNICACIÓN Y CULTURA
PROGRAMA DE CINE Y TELEVISIÓN
BOGOTÁ D.C

2018

AGRADECIMIENTOS

Este proceso de investigación no hubiera sido posible sin el apoyo incondicional de mis padres, quienes me impulsaron a luchar y cumplir mis sueños, a ellos va dedicado este proyecto.

Principalmente agradezco a el cine, porque cambió mi vida, llenándola de una pasión desenfrenada y amor por la vida. Desde que comencé esta travesía cinematográfica, me he encontrado con personas maravillosas que cada día me han hecho enamorar más y más del cine, en todo el sentido de la palabra, y que me llenan de esperanza y motivación para seguir recorriendo este camino, a pesar de lo duro y difícil que puede llegar a ser.

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS.....	3
NOTA DEL JURADO.....	4
LISTA DE TABLAS.....	6
LISTA DE IMÁGENES.....	7
WONG KAR-WAI, EL ESTUDIO DE LA SIGNIFICACIÓN DENTRO DEL DISCURSO CINEMATOGRAFICO.....	8
INTRODUCCIÓN.....	8
1. TEMA DE INVESTIGACIÓN.....	10
2. DELIMITACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.....	10
2.1. EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	10
2.1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	10
2.1.2 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.....	10
2.1.3 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....	11
2.1.4 JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA.....	11
2.1.5 OBJETIVOS.....	11
2.1.5.1 GENERAL.....	11
2.1.5.2 ESPECÍFICOS.....	12
2.1.6 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA.....	12
2.1.6.1 CRONOLOGÍA.....	12
3 REVISIÓN TEÓRICA DEL TEMA.....	13
3.1. CAPÍTULO 1: EL SIGNO EN LINGÜÍSTICA.....	13
3.2. CAPÍTULO 2: EL SIGNO EN EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO.....	20
3.3. CAPÍTULO 3: WONG KAR-WAI Y UN ANÁLISIS SEMIÓTICO.....	38
4 CONCLUSIONES.....	79
5 REFERENCIAS.....	82

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. <i>Elementos para tener en cuenta dentro de la significación cinematográfica</i> . Fuente: creación propia.....	52
--	----

LISTA DE IMÁGENES

<i>Ilustración 1.</i> Introducción a la historia. Screenshot tomado de la película.....	63
<i>Ilustración 2.</i> El Sr. Zhang espera por la Sra. Hua. Screenshots tomado de la película.....	66
<i>Ilustración 3.</i> Presentación de la Sra. Hua. Screenshot tomado de la película.....	71
<i>Ilustración 4.</i> El Sr. Zhang se conecta con la Sra. Hua. Screenshot tomado de la película.....	74
<i>Ilustración 5.</i> El Sr. Zhang al final. Screenshot tomado de la película.....	77
<i>Ilustración 6.</i> Ho Po-Wing observa la lámpara con las cataratas de Iguazú. Screenshot tomado de la película.....	87
<i>Ilustración 7.</i> Lai Yiu-Fai y Ho Po-Wing tienen relaciones sexuales. Screenshot tomado de la película.....	89
<i>Ilustración 8.</i> Lai Yiu-Fai prepara una salsa roja. Screenshot tomado de la película.....	91
<i>Ilustración 9.</i> Cantina 3 amigos. Screenshot tomado de la película.....	93
<i>Ilustración 10.</i> Chang dialoga con Lai Yiu-Fai. Screenshot tomado de la película.....	95
<i>Ilustración 11.</i> Lai Yiu-Fai pensativo. Screenshot tomado de la película.....	97
<i>Ilustración 12.</i> Lai Yiu-Fai remueve la sangre. Screenshot tomado de la película.....	99
<i>Ilustración 13.</i> Sangre en el suelo. Screenshot tomado de la película.....	100
<i>Ilustración 14.</i> Reflejo en la sangre. Screenshot tomado de la película.....	100
<i>Ilustración 15.</i> Ho Po-Wing queda atónito. Screenshot tomado de la película.....	102

WONG KAR-WAI, EL ESTUDIO DE LA SIGNIFICACIÓN DENTRO DEL DISCURSO CINEMATOGRAFICO

INTRODUCCIÓN

“El corazón humano es un instrumento de muchas cuerdas; el perfecto conocedor de los hombres las sabe hacer vibrar todas, como un buen músico”

Quiero introducir la presente monografía con esta cita, perteneciente a Charles Dickens, un importante escritor del siglo XIX, que representa idealmente el fin al que quiero llegar con el desarrollo de esta investigación.

El cine, desde sus inicios, comenzó a explorar una nueva manera de comunicar, de transmitir un mensaje a través de una pantalla. Exploraciones desde Méliès, Eisenstein, le han dado una importante contribución y que gracias a ello, hoy en día, se puede hablar de la significación en el cine. Este término viene de la teoría lingüística de Saussure, juntando al significado y significante de un signo. Esta significación se puede dar a través del denominado lenguaje cinematográfico, y así, llegar a profundizar en la narrativa de un discurso cinematográfico, asociando los diversos elementos que lo conforman, así como diversas sugerencias de conceptos, y poder llegar al inconsciente del espectador y así, moldear su interior como le definía Münsterberg. Lacan decía que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, y adaptando la oración previamente citada, se puede llegar a él a través del cine con una buena estimulación cómo han hecho grandes cineastas a lo largo de la historia del cine. Es imprescindible estudiar la significación dentro del filme, y a partir de allí establecer relaciones semiológicas que permitan desarrollar una obra de alto nivel significativo en todos sus ámbitos.

Esta investigación se da como apoyo para el desarrollo de un producto audiovisual, un cortometraje de ficción llamado *TE AMO*, que busca llevar a cabo lo aprendido con este proceso y concluyendo con un producto narrativa, estética y conceptualmente de alta calidad.

El desarrollo de la presente monografía se realizará en tres capítulos. El primero, denominado *El signo en lingüística*, en el que se verá el signo dentro de una semiótica lingüística como preámbulo y base para el desarrollo de este dentro de un discurso cinematográfico. El segundo capítulo *El signo en el discurso cinematográfico*, se verá la transformación del signo, en su definición lingüística, y su respectiva aplicación dentro de un lenguaje audiovisual. Por último, el tercer capítulo hará una breve introducción de Wong Kar-Wai, escogido porque su estética, acompañada por una fuerte narrativa y profundidad en el desarrollo de sus obras, lo hacen un cineasta imprescindible para el quehacer audiovisual, así como una importante referencia del cortometraje *TE AMO*. También se definirá la metodología del análisis que se realizará, para el que se tomará como referencia el cortometraje *“The Hand”*, y el largometraje *“Happy together”*.

1. TEMA DE INVESTIGACIÓN

A partir de la investigación se ha tratado el signo dentro del discurso cinematográfico, referenciándose en la obra del cineasta hongkonés Wong Kar-Wai.

2. DELIMITACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

2.1. Problema de investigación

A partir del análisis de dos obras seleccionadas de la filmografía del director de cine Wong Kar-Wai, se desea entender el concepto de signo dentro de una semiótica del cine, ver su uso dentro de un discurso cinematográfico existente y así poder explorar la importancia de este para la generación de una obra audiovisual que se desarrolla en conjunto con esta investigación, un cortometraje llamado *TE AMO*.

2.1.1 Planteamiento del problema de investigación

Desde la creación del cine como espectáculo en 1895, muchas personas interesadas en este, comenzaron a realizar estudios teóricos de esta nueva herramienta comunicativa, en busca de establecer parámetros que lo acercaran a un lenguaje o una gramática que rigiera este nuevo espectáculo que se estaba presenciando. Desde el trabajo teórico de Sergei Eisenstein –director de cine y teórico soviético- hasta nuestros días, muchos han indagado sobre la cinematografía, para poder definir una semiótica del cine que ayude a definir el concepto de signo, el cuál ha sido desarrollado en lingüística primordialmente, dentro del lenguaje cinematográfico y el cuál pueda ser usado y explorado en todas las producciones cinematográficas para darle una mayor calidad y profundidad a una obra, en cuanto a significación se refiere.

2.1.2. Descripción del problema

Se quiere conocer, o acercar a, una definición del signo aplicada dentro del discurso cinematográfico con la que, bajo algunos parámetros, se puedan identificar diferentes cadenas

y/o niveles de significación dentro de la historia, que a su vez permitan profundizar en la elaboración de estas y su manera de recurrir a herramientas que no sean explícitas para realizar una rica obra audiovisual. A todo esto se llegará realizando el respectivo análisis de dos obras del cineasta hongkonés Wong Kar-Wai.

2.1.3. Formulación del problema

¿Cómo se ha logrado desarrollar una teoría en torno a la semiótica del cine y cómo, el concepto de signo, ha sido aplicado dentro del discurso cinematográfico del cineasta hongkonés Wong Kar-Wai?

2.1.4. Justificación del problema

Esta investigación nace con el fin de indagar en la producción audiovisual y cómo en el desarrollo de esta se puede trabajar conscientemente una significación para consolidar una obra, dentro de la cual, el tratamiento de signo, se pueda ver a diferentes niveles para aportar a la construcción de una gran historia fílmica. Basado en la obra del cineasta Wong Kar-Wai, cuyo tratamiento narrativo ha sido bastante innovador, rompiendo el sistema clásico, se analizará el signo en dos películas en específico, *'The Hand'* y *'Happy together'* elegidas por abordar el tema del amor, desde diferentes puntos de vista, tanto narrativamente como en su producción y que son referentes principales para el desarrollo del producto audiovisual.

2.1.5. Objetivos

2.1.5.1. General

Indagar y entender el concepto de signo, y cómo este se aplica dentro del lenguaje cinematográfico para generar obras con alto nivel de significación, tanto dentro de su estructura narrativa como en contenido social, político o humano; haciendo un análisis específico de este, en la filmografía del director de cine hongkonés Wong Kar-Wai.

2.1.5.2 Específicos

Explorar el desarrollo del lenguaje cinematográfico desde sus inicios, como la materia prima de la significación en audiovisual.

Describir en qué consiste el signo dentro de la lingüística, como antesala al desarrollo de este dentro del discurso cinematográfico.

Explicar la importancia de Wong Kar-Wai y su obra, hablando tanto desde su ejecución técnica como narrativa.

2.1.6. Delimitación del problema

En esta investigación se pretende explorar el concepto de signo, aplicado a una semiótica del cine, dentro de dos películas del cineasta Wong Kar-Wai *'The Hand'* dirigida en la década de los 2000 y *'Happy together'* dirigida en la época de los 90's, tiempo en el cuál se consolidó como uno de los directores más importantes de la actualidad. También al ser diferentes formatos, uno cortometraje y otro largometraje, se observarán los recursos de significación que se usa en cada uno y así permitir hacer diferenciación alguna entre la aplicación de estos.

2.1.6.1 Cronología

Se busca con esta investigación explorar la aplicación del concepto 'signo' dentro de un lenguaje cinematográfico y ver cómo el uso de este, teniéndolo en mente desde el desarrollo de una obra audiovisual, se puede usar para profundizar en el nivel de significación de la misma. Como hasta hoy en día, no se ha definido concretamente este concepto dentro del campo cinematográfico; se explorarán las más importantes acotaciones para llegar a identificar el concepto de signo y sus componentes dentro del relato audiovisual, permitiendo desglosar una estructura de estos para hacer un respectivo análisis del filme y el uso del signo.

Wong Kar-Wai, un director de cine hongkonés, será el objeto de estudio para analizar al signo dentro de una pequeña parte de su obra. Se escoge este director debido a su importante aporte a la cinematografía mundial, y dado que el concepto de signo no se ha terminado de estudiar y desarrollar, es importante que sea un cineasta de la actualidad, para poder aplicar todo lo que se ha llegado a caracterizar del signo cinematográfico hasta el día de hoy.

3. REVISIÓN HISTÓRICA DEL TEMA

3.1. Capítulo 1: El signo en lingüística

Desde los inicios de la humanidad, de la existencia humana, los individuos siempre han tenido una necesidad básica para comunicarse con sus semejantes. Debido a la necesidad de sobrevivir, para responder a los instintos, los miembros iniciales de esta especie, han debido y querido transmitir a quienes le rodeaban, sus impresiones, sentimientos, pensamientos, opiniones, etc. A partir de esto se comenzó a desarrollar un concepto fundamental para la sociedad como la conocemos, y de la que somos parte, hoy en día: el lenguaje.

Empezando por la mímica, los gritos, las interjecciones, se llegó posteriormente al lenguaje hablado, la pintura rupestre, los jeroglíficos, siendo así la primera vez que el ser humano se expresaba a través de un medio gráfico. Luego ejerciendo el lenguaje escrito, comenzó el desarrollo de lenguas y así, el lenguaje fue abriéndose camino hacia todas las complejas maneras de comunicación que hoy en día tenemos.

La comunicación, respecto a lo mencionado, es el proceso que desde sus inicios permite a los seres humanos organizarse y desarrollar estructuras sociales para alcanzar diversos objetivos. El fin de esta, como proceso, es transmitir información a través de un mensaje codificado, según el medio, desde un emisor a un receptor. Si está información es recibida, pero no entendida en su globalidad, la comunicación está siendo incompleta. Por lo tanto, el objetivo final de la comunicación es que el receptor logre entender la intención del emisor. Para que esto se de, la comunicación debe ser efectiva, el mensaje debe estar codificado mediante un nivel mínimo de unidades que signifiquen y así se logre transmitir lo que se quiere y cómo se quiere.

Con todo el desarrollo dado en este ámbito, cuando se establecieron los sistemas de lenguaje y lenguas, diversos pensadores se preocuparon por estudiar a la gramática, la lingüística, etc., al mismo tiempo que se cuestionaban cuál era la unidad de significación mínima, y a pesar de todos sus resultados diferentes, concordaban en una idea base: el signo.

El signo es todo aquello de carácter visual o auditivo que presenta o evoca hacia algo más, algo distinto de sí mismo que representa un concepto o una cosa para el sujeto. El signo puede ser considerado como cualquier entidad mínima con un significado preciso; ya que desde luego el signo depende de la existencia de un código. Un signo es algo que facilita y provoca la comprensión y dirige hacia lo que se ha querido dar a entender y poder comprender.

Para poder llegar a entender en su totalidad esa pequeña unidad, en la cual todos los pensadores estaban de acuerdo, surgió la semiótica, la ciencia que se ha dedicado a estudiar y poder explicar el funcionamiento de la comunicación, y a partir de esta, la significación en su unidad más mínima (el signo). En un principio, la semiótica se dio sobre la lingüística, para estudiar esa significación dentro de las lenguas o idiomas. No obstante, la significación dentro de la actividad humana no se limita solamente a la comunicación verbal o a la comunicación escrita. Hoy en día, la cultura mediática en la cual nos encontramos, es un mundo plagado totalmente de signos, por medio de los cuales pensamos, reflexionamos, trabajamos, relacionamos desde lo más mínimo hasta lo más grande de nuestra existencia. Toda la vida fluye a través del signo y se ha convertido en un hecho fundamental de la condición humana, en hacer la lectura de estos en todo momento.

A lo largo de la historia ha habido un constante conflicto al preguntarse cuál debe ser la adecuada clasificación del signo. Desde los más grandes gramáticos, lingüistas, filósofos y hasta científicos han tratado de clasificarlo, esto con el fin de aclarar cómo se lleva a cabo el proceso de significación. Se han dado un sinfín de definiciones sobre lo que es el signo, pero sea cual sea, todas las definiciones llegan al mismo punto, el cual es que el signo es una imagen representativa o icono, una palabra, etc. que proyecta y representa algo más para alguien en un contexto en común.

Un valor no tiene significación; una flecha, aislada de los discos de señalización del tráfico, nos recuerda diversos semas relativos a la dirección de los vehículos; pero, por sí misma, esta flecha no permite concretar un estado de conciencia; para que sea así ha de tener un determinado color, una dirección determinada y ha de figurar en un disco colocado en determinado sitio; lo mismo sucede con la palabra aislada, por ejemplo, *mesa*: surge como miembro virtual de diferentes frases, en las que se habla de cosas diversas; pero por ella misma no permite reconstruir el estado de conciencia de que hablamos. (Buysens, 1943)

En este apartado se puede ver que un objeto, -que sea materia de un canal de comunicación- en su esencia ontológica, no puede llegar a tener una evocación hacia algo, es decir, una connotación, la cual se llega a dar cuando este objeto es puesto bajo unas condiciones específicas que, al entrar en contacto con ellas, cambia su razón significativa para dar lugar a algo “nuevo” que determina el autor según el mensaje que quiera transmitir. Esta cita se referencia como la base para el desarrollo de la presente investigación, dado que en el cine la correlación de los elementos, cuyos referentes se transforman para dar un nuevo sentido, que aporta una significación específica para el desarrollo de esa obra en específico, que al ser colocado en otra obra puede llegar a tener otro nivel de significación.

Para dar comienzo y llegar a entender este concepto de significación, debemos desglosar el concepto de signo, tan fundamental dentro del estudio semiótico de la lingüística, el cual se ha definido previamente.

Charles Sanders Peirce¹ define al signo como “algo que a los ojos de alguien se pone en lugar de alguna otra cosa, bajo algún aspecto o por alguna capacidad suya”. El modelo de Peirce, ahora clasifica al signo en un término triádico, que al relacionar el signo y el referente plantea tres términos que lo componen, el índice, símbolo e ícono. El índice evoca levemente al receptor del mensaje hacia el objeto con el cual posee relación, mientras que el símbolo es una re-

¹ Filósofo, lógico y científico estadounidense. (Cambridge, Massachusetts, 10 de septiembre de 1839 - Milford, Pensilvania, 19 de abril de 1914). Es considerado el fundador del pragmatismo y el padre de la semiótica moderna o teoría de los signos, junto a Ferdinand de Saussure.

construcción que no posee ninguna relación respecto a su composición con el elemento del que parte o hacia el que quiere llevar. El ícono posee una relación de semejanza física con lo que quiere representar y hacia lo que quiere llevar al receptor.

Por otro lado, para Saussure² (1916), el signo es una entidad de dos caras, compuesta de significante y significado. El lazo que une el significante al significado es arbitrario, es decir, que la relación entre el significante y significado no es natural, es convencional. Por lo cual, como se había visto previamente, el signo llega a tener el sentido que se quiere, dependiendo del autor de dicho signo. La palabra AZUL no tiene una relación natural con lo que representa, esta palabra fue asignada por alguien, lo cual se adaptó y tomó como parte de la lengua español pero que no conserva un lazo motivado entre significante (palabra AZUL) y significado (color al que evoca arbitrariamente)³.

Al adoptar la arbitrariedad del signo en la lingüística y ver cómo en esta se definen los lenguajes como sistemas diferentes entre sí, Kristeva afirma que la semiótica, en el estado puro de la palabra, es posible debido a la aptitud de una lengua como sistema verbal a referenciarse en elementos específicos que abarcan la “totalidad” de la existencia. El procedimiento semiótico tiene su mejor reflejo en los signos totalmente arbitrarios, como la lengua, que es el más común y extenso sistema puede abarcar el modelo general de la semiótica.

Entonces, el signo lingüístico, tal como lo plantea Saussure, es aquél en el que lo que interesa es identificar propiamente el significante y el significado. Con esto Saussure sugiere un análisis, en donde el signo será de una naturaleza meramente lineal, tal como lo presenta una

² Ferdinand de Saussure fue un lingüista suizo. (Ginebra, 26 de noviembre de 1857 – Morges, 22 de febrero de 1913). Padre de la “lingüística estructural” del siglo XX.

³ En el libro *Curso de lingüística general (1916)*³ ejemplifica la arbitrariedad tomando la palabra ‘sur’. Esta no está relacionada por alguna relación interior con la secuencia de sonidos de las respectivas letras s-u-r que le sirve de significante, por lo que esta podría llegar a ser representada de la misma manera por cualquier otra secuencia de sonidos. Otro ejemplo se puede dar a través de las diferencias entre las lenguas existentes: el significado ‘buey’ tiene por significante *bwéi* a un lado de la frontera franco-española y *böf* (*boeuf*) al otro, y por el otro lado de la frontera franco-germana es *oks* (*Ochs*).

cadena hablada, en donde el objetivo únicamente será la palabra, que se define como el significante y lo que quiere decir la palabra, que se define como el significado.

La lengua es un sistema de signos y reglas gramaticales que constituyen un código que puede ser reconocido, tanto por el emisor como el receptor, para que la comunicación pueda ser efectiva. Al ver que el signo se compone de dos elementos, se puede decir también que el lenguaje es el resultado de un proceso compositivo (Casares, 2011), es decir, que la combinación de unidades lingüísticas menores da paso a unidades lingüísticas mayores, las cuales a su vez dan paso a la lengua y a la comunicación.

Así, el lenguaje llega a tener una característica de doble articulación, cuyo objetivo es descomponer el signo lingüístico en unidades mínimas de sus dos componentes: monemas para el significante y fonemas para el significado.

La primera articulación del lenguaje es la que se realiza juntando monemas, que son las unidades de esta primera articulación. El monema es una unidad lingüística que se compone a su vez también de un significante y significado, como el signo, dándole al monema el estatus de signo lingüístico más pequeño. El significado del monema, según sea el caso, se puede distinguir entre “lexemas” y “morfemas”. El lexema es un monema con significado pleno o léxico, es decir, la raíz de la palabra; por ejemplo, en la palabra NOVI-O o NOVI-A, el fragmento NOVI es el lexema, que es el que lleva el significado de la palabra, su raíz. Por otro lado, el morfema es un monema de cosignificado gramatical, es decir, es el monema el que aporta el género, el número, la persona o el tiempo a la palabra. Tomando el ejemplo anterior se puede ver, en la palabra NOVI-O o NOVI-A, que ahora el monema, específicamente el morfema, son el fragmento –O y –A respectivamente; los cuales definen el género del lexema que le precede. Por lo tanto, al hablar de NOVI-O y NOVI-A, se ve que el lexema NOVI significa, en una definición general del término, como persona que mantiene una relación amorosa con otra⁴; el morfema –O complementaría el anterior significado como persona-hombre- que mantiene una relación amorosa con otra, mientras que el morfema –A complementaría el significado como persona-

⁴ Definición de la Real Academia Española RAE.

hombre- que mantiene una relación amorosa con otra. En resumen, la división de la primera articulación puede verse en la siguiente oración de ejemplo:

Jueg/o + con/migo + a + ser + feliz + cre/yendo + estar + con/tigo. + Después + de + todo + es/te + tiempo + me + deber/ías + resultar + extrañ/a, + pero, + en + realidad, + me + d/uele + sentir/te + lejos.

La segunda articulación del lenguaje es la que se realiza combinando fonemas, los cuales son las unidades de esta segunda articulación. El fonema es la unidad lingüística más pequeña que tiene un significante, pero no tiene un significado. Dicho esto, podemos ver que el fonema no es un signo lingüístico, como si lo es el monema, y que solo tiene un carácter de distinción. Los fonemas son las unidades que conforman los monemas. Ejemplificando esta unidad tomemos un ejemplo de los ya mencionados anteriormente, la palabra NOVIO, esta compuesta de cuatro fonemas: la letra N, la letra V, la letra I y dos veces la letra O. De acuerdo a esto, podemos decir que los fonemas se representan, en el lenguaje escrito por letras y se emiten, en el lenguaje hablado, por sonidos particulares. Generalmente las lenguas poseen de 20 a 30 fonemas. Aplicando el mismo ejemplo anterior, se ve ahora la división de esta entre fonemas:

J/u/e/g/o + c/o/n/m/i/g/o + a + s/e/r + f/e/l/i/z + c/r/e/y/e/n/d/o + e/s/t/a/r + c/o/n/t/i/g/o. + D/e/s/p/u/é/s + d/e + t/o/d/o + e/s/t/e + t/i/e/m/p/o + m/e + d/e/b/e/r/i/a/s + r/e/s/u/l/t/a/r + e/x/t/r/a/ñ/a, + p/e/r/o, + e/n + r/e/a/l/i/d/a/d, + m/e + d/u/e/l/e + s/e/n/t/i/r/te + l/e/j/o/s.

El signo lingüístico permite a los hombres pensar, hablar, organizar y construir todo aquello que puede nombrar, real o ficticio, y traerlo a la realidad de acuerdo con la palabra que se elija significar (significante).

Desde tiempos remotos hasta nuestros días, muchas definiciones y clasificaciones de signo se han basado en estas características comunes y distintivas. Aunque procedan de lingüistas y filósofos, estas definiciones y clasificaciones tienen una cualidad que nos parece evidente: se basan en el *uso común*. O bien repiten definiciones y clasificaciones

que los que hablan (o los vocabularios) han adoptado siempre, o bien elaboran otras que, apenas son propuestas, resultan aceptables por el buen *sentido*.

Será preciso partir de esta recensión de los resultados del buen sentido, tanto para disponer de una base de razonamiento como para recorrer la historia y la lista de estas clasificaciones, y que no son otra cosa que una auténtica *fenomenología de los signos*. (Eco, 1992)⁵.

A pesar de los múltiples acercamientos, exploraciones y/o definiciones que ha tenido el signo, todas siempre han llegado hacia la praxis del mismo y que a grandes rasgos, todas llegan a una conclusión muy parecida. El acercamiento al signo como elemento del proceso de significación, este siempre aparece como algo que se pone en lugar de otra cosa, o por alguna otra cosa. Es decir, el signo implica la corrección de una forma/significante/referente a una unidad de sentido más allá de su definición ontológica. Por lo que de ahora en adelante se va a hablar en los términos anteriormente definidos y que fundamentalmente se referirán a “algo” y “eso-que-representa-el-algo”.

⁵ Umberto Eco (Alessandria, Piamonte, Italia, 5 de enero de 1932 - Milán, Lombardía, Italia, 19 de febrero de 2016) fue un escritor, filósofo y profesor. Investigador en áreas de semiótica, estética, lingüística y filosofía.

3.2. Capítulo 2: El signo en el discurso cinematográfico

Desde comienzos del siglo XX, algunos años después de la aparición del cine, este empezó a ser estudiado por diferentes filósofos, escritores, directores de la época, para comenzar a tratar de entender el nuevo fenómeno que se estaba replegando a nivel mundial. El cine nos cuenta historias seguidas, nos dice muchas cosas que también podrían confiarse al lenguaje de las palabras; pero las dice de otro modo: de ahí resulta la posibilidad, que al mismo tiempo puede ser necesidad, de las adaptaciones de códigos a este. Con la evolución del lenguaje cinematográfico, que estaba dando sus primeros pasos empezando el siglo XX, como se ha dicho previamente, se comenzaron a dar los diversos estudios y teorías alrededor del quehacer fílmico, los cuales iniciaron el largo camino que se lleva hasta hoy en día, y en el que me adentro con el desarrollo de esta monografía, de significación dentro del discurso cinematográfico.

Para dar inicio a este segmento, quiero comenzar con el trabajo de Sergei Eisenstein, uno de los primeros personajes en estudiar el cine, centrándose en su poder de significación y como medio de comunicación ante masas. Eisenstein fue pionero en usar el montaje, más allá de un sentido propiamente estético, en el cine. Para él, la edición no era solamente un hecho de yuxtaponer planos y así enlazar escenas, sino veía esta herramienta como un medio capaz de manipular las emociones de su audiencia. Eisenstein desarrolló su propia teoría del montaje, la cuál ha sido una gran influencia para el cine hoy en día. *El sentido del cine* y *La forma del cine* son los libros escritos por el director soviético, que después de haber realizado un gran número de películas, se decidió a hablar de lo que para él era el cine, y lo que había explorado a través de sus filmes. El fin de estos libros para Eisenstein, era demostrar que el cine es el medio más expresivo y profundo, aquel que logra atraer a todos los sentidos, al mismo tiempo que logra lo mismo con el intelecto, y principalmente, con las emociones. En estos argumenta que el montaje es la esencia pura del cine y se empeña por explicar la significación del montaje en detalle⁶.

⁶ El montaje, más allá de todos los sentidos particulares que a veces se le atribuyen (yuxtaposición de fragmentos, montaje acelerado, principio puramente rítmico, etc) es en realidad la creación fílmica en su totalidad. El plano aislado, no es ni siquiera un pequeño

Muchos años después, el neorrealismo italiano, se caracterizó por ser darle más importancia a los sentimientos de los personajes en escena que a una composición narrativa o de trama. Esto llevó a que el montaje dentro de estas películas no estuviera centrado en la intervención, sino de hilar lo que la realidad, lo que el personaje estaba sintiendo dentro de la escena. No habría necesidad de manipular lo que se está grabando ya que está ahí, ya que existe sería la premisa de Rossellini, mientras que la premisa de Eisenstein sería que no importa si todo está ahí, se debe ir más allá manipulando lo existente, llevar la realidad un paso más adelante. Eisenstein nunca pretende mostrar el curso del mundo tal y como es, sino siempre, como él mismo afirma, su interés era mostrar el curso del mundo reflejado a través de un “punto de vista ideológico”, totalmente concientizado, significativo de principio a fin. Para él el sentido no basta, hay que añadirle una significación.

Historiadores y teóricos del filme están de acuerdo en considerar que uno de los principales rasgos que marcaron el paso del cinematógrafo de los hermanos Lumière⁷ al cine fue esa “liberación” o la capacidad mover la cámara. Era bastante necesario que la cámara aprendiera a cambiar de lugar para que el espacio delimitado (el set) pudiera dividirse en cuantos fragmentos se quisiera y así, el cine pasara a ser de un simple medio de reproducción de la realidad, a un medio de expresión de la misma.

Para Pudovkin⁸, el don del cineasta es saber “diseccionar” un acontecimiento en vistas parciales y, a continuación, a través del montaje, encontrar el mejor orden para disponer esas imágenes cuya sucesión “reconstruirá” el acontecimiento en su totalidad. El montaje es lo que hace del cine un arte en si mismo y lo diferencia de una mera reproducción de la vida o del teatro. A partir de esto se puede afirmar que el filme, a pesar de parecer que puede verse

fragmento de cine, no es más que materia prima, fotografía del mundo real. (Eisenstein, 1949)

⁷ Auguste Marie Louis Nicolas Lumière (Besançon, 19 de octubre de 1862-Lyon, 10 de abril de 1954) y Louis Jean Lumière (Besançon, 5 de octubre de 1864-Bandol, 6 de junio de 1948) fueron dos hermanos franceses, inventores del cinematógrafo.

⁸ Vsevolod Pudovkin. (Penza, 1893 - Riga, 1953) Director, teórico y actor cinematográfico soviético.

diseccionado en planos y su contenido visual se puede desfragmentar, este siempre se ve como un conjunto, donde los planos convergen para dar una ansiosa lectura de continuidad. Así en un filme los planos no se suman, se adicionan entre ellos, sino que el plano se destruye, deja de ser esencialmente un plano para dar paso a una unidad significativa más grande como lo es la secuencia.

El orden de las sucesiones es lo que instaura un lenguaje allí, en el cine, donde la imagen aislada no ofrecía en esencia más que una analogía con un fragmento de lo real (un índice del referente); con la fotografía, la aventura del cine no hecho sino comenzar: esa es la idea que encontramos, expresada de muchas maneras distintas, en los escritores y teóricos del cine más diversos. Jean Mitry⁹ analiza extensamente la forma en que cada imagen, atrapada en relaciones de implicación mutua con el resto de imágenes, se convierte en “el elemento mismo de su propia fabulación”: el grueso de intenciones significantes que hacen del filme un lenguaje no debe buscarse en el interior de la imagen o tomándola a ella como objeto, sino a partir de ella y gracias a ella. (Mitry, 1963).

El cine no puede nunca abordarse desde el punto de vista lingüístico. Es imprescindible hacer una diferencia entre tomar la lingüística como punto de referencia para la definición del cine como lenguaje, como se pretende hacer dentro de esta investigación, a determinar el cine bajo los mismos criterios con los que se determina la lingüística, dado que el lenguaje del cine es infinitamente distinto al lenguaje verbal y hace que haya esa extensa discusión si el cine puede llegar a ser un lenguaje o no. La materia y los medios del cine son extremadamente diferentes a los de la lengua por lo que llegan a haber otros “criterios” de definición para este, dados en la banda de imágenes y banda sonora de un filme.

Para llegar a entender el cine como lenguaje, y a partir de este, abordar la semiótica aplicada a este terreno hay que romper con una afirmación que erróneamente se ha hecho común, y que hasta hoy en día es usada para introducir a los estudiantes y apasionados por la

⁹ Jean Mitry (7 Noviembre 1904, Soissons, Aisne – 18 Enero 1988, La Garenne-Colombes) fue un teórico de cine, crítico y cineasta francés. Co-fundador de la primera sociedad de cine de Francia y, en 1938, de la Cinemateca Francesa.

cinematografía dentro de este mundo. Comúnmente se asocian los principales elementos del lenguaje cinematográfico, con los elementos de una lengua, de un código lingüístico. Se dice que el plano es la unidad mínima del cine, lo cual es completamente cierto, y este a su vez, tiene su reflejo en la palabra, como unidad mínima de una lengua. Así, la secuencia en el cine, equivale a una frase, una escena tiene su equivalencia en el párrafo y una película completa, termina siendo asimilado como un texto. Esta analogía es falsa y se queda bastante corta para describir estos elementos del discurso filmico. Metz, en su libro *Ensayos sobre la significación en el cine vol. 1* dice que, y la cual referencio porque me parece pertinente y muy importante para entender el cine como lenguaje más complejo en cuanto a su definición y estructuración; el plano es la unidad mínima dentro del lenguaje cinematográfico. El “plano” sigue siendo, por el momento, una referencia indispensable, como lo fue la “palabra” durante todo un periodo de investigación lingüística. El plano puede considerarse que constituye en el cine el segmento mínimo (expresión tomada de André Martinet). El plano no puede ser una palabra, una palabra se refiere a algo concreto. Por ejemplo, un plano de un carro, no puede ser solamente la palabra CARRO, el plano de un carro en su más mínima adaptación frente a la lingüística, podría llegar a ser ‘he aquí un carro’, porque en el plano el carro se presenta, en un lugar específico, de una manera específica, bajo muchas variables como su encuadre, iluminación, tipo, color, tamaño, etc. Por lo tanto, el plano, como unidad mínima del lenguaje cinematográfico, tiene como un equivalente a la frase, y siguiendo está lógica, se podría decir que una secuencia es un fragmento de un texto complejo, y así sucesivamente, donde la equivalencia filme-texto va mucho más allá de lo que se plantea común y erróneamente.

Primero que todo debemos explicar el porqué del uso del término, usado una gran cantidad de veces dentro de esta investigación, ‘lenguaje cinematográfico’. El cine llega a ser más parecido a la literatura que a la lengua. El filme, tal y como lo conocemos, no es una mezcla inestable; lo que pasa es que sus elementos no llegan a ser incompatibles como si los son las diferentes lenguas. Es muy difícil utilizar dos lenguas al mismo tiempo; quien se dirige a alguien en francés no lo hace en coreano al mismo tiempo. Los lenguajes, en cambio, toleran mejor esta clase de superposiciones, por lo menos dentro de unos límites establecidos; por ejemplo, quien se dirige a alguien mediante el lenguaje verbal (francés o coreano) puede, al mismo tiempo,

gesticular, haciendo entender el mensaje que quiere transmitir, independientemente de la lengua que esté usando.

La ventaja del arte consiste en mostrar cómo una cosa es capaz de significar, no mediante alusiones a ideas ya formadas o adquiridas, sino por la ordenación temporal y espacial de los elementos... (Metz, 1966)

Los elementos del cine como el color, la música, los efectos especiales, el encuadre, la iluminación, la escenografía, el sonido, la apuesta en escena; nada de esto llega a acercarse tanto al secreto de la significación fílmica como el montaje, es decir, cómo todos estos elementos son ordenados temporal y espacialmente dentro del discurso fílmico para dar una significación dentro del filme. Estas grandes figuras fundamentales de la semiótica del cine, primordialmente el montaje, pero también las otras como los movimientos de cámara, escala de los planos, relaciones entre la imagen y la palabra, secuencia y otras unidades de gran sintagmática, es decir, la ordenación dentro del mismo discurso, son en gran medida idénticas tanto para los filmes 'pequeños' como para los 'grandes', por lo que este estudio se puede aplicar en cualquier formato en el que se decida sacar una obra, desde un filminuto hasta un largometraje, pasando por diferentes formatos, como videoclips, comerciales, cortometraje, etc.

Es el montaje en su sentido más amplio, cuya importancia semiológica en el filme como discurso se quiere resaltar, es decir la organización prevista de todos los elementos, previamente mencionados, sobre el discurso fílmico. Como Jean Mitry demostró con mayor detalle, este juego de co-presencias de los diferentes elementos puede efectuarse tanto por la unión de los trozos de película, hablando de película 35mm, como mediante los movimientos de cámara, o incluso por 'implicación estática' dice Metz, lo que quiere decir, la presencia simultánea de dos o más elementos motivantes en el interior de un mismo campo fijo o plano; manifestación de las relaciones sintagmáticas en la banda de imágenes del filme; el principio semiótico profundo es el mismo en los tres casos: la disposición de los elementos actualizados es ante todo lo que permite que el filme, superando la simple representación analógica (fotografía fija), pueda significar según leyes que son propias de él mismo.

El trabajo del semiótico comienza en el momento en que el del cineasta termina. El semiótico encuentra ante sí el filme ya realizado; no tiene que hacerlo, ni tiene que decir cómo debe hacerse: su trabajo consiste en mirar cómo está hecho. Esto es bastante importante ya que su juicio no va desde la realización en si, encaminar un sentido, sino ver cuál es el sentido que emplea y así llegar a sus niveles de significación. Al establecer esta diferenciación, con respecto a la investigación que se está realizando, se pretende llegar a tener el juicio semiótico desde el proceso de realización. Ejecutar cadenas de significación desde la planeación de una obra audiovisual para que en el resultado pueda haber una significación más robusta, consciente y expresada adecuadamente. El espectador atraviesa un filme en una pasada y dentro de lo implícito, queriendo ante todo “comprender el filme”; el semiótico, por su parte, quiere comprender cómo el filme puede llegar a ser comprendido por el espectador: estudiando sus sistemas, su ordenación de los elementos conformantes y encontrar los niveles de significación que puede llegar a tener este filme. “La lectura del semiótico es una metalectura, una lectura analítica, frente a la lectura, de alguna manera, ‘ingenua’ (de hecho: la lectura cultural) del espectador” (Metz, 1966).

Una película se comprende siempre, más o menos. Si por ventura no se comprende totalmente, es por una serie de circunstancias particulares, no por el mecanismo semiótico propio del cine. Por supuesto, el filme hermético, como el habla hermética, el filme extraordinario, como el libro extraordinario, el filme demasiado rico o demasiado novedoso, como el relato demasiado rico o demasiado novedoso, pueden perfectamente volverse ininteligibles. Pero el filme, salvo “lenguaje” siempre es comprendido (Metz, 1966).

Es conveniente separar todos los casos, muy numerosos en el cine, tanto como en el lenguaje verbal, la literatura o incluso en la vida cotidiana, en que un mensaje es ininteligible por la naturaleza misma de lo que se dice en él, sin que el mecanismo semiótico tenga algo que ver. Muchas películas son ininteligibles (total o parcialmente) porque su discurso encierra realidades o nociones demasiado sutiles, o demasiado exóticas, o que erróneamente se dan por supuestas u obvias ante el espectador. Por esa razón, se debe ver desde el punto de vista que el hecho, en esos casos, no es la película lo incomprensible sino, por el contrario, lo que no se llega a explicar en

ella. No hay algo mal expresado, mal representado, sino que esa representación está incompleta y debe ir acorde al público al que se presenta.

Lo que se denomina ‘sentido’ dentro de lo que quiere narrar el cineasta, termina siendo casi siempre, un sentido para alguien. Pero, desde el punto de vista de los mecanismos expresivos, se puede distinguir entre dos “clases” de sentido, el sentido “natural” de las cosas y los seres (continuo, global, sin significante distinto: como la alegría que se lee en el rostro de un niño) y la significación deliberada del sentido. Esta significación sólo puede concebirse como un acto delicado de organización mediante el cual se redistribuye el sentido “natural”: la significación prefiere separar con precisión significados discontinuos correspondientes a otros tantos significantes moderados. Por ejemplo, en “El acorazado Potemkin (1925)” tres estatuas de león distintas filmadas por separado formarán, al yuxtaponerse, un magnífico sintagma¹⁰; se puede creer que la escultura del animal se levanta, se espera que se vea en él, de manera totalmente clara, el símbolo de la revuelta obrera.

Por todo esto, la creación desempeña un papel más importante en el lenguaje cinematográfico que en el manejo de los idiomas: “hablar” una lengua es simplemente utilizarla, ejecutar la adecuada gramática y palabras para emitir un mensaje, mientras que “hablar” el lenguaje cinematográfico es, conservando su proporción, inventarlo. Un filme nunca es igual a otro, podemos ver infinidad de planos, determinados en cuanto a su diferenciación en iluminación, tamaño, color, encuadre, movimiento, etc., de un elemento específico como la llanta de un carro.

Visto desde cierto ángulo, el cine aparenta totalmente ser lo que no es. Es evidente que se trata de un tipo de lenguaje; algunos han visto en él una lengua. Permite, e incluso requiere, una planificación y un montaje: se creyó que su organización, tan manifiestamente sintagmática, no podía proceder sino de una referente previo, aunque éste se presentara como muy poco de sí mismo. Resulta demasiado obvio que el cine es un mensaje como para que no se le pueda

¹⁰ Se refiere, en lingüística, a una palabra o grupo de palabras que entre sí constituyen una unidad sintáctica. En este, caso, se toma la unión de las tres estatuas de león como esa unidad sintáctica que compone un nuevo significado a estando las estatuas de león por separado.

suponer un código. El filme es difícil de explicar porque es fácil de comprender. La imagen se impone en absoluto, “obstruye” todo lo que no es ella. Por lo tanto, el filme, es un mensaje rico con código pobre, texto rico con sistema pobre, la imagen cinematográfica es ante todo habla, nunca unidad de lengua, por lo que el cine y una semiótica referenciándose en este, no se puede regir bajo las mismas normas que en la lingüística, pero si es imprescindible tomar esta como referente para una semiótica del cine.

El cine, arte “fenomenológico” por excelencia donde el significante es equivalente al conjunto del significado, espectáculo que se significa a sí mismo, cortocircuitando al signo propiamente dicho. Eso fue, en sustancia, lo que dijeron E. Souriau, M. Soriano, R. Blanchard, G. Marcel, G. Cohen-Séat, A. Bazin, M. Martin, A. Ayfre, G. A. Astre, A. J. Cauliez, B. Dort, R. Vailland, D. Marion, A. Robbe-Grillet, B. y R. Zazzo y otros tantos.

En el cine, el significante es una imagen, el significado es eso-que-representa-la-imagen. Esta es la afirmación que se debe tener como fundamento base para hablar de significación dentro del discurso cinematográfico y, de la cual, vamos a partir de ahora en adelante para establecer las relaciones de esta significación dentro de la imagen cinematográfica. La fidelidad fotográfica hace que el parecido de la imagen en el cine sea particularmente notable respecto al referente, y los mecanismos psicológicos de participación, que aseguran la común ‘impresión de realidad’, acaban reduciendo aún más la distancia. Por esta razón, resulta imposible dividir al significante sin que el significado quede también fragmentado en piezas isomorfas, y de ahí se puede partir que en el cine es imposible tener una segunda articulación (fonemas): el cine constituye una semia¹¹ demasiado “intrínseca”, por hablar como E. Buysens. Si una imagen representa a tres estatuas de león, y se “corta” la tercera, no se puede evitar cortar al mismo tiempo el significante y significado “tercera estatua de león”. En el cine no hay absolutamente nada que se pueda asimilar como una segunda articulación. Ya esto rompe la noción de signo, como se ha visto desde la lingüística, y hace que se tenga que abordar el cine desde una estructura diferente.

¹¹ Es el término especialmente adecuado para designar los objetos propios de la semiótica, según Buysens.

Si el cine no tiene fonemas, tampoco tiene “palabras” (compuestas por monemas). Sería necesario demostrar que los obstáculos casi insuperables con que tropiezan las “sintaxis” del cine se deben en buena medida a una confusión inicial como ya se había mencionado anteriormente: definir a la imagen como palabra y a la secuencia como frase. Como se decía, la imagen (cinematográfica) equivale a una o varias frases, y la secuencia es un segmento complejo de discurso.

Existe una paradigmática del filme, pero las unidades intercambiables son grandes unidades significantes. Los trabajos de Rieuepeyrou¹² sobre la historia del western explican que hubo una época en que el cowboy “bueno” era reconocido por su traje blanco y el “malo” por su traje negro. He aquí algo que autoriza una especie de sustitución superficial, la cual, como debe ser, se produce tanto en el plano de los significantes (blanco, negro) como en el plano de los significados (bueno, malo), antes de que la sustitución pueda tener lugar. Pero este paradigma, quizá precisamente por estar excesivamente imbricado en el “habla”, es inestable y frágil; la convención del cowboy blanco o negro sólo estuvo vigente durante un tiempo. Era casi una cuestión de tiempo: cómo evitar que algún día a un cineasta enemigo de la rutina se le diese por vestir a su jinete de gris, o con camisa blanca y pantalón negro: era el momento de decirle adiós al paradigma. El cineasta, diferente en este aspecto del locutor, puede expresarse mostrando al espectador directamente la variedad del mundo. Así, el paradigma queda rápidamente superado: es otro aspecto de esa especie de lucha que opone en ciertos aspectos del cine, al código y al mensaje. Los grandes cineastas han evitado el paradigma, o, como mínimo, han evitado ciertos paradigmas, y es lo que ha brindado de este –lenguaje– la riqueza que tiene hoy en día, y la cuál ha impulsado a que esta investigación se llevara a cabo.

La literatura y el cine están por naturaleza ligados a la connotación, porque la denotación viene siempre por debajo de su intención artística. La riqueza de connotaciones es lo que distingue –semiológicamente hablando– a una novela de Joyce de un libro de cocina, a una película de Fellini de un comercial institucional. Así, la connotación, que desempeña un papel importante en todos los lenguajes estéticos, tiene como significado determinado “estilo” literario

¹² Jean-Louis Rieuepeyrou (nacido en 1923 en Eygurande, murió en 1992 en La Rochelle) fue un escritor francés del siglo XX especialista del oeste americano.

o cinematográfico, determinado “género”, determinado “símbolo”, determinada “atmósfera poética”; y como significante el conjunto del material semiótico denotado, tanto significante como significado. Aquí ya se añaden a dos elementos como lo es la denotación y la connotación al conjunto de significación dentro del discurso cinematográfico. Por ejemplo, en un filme donde el suelo mojado brillante por una lluvia previa en una calle da la impresión de algo angustioso o triste (significante de la connotación), el espectáculo representado (la calle vacía, casas pequeñas a lado y lado de la misma, con postes de escasa iluminación, algunos de ellos fallando intermitentemente (significado de la denotación) y una técnica de grabación que usa los movimientos de cámara y diferentes encuadres para conseguir cierta mirada sobre la calle (=significante de la denotación), convergen entre sí para determinar el significado de la connotación. La misma calle grabada bajo diferentes circunstancias tanto de iluminación, encuadre, puesta en escena, decoración, no producirán siempre la misma sensación. Cada uno de estos elementos debe ser pensado y puesto en escena por una razón dramática y obedecer siempre en pro del discurso fílmico y su significación.

La imagen es siempre y en primer lugar una imagen; reproduce en toda su literalidad perceptiva el espectáculo significado del cual es significante. Por esta razón, es suficiente lo que muestra para no tener que significarlo. Numerosas características oponen la imagen fílmica a la forma preferida de los signos (arbitraria, convencional, codificada). Son otras tantas consecuencias del hecho que, desde el principio, la imagen no es la indicación de algo distinto a sí misma sino la “pseudopresencia” de lo que ella misma contiene, como se ejemplificaba en el párrafo anterior.

La significación cinematográfica siempre está más o menos motivada, nunca es arbitraria. He aquí otra gran diferenciación con respecto al signo lingüístico. Esta motivación actúa en dos niveles: en el nivel de la relación entre los significantes y significados de la denotación, y en el nivel de la relación entre los significantes y significados de la connotación. El signo lingüístico podría decirse que está en un eslabón anterior, una base diferente pero indispensable para comprender la significación en el cine.

En la denotación, la motivación es proporcionada por la analogía, es decir la semejanza perceptiva entre significante y significado. Bajo los conceptos de Peirce, podría decirse que se asimila al ícono. Esta caracterización se da tanto en la banda de imágenes (una imagen de una silla se parece a una silla) como en la banda sonora (un avión volando en un filme se parece a un avión volando sobre el cielo verdaderamente).

En cambio, la connotación cinematográfica es siempre simbólica. El significado motiva al significante, pero a su vez lo sobrepasa. La motivación parcial de las connotaciones filmicas no impide que estas puedan dar lugar a codificaciones o convencionalizaciones, más o menos acentuadas según los casos. Un ejemplo sencillo lo podemos encontrar en la película *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931). El protagonista, entre otras particularidades diegéticas, tiene la costumbre de silbar los primeros compases de una determinada melodía, la cual se le ha indicado al espectador con suficiente transparencia al principio del filme, y cuya sola presencia de esa melodía en la banda sonora (en ausencia de toda presentación visual del protagonista) bastará para evocar claramente al conjunto del personaje en un pasaje posterior del relato en que se encuentra lejos o incluso haya desaparecido; además este modo de designación del personaje se verá acompañado de intensas connotaciones. Vemos en este ejemplo simplificado que el protagonista no ha sido “simbolizado” mediante un rasgo elegido arbitrariamente, sino por un rasgo que le pertenece efectivamente (motivado). Pero en el conjunto del personaje había algo más que esa melodía familiar: otros rasgos, que también le pertenecen, que se podrían haber elegido para “simbolizarlo” (aportando otras connotaciones): existe, por lo tanto, una parte de arbitrariedad en la relación entre el significante de connotación (=la melodía) y el significado de la connotación (=el personaje).

Las connotaciones filmicas, hasta las más sutiles e ingeniosas, reposan en última instancia sobre este sencillo principio, que se podría llegar a formular del siguiente modo: un motivo visual o sonoro, una vez situado en su posición sintagmática exacta en el discurso que constituye el filme, llega a adquirir un valor mayor que el suyo propio y a incrementarse con sentido suplementario, pero ese suplemento no es en sí totalmente arbitrario, puesto que lo que el motivo “simboliza” de este modo es una situación o proceso de conjunto del cual hace parte en la historia que el filme narra (o del cual el espectador sabe que forma parte efectivamente en la

vida). En resumen, el sentido connotado desborda al sentido denotado, pero sin contradecirlo ni ignorarlo. De ahí la arbitrariedad parcial; de ahí, también, el estado más o menos motivado.

Para seguir aportando, desde un punto de vista semiótico a una lectura del filme, Metz, en su libro *Lenguaje y Cine* dice que se pueden distinguir como mínimo dos grandes clases de organizaciones significantes, los códigos culturales y los códigos especializados. Los primeros definen la cultura de cada grupo social, están hasta tal punto omnipresentes y “asimilados” intrínsecamente en la cotidianidad que los usuarios los consideran en general como naturales y constitutivos de la humanidad misma (aunque resulte evidente que se trata de productos, puesto que estos varían en el espacio y el tiempo); el manejo de estos códigos no requiere ningún aprendizaje especial, es decir, ningún aprendizaje que no sea el hecho mismo de vivir en una sociedad, de haber sido educado en ella. Los códigos que se denominan “especializados” se refieren, por el contrario, a actividades sociales más específicas y restringidas, se presentan más explícitamente como códigos y requieren un aprendizaje especial, es decir, un aprendizaje del que no puede prescindir el sujeto “nativo”, que posee ya la cultura de su grupo. Por ejemplo, la inteligibilidad de un fundido encadenado o de una sobreimpresión nunca aclarará el argumento de un filme, si el espectador no ha visto antes otras películas en las que apareciera de modo inteligible un fundido encadenado o una sobreimpresión. Pero el dinamismo narrativo de un argumento que se entiende a la perfección, porque nos habla en imágenes del mundo y de nosotros mismos, forzosamente nos llevará a comprender el fundido encadenado o la sobreimpresión debido al contexto, a la parte específica de la sintagmática en la cuál es colocado o usado.

A menudo, en las discusiones relativas al cine, se utiliza, como distinción terminológica de base, la que opone la “forma” al “contenido” (o la “forma” al “fondo”, siendo este último en tales casos sinónimo de “contenido”). En la gran mayoría de casos, “forma” designa al significante del filme y “contenido” a su significado. Así, se suele decir que, en cierta película, la “forma” es brillante, compleja y novedosa, mientras que el “contenido” es pobre, simplista o banal.

Aunque un mismo elemento pueda funcionar como significante o como significado según el nivel de sentido que estemos analizando en un filme específico, lo cierto es que a cada momento del análisis de cada película puede distinguirse una instancia significante y una instancia significada; también es verdad que se puede distinguir, en un filme tomado en bloque esta vez, un conjunto de significantes (imágenes y su disposición, palabras pronunciadas, sonidos escuchados, vestuario, gestos y expresiones del rostro de los personajes, presencia eventual de “símbolos” psicoanalíticos, sociales o ideológicos, etc.), y un conjunto de significados (psicología de los personajes, contenido social del filme, “mensaje” ideológico del cineasta, etc.).

Pero aquello que falsea la distinción entre el significante y el significado es que el término que designa al significado (contenido) no se oponga a un término que designe de forma clara al significante, sino al término “forma”, cuya presencia induce a una contaminación entre la distinción del significante y del significado y la de la forma y la sustancia. La terminología que se revisa contiene la sugerencia latente de una especie de parentesco privilegiado entre los hechos de significante y los hechos de forma, por una parte, y los hechos de significado y los hechos de sustancia por otra. Es así como se pueden plantear las preguntas ¿tendría el significante una forma o este es forma? ¿el significado no tiene forma alguna? ¿tendría el significado una sustancia o este es sustancia? ¿el significante no tiene sustancia alguna?

Es así como la distinción que se había visto entre significante y significado, que se tenía “clara” con las definiciones dadas, se ve completamente enredada e indefinida. Los elementos significantes del filme, si tienen una forma (por ejemplo el montaje, las oposiciones de motivos, el contrapunto de la imagen y el sonido, de la imagen y la palabra, etc.) también poseen una sustancia, e incluso cuatro sustancias distintas: la imagen en movimiento, el ruido, el sonido musical, el sonido fonético; y a la inversa, los elementos del filme si tienen una sustancia (sustancia semántica “humana” o “social” que compone los contenidos de los filmes) y también poseen una forma: así, la estructura profunda de los “temas” en cada filme.

En el lenguaje habitual de los debates cinematográficos, se dice que uno estudia la “forma” de un filme cuando estudia ese filme como un conjunto de significantes; de hecho, a ese estudio “formal” se le están mezclando consideraciones de sustancia (por ejemplo, frecuentemente, consideraciones relativas al adecuado uso de los significantes visuales y de los

significantes auditivos del filme), dado que se trata de la sustancia del significante. Pero en realidad estudiar la forma de un filme consistiría en estudiar la totalidad de ese filme, adoptando como pertinencia la búsqueda de su organización, de su estructura: sería hacer el análisis estructural del filme, siendo esa estructura tanto de imágenes y sonidos (forma del significante) como de sentimientos e ideas de esa estructura (forma del significado).

Por el contrario, cuando se dice que uno estudia el “contenido” de un filme, en la mayoría de casos, en esencia trata únicamente de la sustancia del contenido: enumeración o evocación de los problemas humanos o sociales planteados por el filme, así como de su importancia intrínseca, sin un examen serio de la forma específica que el filme estudiado confiere a esos problemas. El verdadero estudio del contenido del filme sería precisamente el estudio de la forma de su contenido: si no, no estamos hablando del filme sino de diversos problemas más generales a los cuales el filme debe su material de partida, sin que su contenido propio se confunda en modo alguno con ellos, puesto que éste residiría más bien en la propiedad de transformación que aplica a dichos contenidos.

En el centro del propio filme, se encuentran sin duda las significaciones, entendidas por emparejamientos significante-significado, que sólo pueden aparecer con el discurso cinematográfico en sí, junto a significaciones que, aunque aparezcan entre otros lugares dentro del filme, no dejan de proceder de determinados conjuntos significantes (culturales) distintos del cine. En el primer caso, se encontrarán por ejemplo las principales figuras del montaje, las principales relaciones entre imagen y sonido, imagen y palabra, etc.; en el segundo caso, por ejemplo, el conjunto de las significaciones de vestuario que aparecen en los filmes y que desempeñan un papel tan importante en ellos: es frecuente que la pertenencia psico-sociológica del personaje dentro del filme se vea expresada en parte por su forma de vestir. Por ejemplo, un overol de trabajo y un casco orientan hacia un significado de obrero, el filme, no ejerce ningún papel en la configuración de dicho paradigma, que se hubiese establecido igualmente en una imagen aislada no perteneciente a ningún filme (como una fotografía) e incluso fuera de toda imagen, por ejemplo, un transeúnte, que al pasearse por la calle, ve a un hombre vestido de esa manera, lo identifica con el mismo significado; por lo tanto se trata de una significación extracineamatográfica que el filme se limita a recuperar.

Por lo tanto, el signo, incluso si se le somete a una reducción de su estado más mínimo, no tiene ningún motivo para interpretar un papel más importante en semiótica cinematográfica que en las demás investigaciones de la semiótica contemporánea y de la lingüística. Sin rechazar la noción de signo como tal, se debe constatar que representa solamente una de las herramientas de la investigación, y que no goza ya del estatuto privilegiado y central que tenía en un Saussure o en un Peirce; otras nociones se han revelado igualmente importantes, a veces más, para la evolución concreta de los análisis semióticos del filme, sintagma y paradigma, expresión/contenido, forma/sustancia, etc. Un sistema de significación dentro del discurso cinematográfico no es sólo un sistema de signos; las unidades mayores o menores que el signo dentro de este discurso tienen un papel importante: el nivel del signo no debe quedar cortado de los demás. Por ese motivo, dentro del estudio semiótico del discurso cinematográfico, se deben tener en cuenta más las unidades totales de significación propias del filme que la búsqueda específica de un signo cinematográfico.

El problema de la significación cinematográfica no puede ser tratado de modo conveniente, más que si se limita solamente a la definición de lenguaje como sistema de signos destinado a la comunicación. Sólo empieza a plantearse verdaderamente la significación, si se recurre a nociones más concretas, más “técnicas”, y se vuelve a colocar dentro del marco más amplio de las investigaciones semióticas del cine. El cine no es un sistema per se, pero contiene varios dentro de sí. El cine parece no tener signos, como se ha mencionado anteriormente, pero es que los suyos son muy diferentes de los de la lengua y así mismo deben ser tratados; además, el dominio de la significación es mucho más amplio que el del signo. Es hasta más amplio que el de la comunicación propiamente dicho: en el cine no hay un juego inmediato de intercambio bilateral, pero tampoco es el único conjunto semiótico que se comporta así; nadie responde directamente a un mito, a un cuento popular, a un ritual, a un sistema culinario o a una pieza de música.

Hay tres elementos propiamente cinematográficos que ayudan a diferenciar todo el sentido de significación dentro de un filme y que se deben dominar para hacer un adecuado estudio de la significación dentro del discurso cinematográfico.

Las codificaciones propiamente cinematográficas implican todo un conjunto específico de significantes: configuraciones audiovisuales, verbo-visuales y verbo-auditivas, que se imponen a la percepción del espectador. Pero la presencia misma de esos significantes tiene como efecto el definir, en la esencia del sentido total del filme, unos significados correspondientes y no menos específicos. El lenguaje cinematográfico no es un conjunto de significantes, sino un conjunto de significaciones: por ejemplo, el montaje alternado no es sólo una disposición de imágenes según la estructura distribucional A-B-A-B-A-etc., sino que también posee un sentido: indica que los acontecimientos A y B se imponen como contemporáneos dentro del discurso del filme (eso todavía constituye solamente el significado de denotación del montaje alternado, el cuál posee, además, diversos sentidos connotados: por ejemplo, sugiere una forma de simultaneidad más estrecha, más afectiva y simbólicamente íntima, que la expresada por otras estructuras de montaje).

Como segundo, así como existen formas-del-significante propiamente cinematográficas, también existen sustancias-del-significante que caracterizan específicamente al vehículo filmico. Esto puede entenderse a dos niveles, sin que se presente una confusión entre ellos:

Entre las cuatro sustancias-significantes, cuya totalidad cubre la materialidad perceptiva del filme (imagen en movimiento, ruido, música, palabra), hay una que puede declararse “específicamente cinematográfica” en el sentido de que no se emplea en ningún otro medio de comunicación socialmente existente: se trata, evidentemente, de la imagen en movimiento y obtenida mecánicamente.

Los tres restantes (ruido, sonido musical, sonido fonético) no pueden considerarse como específicamente cinematográficos en el mismo sentido, porque cada uno de los tres constituye, por otra parte, la sustancia significativa de uno o varios sistemas de significación distintos al cine: en cuanto al sonido fonético, las lenguas naturales; en cuanto al sonido musical, la música, en cuanto a los ruidos, las emisiones radiofónicas o simplemente los ruidos del mundo considerados como conjunto de significaciones (ejemplo: oír un bocinazo e inferir que un automóvil circula en las cercanías). Sin embargo, cuando esas tres sustancias se utilizan en un filme, es decir, en un

contexto nuevo y radicalmente distinto donde cada una de ellas se ve atrapada en una red de interacciones con las otras dos y con la imagen en movimiento, es válido preguntarse hasta qué punto se puede afirmar que sigue tratándose de las mismas sustancias, y en qué medida, la contraposición de estos en su uso dentro de otro lenguaje, los pueden considerarse como relativos exclusivamente a la forma que esas sustancias manifiestan, sin influir sobre su sustancia intrínseca. Dentro de la investigación cinematográfica, a no ser que sea una investigación sobre o con el conocimiento específico sobre estos sonidos, resulta difícil decidir si el ruido que oímos en la calle y el ruido que oímos en la banda sonora de un filme son una misma sustancia, o si no se trata más bien de dos sustancias distintas tomadas de una misma materia (la transformación de un referente). No se excluye que esta perspectiva sólo sea aplicable al ruido y no al sonido fonético o la música. Si ese fuera el caso, el lenguaje cinematográfico sería “específico” no sólo por una de las cuatro sustancias-significantes que utiliza (la imagen en movimiento), sino también, aunque en un grado distinto, por las otras tres: la fonía de cine, el ruido de cine, la música de cine.

Los significados de origen extracinematográfico que aparecen en los filmes tienen su propia sustancia: sustancia semántica, en este caso; pero también tienen su forma, y también pertenecen a conjuntos-significantes organizados. Un estudio de la significación total de un filme particular no podría obviarlos, evidentemente, puesto que esos significados, aun habiéndose formado fuera del cine, no dejan por ello de estar presentes y con gran relevancia en el filme. Por lo que, si se les estudia detalladamente como si no -elección que depende únicamente del objeto preciso que se fija cada trabajo de investigación-, en ningún momento debe olvidarse, bajo el pretexto de que uno se está interesando por el cine. Se hará necesario distinguir cuidadosamente dos cosas: el lenguaje cinematográfico propiamente dicho y el mensaje total de cada filme particular. Este último no es más que la combinación singular (variable de un filme a otro) entre elementos pertenecientes al lenguaje cinematográfico y elementos procedentes de otros sistemas culturales.

Por último, entre los elementos extra cinematográficos del filme, se encuentran algunos que pertenecen a la instancia significada de ese filme (como siempre que ese trata de significados, esos elementos pueden funcionar como significados en algunos de los numerosos

niveles de sentido que componen un filme, listos para funcionar como significantes -o incluso como significaciones- en otro nivel). Pero junto a esos elementos extra cinematográficos “significados” se encuentran también los significantes correspondientes; y de esos significantes, como de sus significados, se puede decir que son exteriores al cine pero que han sido adaptados por este. En el ejemplo antes citado, de las significaciones de vestuario integradas al filme, no se trata sólo del significado “obrero”: lo que está “integrado al filme” es también el significante correspondiente (el casco y el overol de trabajo, en el ejemplo dado).

3.3 Capítulo 3: Wong Kar-Wai y un análisis semiótico.

Wong Kar-wai nació en Shangai en 1958 es un director de cine. Escribe y dirige sus propias películas, a la vez que supervisa el montaje. Después de obtener un diploma en diseño gráfico en la Escuela Politécnica de Hong Kong en 1980, Wong Kar-wai comenzó a trabajar como asistente de producción de televisión. Tras haber trabajado en varias series de drama, él comenzó a desempeñarse como guionista para la televisión y luego para el cine. Su debut llegó con *As Tears Go By* (1988), un filme que marcó su estilo visual único y se proyectó como parte de la Semana de la Crítica en el Festival de Cannes de 1989. Sus siguientes filmes fueron *Days of Being Wild* (1990), *Ashes of Time* (1994), *Chungking Express* (1994) –que más tarde se convirtió en un gran filme de culto–, *Fallen Angels* (1995), *Happy Together* (1997) –con el que ganó el Premio a Mejor director en el Festival de cine de Cannes–, *In the Mood for Love* (2000), *2046* (2004), *My Blueberry Nights* (2007), *Ashes of Time redux* (2008) y *The Grandmaster* (2013).

El lejano oriente con todo su misticismo y peso cultural que ha tenido a lo largo de la historia es visto por Wong Kar-wai de una manera contemporánea y muy urbana. El universo de Wong Kar-Wai es, sin duda alguna, el amor des-amor. El director apuesta por la capacidad humana de amar, pero lo que creo que lo hace aún más interesante, es su arriesgada manera de ver el amor, siempre lleno de tropiezos, baches, deseos, frustraciones, dudas, misterios, celos, y hasta odio... Uno de los elementos que marca definitivamente el estilo de Wong Kar-Wai, es que sus películas ambientadas en los años sesenta, como una manera de evocar a la memoria, a los recuerdos, que son eje transversal dentro de su filmografía.

“Él recuerda esa época pasada como si mirase a través de un cristal cubierto de polvo. El pasado es algo que se puede ver, pero no tocar y todo cuanto ve está borroso y confuso”
Enunciado final de la película *In the mood for love* (2000).

La obra de Wong Kar-wai es reconocida mundialmente como uno de los principales hitos del cine en el último cuarto de siglo por sus exploraciones sobre la profundidad o la imposibilidad del amor, su habilidad para entrecruzar relatos, esa musicalidad de sus películas

sostenida por entrañables melodías, sus personajes estafalarios, y esa poesía visual sin igual y reconocible que permite la cohesión de todos los anteriores elementos.

En la presente investigación, se van a tomar como referencias para el análisis tres obras que nos competen primordialmente por tratamiento y temática, que se asemejan con el desarrollo del producto audiovisual que se realiza en paralelo a esta investigación. La primera obra es su único cortometraje (único cuya producción no es de carácter publicitario) llamado “*The Hand*” realizado en el año 2004, como uno de los cortometrajes que forman la película “*Eros*”, y en la cual comparte con otros dos cortometrajes “*The dangerous thread of things*” de Michelangelo Antonioni y “*Equilibrium*” de Steven Soderbergh. La otra obra que se va a tratar es “*Happy together*” del año 1997, sexto largometraje del director y en el que, por primera vez, salía de Asia para rodar una de sus historias. Esta se desarrolla en Buenos Aires, Argentina.

Metodología de análisis

Como método para esta investigación se planea llevar a cabo una investigación histórica en principio, para desembocar en un estudio de caso y posteriormente hacer un análisis descriptivo, ya que el objetivo es encontrar la aplicación del concepto de “signo” dentro de un discurso cinematográfico específico, basándonos en la definición de signo dentro de la lingüística y su adaptación para el lenguaje cinematográfico. Como objeto de estudio específico de este concepto, la investigación se centrará en Wong Kar-wai y, en específico, tres de sus obras. En ese orden de ideas, y ya teniendo claro el problema de la investigación, se procede a acceder a las fuentes bibliográficas y audiovisuales, que tengan relación con la definición de signo dentro de un lenguaje cinematográfico y su desarrollo. Principalmente se trabajará el acercamiento que hace Christian Metz en sus múltiples ensayos a este concepto, porque es uno de los más completos y más importantes acercamientos que se han hecho sobre este tema hasta el día de hoy.

Para concluir la investigación, y poder ver en praxis la significación dentro del discurso cinematográfico, se abordarán dos películas fundamentales de la obra del cineasta hongkonés. “*The Hand*” (cortometraje) y “*Happy together*” (largometraje). Al ver las dos películas, se

toma la decisión de hacer un análisis del cortometraje completo, como una unidad importante para ejemplificar y sustentar la significación dentro del cine. En el caso del largometraje, se hará la selección de unas escenas específicas que, a criterio del autor de esta investigación, se consideran las más importantes en cuanto a significación dentro del relato, que es el objetivo primordial del análisis.

Para los análisis de las películas, se debe tener en cuenta que se visualizarán en una pantalla pequeña, no en una pantalla de cine, que no afectaría para nada el desarrollo del análisis, debido que no son de interés los aspectos técnicos de luminosidad, contraste, saturación, sonido, etc., específicamente, ya que de lo que se va a hablar es de la intención de estos, y su aporte dentro de la significación. Tomaremos el cortometraje como conjunto, no se fragmentará, sino que se harán las respectivas relaciones de significación que se usan a lo largo de este. Para el caso de los largometrajes, es preciso hacer una fragmentación de escenas, para poder profundizar en la significación dentro de la misma escena, y no quedar un poco vago el concepto, si se tratase la película completa, debido a su extensa duración.

Así, estableceremos el análisis de acuerdo a lo explicado anteriormente, y basándose en el siguiente cuadro, que resume las relaciones dentro de los elementos de los conjuntos de significación dentro de los filmes.

Tabla 1. *Elementos para tener en cuenta dentro de la significación cinematográfica.* Fuente: creación propia.



Análisis

Ficha técnica

Título: **The Hand**

Año: **2004**

Género: **Drama, Romance**

Duración: **40 min**

Idioma: **Cantonés**

Director: **Wong Kar-Wai**

Producción: **Jacky Yee Wah Pang, Wong Kar-Wai**

Guion: **Wong Kar-Wai**

Fotografía: **Christopher Doyle**

Dirección de arte: **Alfred Yau**

Sonido: **Gregoire Couzinier, Shih Yi Chu, Claude Letessier**

Montaje: **William Chang**

Música: **Peer Raben**

Reparto: **Li Gong, Chen Chang**

Elementos de significación

Ya entrando en identificar ciertos elementos de significación, después de haber hecho el respectivo análisis semántico del cortometraje, se verán y desarrollarán ciertos elementos que a lo largo de la obra nos permiten entender aún mejor y llenar de más intención lo que quiso decir el director al realizar esta obra.

Generalmente este filme trata sobre el amor del Sr. Zhang, ese que le impulsó la vida, la determinación para ser sastre pero que al mismo tiempo lo ha condenado a la mujer, la Sra. Hua, de quien está enamorado. Dentro del filme nunca se habla de amor, nunca se dice que el Sr. Zhang está enamorado de la Sra. Hua, pero todo el tiempo como espectadores nos damos cuenta del amor que él siente. Eso es lo que hace muy interesante este filme, tener cierta cantidad de elementos de significación dentro del lenguaje cinematográfico que permiten llegar a esa conclusión y ahondar en los sentimientos de ambos personajes.

Ilustración 1. Introducción a la historia. Screenshot tomado de la película



DENOTACIÓN

Forma del significante: La cara tiene un contraste, que la divide en dos por todo el centro. El lado izquierdo iluminado y el lado derecho en una leve penumbra. Detrás de él, el fondo, tiene el mismo contraste, el lado izquierdo iluminado y el lado derecho en una leve penumbra. La voz que se escucha fuera de cuadro, se asocia a una mujer por el timbre. Esta tiende a oscilar entre frecuencias más agudas que la voz del hombre en general, que oscila en frecuencias más graves.

Sustancia del significante: La cámara está en un plano medio fijo con angulación normal. Lo único que se ve es al Sr. Zhang. Nunca se ve a la Sra. Hua. Él está situado un poco recostado al costado izquierdo con respecto al centro. En la iluminación, hay una fuente de luz desde el costado izquierdo, que ilumina ese costado de la cara de él, dejando el costado derecho en una leve penumbra. Esta iluminación se extiende al fondo, ya que al lado izquierdo, la puerta tiene una entrada de luz que ilumina esta parte, y el lado derecho, como esta cubierto por una tela no tiene una entrada de luz, lo que hace que haya un poco de penumbra en este lado. La mujer siempre la escuchamos fuera de cuadro.

Forma del significado: El hombre está bien arreglado. Se nota que cuida su imagen y es delicado a la hora de su presentación personal. El traje es elegante, generalmente usado por hombres para ocasiones especiales o muy formales. El ruido de fondo es lluvia, que se reconoce por instinto, porque se escucha en la cotidianidad y el cerebro está familiarizado con el ruido que reconoce al instante y lo asocia con la lluvia.

Sustancia de significado: El Sr. Zhang está de frente a la cámara. Detrás del hombre hay al lado izquierdo, una puerta abierta. Al costado derecho, hay una tela, junto con pared. Esta vestido con un traje de color tierra oscuro, con una camisa blanca y una corbata también de color tierra oscuro. Tiene un pequeño bigote y tiene el cabello peinado hacia un lado. Su expresión es seria pero tiene una mirada penetrante. Comienza mirando fijamente hacia la esquina inferior izquierda del cuadro. Luego, baja su mirada hacia casi el centro del límite inferior del cuadro y cambia su mirada constantemente entre estos dos lugares. Suena constantemente un ruido en el fondo. El Sr. Zhang habla despacio con algo de timidez, está hablando con una mujer enferma (la

Sra. Hua), le pregunta que cómo se siente y ella le dice que está mal, que no la vaya a ver más que es contagioso. Luego él le dice que ya hizo arreglos para que ella se coloque algo, pero ella dice que no se los puede colocar, además el hombre (alguien a quién ella se refiere) ya no está. Ella le pregunta que si recuerda cómo se conocieron y que si recuerda su mano, a lo que él asiente. Ambos hablan suave, íntimamente. No hay fuerza en su intención, se demoran un poco en hablar.

CONNOTACIÓN

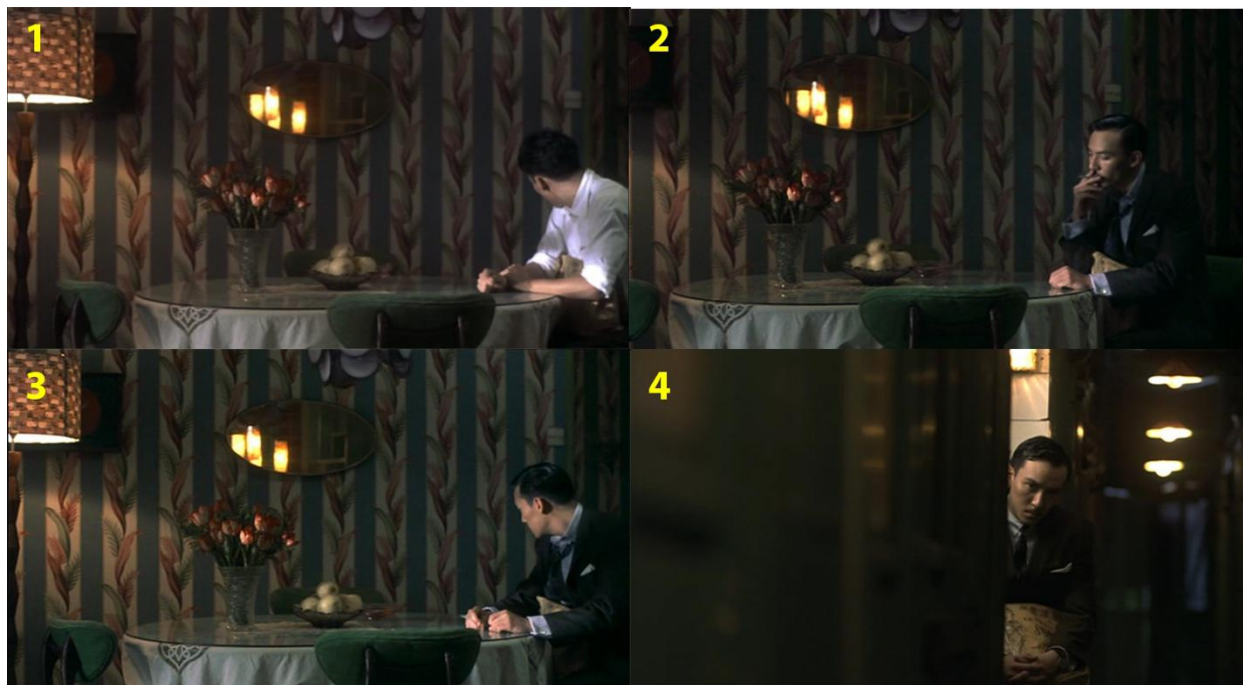
Forma del significante: El contraste de la imagen se asocia al claroscuro, una técnica pictórica que se dio durante el barroco en Europa en los siglos XVII y XVIII. Principalmente asociado con el pintor Rembrandt, pero también fue usado por otros importantes pintores como Caravaggio o Vermeer. Esta técnica se usaba para darle más dramatismo a los cuadros, usar la luz, para acentuar en expresiones y hacer que éstas incidan en el espectador.

Sustancia del significante: El cuadro está dividido en dos, una parte iluminada y la otra en penumbra. La parte de penumbra ocupa un poco más de la mitad del cuadro, ya que como el personaje no está totalmente centrado sino un poco recostado hacia la izquierda, el lado del cuadro que esta iluminado, pierde un poco de espacio este lado haciéndole ganar más espacio al lado derecho, que es el que se encuentra en penumbra. Al estar el Sr. Zhang en primer término, el contraste marcado, hace sentir que el está confuso, que él y lo que siente está dividido entre sentimientos “buenos” y “malos”, estos últimos tienen un mayor peso para él, lo que hace que la parte en penumbra ocupe un poco más de espacio dentro del cuadro. Al nunca ver a la mujer, sólo escucharla genera la sensación de que es un misterio, es alguien de quien no se puede saber mucho.

Significado: En esta escena, se siente que el Sr. Zhang está pensativo. Está confuso por la mujer con quien está hablando (la Sra. Hua), y quiere encontrar alguna solución. Él está debatiendo entre dos caminos, uno de las cosas “buenas” y otro de las cosas “malas. La escena termina cuando ella le pregunta que si se acuerda cómo se conocieron y si recordaba su mano. Esto

resulta en que a partir de ahí lo que se va a ver es un flashback, los recuerdos de el Sr. Zhang y que permitirá descubrir quién es esta mujer y poder tomar una decisión sobre sus sentimientos.

Ilustración 2. El Sr. Zhang espera por la Sra. Hua. Screenshots tomado de la película



DENOTACIÓN

Forma del significante: Aquí la luz genera unos contrastes dentro de la imagen a diferentes niveles. En la imagen 1 el contraste es muy tenue, en la imagen 2 el contraste es mucho más pronunciado y en la imagen 3 lo es aún más. En la imagen 4 el contraste es muy alto. La cara del Sr. Zhang se divide en dos, dejando el lado izquierdo muy iluminado, y el lado derecho muy poco iluminado. Acá el efecto de reconocimiento de la voz se da porque ya reconocemos el timbre de la voz, sabiendo que pertenece a la Sra. Hua.

Sustancia del significante: En las imágenes 1, 2 y 3 se identifica el mismo valor de plano. La cámara realiza un travelling de izquierda a derecha. Los planos son general con una angulación normal, en el que el Sr. Zhang se encuentra recostado al lado derecho, y cortado sobre las rodillas. Su cabeza llega hasta mas o menos el centro del cuadro y de ahí para arriba hay un aire

encima de él. La iluminación general de los planos proviene de la izquierda, con una fuerte luz que ilumina el borde de la mesa que esta más cerca a la cámara y al Sr. Zhang, dejando en sombra la espalda del Sr. Zhang y el pedazo de pared que se ve detrás de él. La lámpara de piso ilumina las flores y las frutas de la mesa, con un poco de luz que se filtra de la fuente general que está fuera de cuadro. La imagen 1 tiene un tono un poco cálido, la imagen 2 tiene un tono mas neutro y la imagen 3 tiene un tono frío. La Sra. Hua siempre se escucha fuera de cuadro, el Sr. Zhang no la ve, pero el espectador si la ve con algunos planos que se intercalan de ella hablando, en la imagen 2 y 3, por teléfono. En la imagen 4, la cámara esta fija con una angulación normal. El plano es medio largo, dejando un poco de aire encima de la cabeza del Sr. Zhang, que ocupa casi dos tercio del cuadro, dejando el restante tercio para el aire. El corredor está en sombra, con pequeños detalles iluminados por las lámparas colgadas en el techo. La fuente de luz principal esta en el corredor perpendicular, el cual genera en el Sr. Zhang un contraste, dividiendo su cara en dos.

Forma del significado: En este conjunto de imágenes se puede ver que el Sr. Zhang progresivamente se arregla mejor para presentarse ante la Sra. Hua. Primero está desarreglado, antes de conocerla, como en la imagen 1. Pero luego, este cambia su aspecto y lleva traje, que generalmente genera una sensación de elegancia y es usado por hombres para ocasiones especiales o muy formales. En la imagen 1, se sabe que la Sra. Hua está teniendo sexo con alguien porque se escucha a ella gimiendo y se perciben también los gemidos de alguien más. Estos gemidos son placenteros, que hacen asociar instintivamente al coito. En la imagen 4, se sabe que ella está teniendo sexo con alguien, porque en los planos anteriores, se le ve entrar a la habitación con un hombre y luego en la cama, se escuchan chirridos de la cama, que tiene la ropa de ambos tirada por la habitación. Durante el plano de la imagen 4 se escucha el chirrido la continuación del chirrido de la cama. En las imágenes 2 o 3, hay dos intenciones diferentes de la Sra. Hua hablando por teléfono. En la imagen 2, ella está hablando entre risas, con un volumen de voz suave. En la imagen 3, ella está hablando duro y rápido, casi gritando. Se nota que es una fuerte discusión. En la sala de la Sra. Hua hay muchas flores, en la pared y en el florero, las cuales se asocian al amor, al cortejo. Las flores son símbolos universales del enamoramiento, de la pasión, de los sentimientos de una persona hacia otra.

Sustancia de significado: En la imagen 1, 2 y 3 el Sr. Zhang espera en la sala del apartamento de la Sra. Hua por ella. La pared de la sala está tapizada con unas franjas verticales intercaladas. Una es de color azul cielo y la otra es blanca, con estampados de hojas de lirios, parecen, a lo largo de esta. Hay una mesa circular de cuatro puestos en el centro. Esta tiene un mantel blanco, cubierto por un vidrio del diámetro de la mesa. Encima de la mesa hay un florero de vidrio, con unos tulipanes en su interior. Al lado derecho de este hay un recipiente de vidrio oscuro, conteniendo cuatro frutas circulares de color blanco y piel lisa. Alrededor de la mesa hay cuatro sillas de color verde. En la pared hay un espejo en forma de ovalo, situado horizontalmente. En este se refleja una lámpara colgada del techo, que se divide en cuatro cilindros que se ven que están encendidos, emitiendo una luz amarilla tipo tungsteno. Al lado izquierdo de la mesa hay una lámpara de piso hecha en madera, que incide una luz tenue en ese costado de la pared. Encima de la mesa hay una lámpara colgada que se ve cortada, pero esta está apagada. En estas tres imágenes el Sr. Zhang está sentado en una de las cuatro sillas, al lado derecho del cuadro. En la imagen 4 se ve un corredor en perspectiva, del cual solo se ve el lado izquierdo. A lo largo de este, en el techo hay colgadas tres lámparas de forma cónica cada una con un bombillo que emite una luz tungsteno. A lo largo del corredor hay puertas de color verde pastel, pero en la mitad de este, en el costado izquierdo hay un hueco, formando al parecer un corredor perpendicular al que se ve. Allí la pared es de baldosa blanca y tiene una lámpara cuadrada pegada a la pared que se ve, o sea, a la pared del costado derecho de ese corredor. Las cuatro imágenes corresponden a cuatro momentos a lo largo del cortometraje al inicio, en la mitad y al final. En la imagen 1 se ve al Sr. Zhang sentado, con los brazos sobre la mesa. Este lleva una camisa blanca, con las mangas recogidas y el cuello abierto. Lleva una bolsa de papel situada sobre su regazo. Él está encorvado. En esta escena lleva el cabello sin peinar y no tiene bigote. Aquí se escucha, fuera de campo, a la Sra. Hua teniendo relaciones sexuales con alguien, él está nervioso y sudando. Es la primera vez que la va a ver y está esperando por el primer encuentro con ella. En las imágenes número 2 y 3, el Sr. Zhang esta ya está arreglado. En ambas lleva un traje de color negro, con una camisa de color azul oscura y una corbata de color negro también, pero esta está desajustada. En el bolsillo del traje lleva un pañuelo blanco doblado, tiene el cabello peinado hacia un lado y lleva un pequeño bigote. También tiene una bolsa de papel del mismo estilo sobre su regazo. En la imagen 2 se encuentra fumando. En estas dos escenas, él espera por ella pero ella no lo atiende, él no la se encuentra con ella en ninguno de los dos momentos. En ambas escenas ella

está hablando por teléfono en la habitación contigua. En la imagen 2, la Sra. Hua está hablando con un hombre que le reclama por un amante, pero ella dice que es sólo su primo (refiriéndose al Sr. Zhao), que son sólo rumores. Aquí le manda a decir con la criada que se lleve unos tejidos que provienen de Francia y unas bolas de masa, para confeccionarle los vestidos. El hombre con el que habla tiene una esposa. En la imagen número 3 ella habla con un hombre (el Sr. Zhao), diciéndole que es su primo, no su amante. Le que él le tiene que pagar o sino se las verá con ella. Cuelga muy enojada. Aquí manda a decirle con la criada, pero él en realidad escucha lo que dice, que no quiere ninguno de sus vestidos, que ya ha acabado con él. En la imagen 4, el Sr. Zhang esta vestido con un traje de color tierra oscuro, con una camisa blanca y una corbata también de color tierra oscuro esta vez ajustada totalmente a su cuello. Tiene un pequeño bigote y tiene el cabello peinado hacia un lado. Lleva una bolsa de papel que sostiene con sus manos, casi sobre su regazo. Él se encuentra recostado sobre la pared que se ve del corredor con pared de baldosa blanca, justo debajo de la lámpara rectangular. Aquí, como en la imagen 1, está escuchando a la Sra. Hua tener relaciones sexuales con alguien, pero esta vez esta serio y mirando fijamente hacia la habitación donde se encuentra ella.

CONNOTACIÓN

Forma del significante: Aquí también el contraste de la imagen se asocia al claroscuro, una técnica pictórica que se dio durante el barroco en Europa en los siglos XVII y XVIII.

Principalmente asociado con el pintor Rembrandt, pero también fue usado por otros importantes pintores como Caravaggio o Vermeer. Esta técnica se usaba para darle más dramatismo a los cuadros, usar la luz, para acentuar en expresiones y hacer que éstas incidan en el espectador. En la imagen 1, se escucha a la Sra. Hua gimiendo mientras tiene relaciones sexuales. En la imagen 4, sólo se escucha la cama rechinar. Esto genera que en la imagen 1, ella disfruta del acto sexual, los gemidos comunican el placer que está sintiendo, que se siente bien haciéndolo mientras que en la imagen 4 ya no gime. En este plano ella ya no disfruta para nada lo que está pasando. En este nivel de la historia, que es ya al final, ella tiene sexo con los hombres por una necesidad extrema, pero que no le lleva a ninguna ganancia significativa, como al comienzo de la historia donde tenía mucho dinero.

Sustancia del significante: En las imágenes 1, 2 y 3, el travelling que se usa es de carácter expresivo. Este lleva al espectador del lado izquierdo de la sala al lado derecho donde nunca se muestra, pero da la sensación, de que está la puerta para entrar a la habitación de la Sra. Hua, ya que en estos planos el Sr. Zhang voltea su mirada hacia ese lado derecho. Esto con el fin de hacer una conexión entre el Sr. Zhang y la Sra. A través de la puerta, que es usada para unir dos espacios en la arquitectura. Al tener progresivamente un aumento en la profundidad del contraste entre estos planos, genera en el espectador, quien siente, que cada vez los sentimientos son más fuertes, que cada vez hay más tensión de parte del Sr. Zhang, pero a su vez, cada vez los controla mejor. En la imagen 4, la zona iluminada ocupa una delgada franja casi en el centro del cuadro. El resto de la imagen esta dominada por la sombra, lo que refleja que en este momento los sentimientos del Sr. Zhang están llevados hacia lo “malo”. Es un momento donde él está perdido y no ve una salida clara. Ya no le queda casi esperanza con sus sentimientos hacia la Sra. Hua. El sonido fuera de campo con la Sra. Hua se vuelve recurrente, siempre generando un misterio hacia ella. En estos planos, en los que ya se conoce más de la historia, se ve que este fuera de campo también refleja que para el Sr. Zhang, ella permanece como un misterio. Nunca llega a conocerla bien, entonces ya no es solamente un misterio hacia el espectador como en la escena 1, sino que también lo es para él.

Significado: En esta serie de escenas se puede ver un progreso emocional tanto del Sr. Zhang como de la Sra. Hua. El Sr. Zhang, cada vez tiene sentimientos más profundos por la Sra. Hua, esto hace que cada vez que va a ir a verla se arregle mejor, tenga una mejor presentación para impactarla de una mejor manera. A su vez estos sentimientos se vuelven más complicados, ya que en realidad ella nunca le corresponde, sólo lo hace hasta el final de la historia de una manera no tan esperada. Por otro lado, la Sra. Hua pierde su vida progresivamente. Al comienzo es una mujer con bastante dinero, que mantiene relaciones con varios hombres al tiempo, haciéndolo como trabajo pero a la vez por placer. Luego tiene algunos problemas, como se escucha en la escena de la imagen 3, para terminar sola, en un hotel barato, teniendo relaciones con hombres por meramente necesidad, sin tener placer alguno, y ya sin las buenas remuneraciones económicas con las que contaba antes, ya habiendo perdido todo lo que había ganado además de encontrarse gravemente enferma. Al ver durante estos planos a ambos en espacios separados, se refleja que en realidad entre ellos no hay una conexión como la que quisiera el Sr. Zhang, que es

el medio a través del cual vemos la escena, con la Sra. Hua, que es alguien que esta fuera de campo, que está fuera de alcance para él.

Ilustración 3. Presentación de la Sra. Hua. Screenshot tomado de la película



DENOTACIÓN

Forma del significante: En esta imagen hay un fuerte contraste marcado, en el que el único lugar bajo la luz es el costado izquierdo de la cara de la Sra. Zhang, mientras que el resto del cuadro permanece en sombra, no tan marcada, pero se nota igualmente. Las lámparas que están dentro de la habitación no tienen una incidencia significativa dentro de la iluminación general de los cuadros.

Sustancia del significante: Este es un plano medio de angulación normal. La Sra. Hua está en el centro del cuadro, un poco cubierta por el Sr. Zhang que ocupa casi un tercio del cuadro en el costado izquierdo. La fuente de luz principal proviene del lado izquierdo, la cual ilumina ese costado de la cara de la Sra. Hua, dejando el costado derecho en sombra. De esa luz se alcanza a filtrar un poco, para iluminar brevemente el borde del brazo que se ve del Sr. Zhang, para así

poder reconocer la figura. Este plano predomina en la escena junto con un primer plano del Sr. Zhang que se ve lateralmente en angulación normal. Sus ojos están en el centro del cuadro y el está mirando hacia el costado derecho y hacia abajo, que es dónde se encuentra la Sra Zhang.

Forma del significado: Aquí la Sra. Hua está arreglada y, siendo su primer encuentro con el Sr. Zhang, le pide que se baje los pantalones para verle el pene erecto y luego proceder a masturbarlo. Este primer encuentro se sale de lo convencional cuando dos personas se conocen. La Sra. Hua es una mujer que no se deja llevar por los tabúes de la sexualidad. Una mujer que no tiene esta barrera y puede sin ninguna preocupación, como en el encuentro con el Sr. Zhang, realizar este acto dando la sensación de que podría ser una trabajadora sexual (que si lo es, pero se sabe más adelante). El Sr. Zhang en ningún momento intenta tocar o hacer algo con la Sra. Hua, lo que inmediatamente hace pensar que es un hombre tímido, respetuoso y que no tiene un desenfreno sexual. Nunca se ve explícitamente la masturbación, solo se ve, como la ilustración 3, a la Sra. Hua y al Sr. Zhang de espaldas, o la expresión de la cara del Sr. Zhang.

Sustancia de significado: La Sra. Hua y el Sr. Zhang se conocen. Ella está sentada en su cama, recostada sobre el espaldar de la misma. Lleva una blusa de tiras de color negro con un encaje en los borde. Tiene una especie de chaqueta que le cuelga en los brazos. Está arreglada, con un labial de tono rojo oscuro, unos aretes grandes brillante. Tiene su cabello recogido y peinado delicadamente. La pared detrás de ella está pintada de color rosa. En el costado izquierdo, se ve un brazo y la cola, estos fuera de foco, del Sr. Zhang que lleva un pantalón negro. La Sra. Hua lo está mirando directamente a la cara, su mirada apunta hacia la parte de arriba y hacia el costado izquierdo. En esta escena el Sr. Zhang se presenta ante la Sra. Hua en su habitación. Él lleva la bolsa de papel con sus brazos cargándola contra su abdomen. Detrás de el hay un espejo, con dos pequeñas lámparas, una a cada lado, que iluminan muy suavemente. La Sra. Hua le pide que se pare derecho, a lo cual él hace caso. Se escucha que la mujer para la música y vuelve a acostarse. Ahora le dice que baje los brazos, para dejarse de cubrir con la bolsa. Él duda unos segundos y vuelve a hacer caso, dejando al descubierto que tiene una erección. Ahora se ve a la Sra Hua, que tiene su mirada en la entrepierna de él preguntándole que qué sucede ahí. Ella sube su mirada, hacia la cara, y le pide que se baje los pantalones, amenazándolo que hablaría con su jefe. El Sr. Zhang accede y se baja los pantalones, pero ella le dice que eso (la ropa interior) también,

mirando de nuevo hacia la entropierna. Él accede y la Sra. Hua observa su entropierna. Ella le pide que se acerque y que le de la mano, ya que con ella estaba cubriendo sus genitales. Él estira su mano lentamente hacia ella, quien rápidamente la toma y comienza a acariciarla. Mientras lo hace, le dice afirmando que nunca ha tocado una mujer, le pregunta que cómo puede ser sastre, nadie querría que fuera su sastre si él es así (nervioso frente a una mujer). La Sra. Hua coloca su otra mano sobre la parte interior del muslo y comienza a deslizarla hacia arriba suavemente, hacia los genitales del Sr. Zhang, a quien hace estremecer. En la mano lleva un anillo con un gran diamante. Ella comienza a tocar su pene y sus testículos, se escucha que él comienza a gemir, y ella mirándolo a los ojos le dice que él se va a convertir en su sastre. Le dice que recuerde esa sensación y así podrá hacerle unos vestidos preciosos. Ahora se ve el muslo del hombre, quien con sus manos estira su camisa hacia abajo para cubrirse, pero la Sra. Hua desplaza su mano por debajo de esta y comienza a masturbarlo. Él parece sufrir al comienzo y lentamente lo disfruta, sin dejar la expresión, ya más leve, de sufrimiento. Suena una tonada clásica instrumental. Empieza a sudar y a gemir más fuerte hasta que se detiene, al parecer eyacula, calmándose totalmente y abre los ojos para mirar a la Sra. Hua. Ella lo mira fijamente a los ojos. El Sr. Zhang ahora baja corriendo por las escaleras del edificio.

CONNOTACIÓN

Forma del significante: Aquí, y cómo todo el tratamiento a lo largo del cortometraje, también el contraste de la imagen se asocia al claroscuro, una técnica pictórica que se dio durante el barroco en Europa en los siglos XVII y XVIII. Principalmente asociado con el pintor Rembrandt, pero también fue usado por otros importantes pintores como Caravaggio o Vermeer. Esta técnica se usaba para darle más dramatismo a los cuadros, usar la luz, para acentuar en expresiones y hacer que éstas incidan en el espectador.

Sustancia del significante: Aquí. Ambos planos son en angulación normal, a pesar de que están en dos niveles diferentes, porque ella está sentada y él está de pie, el director no quiere usar el punto de vista de cada uno, usar los ángulos contrapicado y picado, sino que encuadra a ambos con angulación normal. Queriendo resaltar el desnivel, no de posición sino de fuerza emocional, usa la mirada y las expresiones de cada uno para acentuar en la diferencia. La mujer está seria,

calmada mientras que el Sr. Zhang está temblando, sudando. La Sra. Siempre lo mira directamente a los ojos, mientras que él lo hace poco, evadiendo su mirada y cerrando los ojos o mirando hacia otro lado. En la ilustración 3 el costado iluminado de la mujer parece que proviniera de la cara del Sr. Zhang, Está primera presentación, con este encuadre, muestra que el Sr. Zhang llegó para darle, mostrarle una luz a su vida. Se ve que su universo, su vida (representada en su habitación), esta completamente oscura y la luz se la está dando el Sr. Zhang, a quien acaba de conocer. Aún teniendo varias fuentes de iluminación en la habitación, éstas no alcanzan la incidencia que tiene esta luz, que parece provenir del Sr. Zhang.

Significado: Esta escena marca el primer encuentro entre la Sra. Hua y el Sr. Zhang, Su encuentro está marcado por el contacto de ella y el a través de la mano y la masturbación. Como en la primera escena, ella le pregunta que si recuerda la mano, se refería a esta, que al ver, es el momento y el contacto que cambia totalmente al Sr. Zhang y es el punto de partida para la relación que van a establecer dentro del cortometraje. El Sr. Zhang, como dice ella dentro de la escena, nunca ha tocado a una mujer, lo que lo hace ser nervioso, pero aquí, no toca a una mujer, pero es tocado por una y cambia su forma de ser. De alguna manera “madura” y comienza una nueva etapa de su vida gracias a la Sra. Hua.

Ilustración 4. El Sr. Zhang se conecta con la Sra. Hua. Screenshot tomado de la película



DENOTACIÓN

Forma del significante: Aquí cambia un poco la iluminación con respecto a todo el cortometraje. El alto contraste se mantiene, pero ya no está ese contraste que divide los rostros y los espacios. Aquí hay una luz que parece que proviene del cielo, una luz celestial, podría decirse que incide sobre el Sr. Zhang, iluminándole fuertemente el rostro cuando, como en la imagen, dirige este hacia arriba.

Sustancia del significante: Este es un plano medio largo con angulación normal. Hay un travelling de izquierda, que es dónde se encuentra el Sr. Zhang a derecha, que es donde se encuentra el vestido. La fuente principal de luz proviene desde la parte superior, ubicada casi cenital. En la escena se escucha una lluvia de fondo, un ruido que progresivamente tiene más incidencia y se escucha más, y los gemidos del Sr. Zhang, haciendo muy fuertes los sonidos del roce de su piel con el vestido.

Forma del significado: El Sr. Zhang mete la mano por el hueco de la piernas, por donde, si una mujer lo estuviera usando, llegaría a la entrepierna. Él, con los ojos cerrados, estremeciéndose y gimiendo, refleja un placer que está sintiendo, como nunca antes, tocando solamente un vestido que le pertenece a la Sra. Hua. Los elementos como el gancho de ropa de madera, corbatas colgadas, los trozos de tela, la plancha, entre otros, son los que se asocian inmediatamente con el taller de sastrería, pero también nos ubicamos en ese espacio porque es el lugar dónde a lo largo del cortometraje se ve al Sr. Zhang mientras no está donde la Sra. Hua.

Sustancia de significado: Esta escena sucede justo después de que en el hotel, ve entrar a la Sra. Hua con un hombre y los escucha tener relaciones sexuales. El Sr. Zhang está en el taller de sastrería. Hay una mesa la cual tiene varios objetos como una plancha, un vaso con un líquido en él, varios papeles. En la mesa hay un vestido tendido, el que el Sr. Zhang lleva en la bolsa de papel de la Ilustración 2, imagen 4. La mesa está al costado derecho del cuadro. Encima de la mesa, se pueden ver colgados unos ganchos de madera con unas corbatas y trozos de tela. El Sr. Zhang está al costado izquierdo del cuadro con una camiseta esqueleto blanca y el cabello

despeinado. En la escena el Sr. Zhang inserta su mano por entre el vestido, y progresivamente va insertando el brazo completo, mientras que, con los ojos cerrados, se estremece y gime.

CONNOTACIÓN

Forma del significante: Esta luz que incide de manera celestial, asocia inmediatamente a películas como *Metrópolis (1927)*, *Frankenstein (1931)* o *El padrino (1972)*, que la usan para presentar a sus personajes como una especie de deidad. El ruido, por su timbre parecen grillos que habitan en zonas de bosque o zonas verdes en general, pero su naturaleza no corresponde a estos ya que en la escena, el ruido se detiene y vuelve, con una ganancia exponencial que no pertenece a la naturaleza del sonido de los grillos.

Sustancia del significante: En este plano el travelling, nos ayuda a conectar al espectador, así como lo está haciendo el Sr. Zhang, con la Sra. Hua. La cámara se mueve de izquierda a derecha, que es también la dirección que tiene que seguir el brazo del Sr. Zhang para entrar en el vestido, lo que genera esa conexión, que lleva al espectador, a tener con la Sra. Hua. La luz desde la parte de arriba genera una especie de iluminación celestial, que se logra entender como el amor que el siente por la Sra. Hua, que va más allá de cualquier cosa física y trasciende a una conexión espiritual. Él, a pesar de que acaba de ver y escuchar a la Sra. Hua con otro hombre, no pierde los sentimientos que tiene hacia ella, y por el contrario, como se ve en esta escena los intensifica.

Significado: El Sr. Zhang tiene su primer contacto hacia la Sra. Hua. Ya había habido contacto pero no de parte de él hacia ella. Este contacto, aunque en realidad no es real debido a que no toca propiamente a la Sra. Hua sino a un vestido, reafirma el amor desenfrenado que siente por la Sra. Hua, que lo único que le basta es su vestido para conectarse con ella. Aquí, a pesar de haberla visto con otro hombre, el amor se solidifica y hace que el Sr. Zhang siga detrás de ella sin esperar nada a cambio, porque el amor de él es todo lo que tiene y que le basta para vivir y sentirse bien.

Ilustración 5. El Sr. Zhang al final. Screenshot tomado de la película



DENOTACIÓN

Forma del significante: El contraste predominante en el cortometraje se mantiene. Siempre hay una luz lateral que proviene del lado izquierdo, dejando el lado derecho en sombra. Viendo no desde la cámara, sino desde el personaje, la luz incide en el costado derecho y deja el costado izquierdo en sombra.

Sustancia del significante: Es un plano medio con una angulación de contrapicado levemente. La iluminación principal del plano proviene desde la izquierda, incidiendo en ese costado del Sr. Zhang, dejando el costado derecho en sombra. Hay un leve contraluz que bordea los hombros de él. En el contraplano, hay una luz cenital que ilumina al hombre encargado del hotel. El ruido de la lluvia es constante.

Forma del significado: El hombre está bien arreglado. Se nota que cuida su imagen y es delicado a la hora de su presentación personal. El traje es elegante, generalmente usado por hombres para ocasiones especiales o muy formales. El ruido de fondo es lluvia, que se reconoce por instinto,

porque se escucha en la cotidianidad y el cerebro está familiarizado con el ruido que reconoce al instante y lo asocia con la lluvia.

Sustancia de significado: EL Sr. Zhang está hablando con el encargado del hotel. El encargado del hotel se encuentra en un cubículo, separado por una reja del exterior. El señor Zhang se encuentra frente a la reja, vestido muy elegante, como en la escena 1, con un traje, camisa blanca, corbata oscura y un pañuelo en el bolsillo de la chaqueta. Se ve en primer término, al lado izquierdo al encargado del hotel fuera de foco y solo un pedazo de su cabeza. En la escena, el Sr. Zhang le da un dinero al hombre encargado del hotel, preguntándole si es suficiente. El hombre cuenta el dinero y le pregunta que ella quien es para él, y él responde que son amigos. El hombre le dice que vaya amigo, siempre pagándole el alquiler a la Sra. Hua. Le dice que ella está muy enferma, que la debería llevar a un médico. Detrás del Sr. Zhang hay dos bombillos que están fuera de foco. Él no le responde nada al hombre. En el fondo suena lluvia.

CONNOTACIÓN

Forma del significante: La reja que está en frente del Sr. Zhang, son rejas parecidas a las de la prisión. La prisión es ese lugar donde se acaba la libertad de un individuo, las rejas simbolizan ese obstáculo hacia la libertad. El cerebro esta dividido en dos partes, el lado izquierdo del cerebro es el lado lógico, el lado matemático de un individuo, mientras que el lado derecho es el lado que maneja las emociones, la creatividad del ser.

Sustancia del significante: Al ver la incidencia de la luz desde el punto de vista del personaje, se ve que esta incide sobre el lado derecho y el lado izquierdo queda en sombra. El lado derecho de él a lo largo del cortometraje siempre es el que está iluminado, es decir, lo que está encendido es su lado emocional, el lado que maneja los sentimientos hacia la Sra. Hua. En cambio, el lado izquierdo, esta apagado, que es el lado lógico. Como espectadores, se ve que esta relación esta por fuera de lo convencional, no corresponde a un orden “natural” de relación que suceden normalmente, pero eso no le importa al Sr. Zhang, que lo único que quiere es seguir ese lado emocional sin pensar mucho.

Significado: En esta escena se responde por primera vez el cuál es su relación con la señora Hua. En esta imagen se ve que el esta tras las rejas, está privado de su libertad en lo que respecta a la Sra. Hua. Él que le hace caer en cuenta de eso es el hombre encargado del hotel, quien se presenta con una luz cenital como un consejero divino, aquel que lo guía en su camino. Él le dice que debería llevarla a un hospital, que está enferma, sin embargo el Sr. Zhang no responde nada. Aquí por primera vez confronta, fuera de su mente, lo que esta pasando entre él y la Sra. Hua. Él lo único que quiere es seguir amándola y cuidándola de la mejor manera posible.

Ficha técnica

Título: Happy Together (Chun gwong cha sit)

Año: 1997

Género: Drama, Romance

Duración: 96 min

Idioma: Mandarín, Cantonés, Español

Director: Wong Kar-Wai

Producción: Ye-cheng Chang

Guion: Wong Kar-Wai

Fotografía: Christopher Doyle

Dirección de arte: William Chang

Sonido: Chi-Tat Leung, Duu-Chih Tu

Montaje: William Chang, Ming Lam Wong

Música: Danny Chung

Reparto: Leslie Cheung, Tony Chiu-Wai Leung, Chen Chang

Análisis “Happy together”

La película cuenta la historia de Ho Po-Wing y Lai Yiu-fai, una pareja gay de Hong Kong que mantiene una relación tormentosa. Deciden emprender un viaje a la Argentina para visitar las Cataratas de Iguazú. Una vez en Argentina, tras otra de sus frecuentes discusiones, deciden separarse. Lai Yiu-fai comienza a trabajar de portero de un bar de tango. Al poco tiempo Ho Po-wing reaparece, después de recibir una dura paliza. Todo parece indicar que se ha dedicado a la prostitución. Yiu-fai lo acoge en su minúscula habitación alquilada e intentan retomar una relación que pronto se verá de nuevo alterada por constantes suspicacias, celos y peleas a veces violentas.

Mientras tanto, Yiu-fai, que ahora trabaja de cocinero en un restaurante oriental, ha formado una amistad con Chang, un joven compañero de trabajo hongkonés, de Taipéi. Chang, heterosexual pero cuyos sentimientos hacia Yiu-fai parecen ambiguos, es una persona amable y cariñosa, que supone para Yiu-fai un contrapunto a su cada vez más difícil relación con Po-wing. Tras una gran discusión, a causa de la negativa de Yiu-fai a devolver a Po-wing su pasaporte, estos vuelven a separarse. Poco tiempo después de que Chang decide volver a Taiwán con su familia, Yiu-fai viajará finalmente a las Cataratas de Iguazú, solo. Regresará a Hong Kong, después de hacer escala en Taipéi, en un intento de encontrar a Chang. Casualmente, acabará cenando en el puesto de comidas de la familia de éste, aunque él no estará allí, tras lo cual volverá a su ciudad.

En esta película se tomaran tres escenas para hacer el respectivo análisis de significación dentro del discurso cinematográfico. Las escenas corresponderán al respectivo inicio, un fragmento en la mitad y una escena del final, que nos permiten ver el eje de la relación de Lai Yiu-fai y Ho Po-Wing en su estancia en Argentina.

Elementos de significación

Ilustración 6. Ho Po-Wing observa la lámpara con las cataratas de Iguazú. Screenshot tomado de la película



DENOTACIÓN

Forma del significante: El Dolly In funciona para acercar al espectador al personaje o a un objeto con una fuerte intención dramática.

Sustancia del significante: Dolly-in. La cámara está en un leve picado y se acerca hasta llegar a un plano detalle de los elementos que se encuentran encima de la mesa. La iluminación de la escena tiene una intención naturalista de una habitación común y corriente, con la luz proviniendo de un foco que se encuentra en la parte superior. La lámpara también sirve como fuente de iluminación para la cara de Ho Po-Wing. Hay un contraste de iluminación entre frío, el espacio y caliente, Ho Po-Wing.

Forma del significado: La pared agrietada, el estilo de las almohadas, las camas ubicadas con tan poco espacio hacen ver que el hotel donde se encuentran es un lugar barato para quedarse. El

azul de las sábanas y las paredes, que tienen un tono de cielo o agua, da generalmente una ilusión de tranquilidad, de infinitud.

Sustancia de significado: Una habitación en la que se logran a ver dos camas sencillas separadas por una mesa de noche. Las paredes de la habitación son azul cielo, con pequeñas raspones y hendiduras en ella. Las sábanas de las camas son del mismo color. La cama de la derecha tiene dos almohadas en la cabecera de estampados de flores. Ho Po-Wing está recostado en la cama del lado derecho solo vestido con ropa interior de color blanco, fumando un cigarrillo y está mirando hacia la mesa de noche, a una lámpara de forma cilíndrica que tiene la foto de las cataratas de Iguazú sobre su exterior. La cámara se acerca y queda encuadrando la mesa, la cuál aparte de esta lámpara tiene una botella de Soda, una lata de cerveza, un paquete de frituras destapado, un cenicero con muchas colillas de cigarrillo y unas fotos instantáneas de ambos.

CONNOTACIÓN

Forma del significante: El contraste de color entre frío y caliente generalmente se asocia a los contrarios, a elementos que conviven pero que son totalmente opuestos. La tranquilidad del espacio, lo frío, el azul, se pone en contra de lo caliente, del amarillo que tiene Ho Po-Wing, dado que su carácter es explosivo, rápido.

Sustancia del significante: El color azul de las paredes y las sábanas ocupan casi todo el cuadro, como una extensión de la lámpara que es el centro de atención de la escena, el objeto que está contemplando Ho Po-Wing. Este azul representa esa tranquilidad en la relación de ambos, la tranquilidad por la que están pasando en ese momento. La cámara hace el Dolly in hasta quedar en plano detalle de los objetos encima de la mesa. Este movimiento lo que hace es de una, presentar e introducir al espectador ese objeto, que es el objetivo al que ambos personajes quieren llegar.

Significado: La lámpara, que contiene las cataratas de Iguazú, es el sueño que ambos tienen de conocer, sueño que adquirieron estando en Argentina y que ahora es todo para el futuro de su relación. En sólo este plano nos muestra el director que el camino de ellos, durante todo este

viaje que va a ser el filme es en llegar a las cataratas de Iguazú, y que va a ser el elemento por el que girara alrededor toda la relación. Al estar ellos en el extranjero, lo que hace aquí el director es mostrar el desarraigo personal, como ellos desarrollan su identidad en un país desconocido, cuando lo único que tienen es el uno al otro, pero al mismo tiempo, y como se ve más adelante, es lo más perjudicial que pueden llegar a tener.

Ilustración 7. Lai Yiu-Fai y Ho Po-Wing tienen relaciones sexuales. Screenshot tomado de la película



DENOTACIÓN

Forma del significante: En esta escena el contraste es bajo, hay un lugar en penumbra que el parte de debajo de las camas, pero el resto tiene una luminosidad suave.

Sustancia del significante: La cámara encuadra en un plano general de la habitación, ahora con una fotografía en blanco y negro, no tan contrastada, llena de grises.. La voz en off predomina en la escena y de fondo se escuchan los besos de la pareja. Luego de esto, la cámara se acerca a ellos mientras tienen relaciones sexuales hasta ver primeros planos de ellos y sus expresiones.

Forma del significado: La habitación sin ventanas genera una sensación de total aislamiento. De primera mano, el ver una pareja homosexual casi desnuda es controversial, incluso estando en esta sociedad del siglo XXI para gran cantidad de gente.

Sustancia de significado: En la habitación se ven dos camas sencillas, una mesa de noche en la mitad de ambas que tiene la lámpara con la fotografía de las cataratas de Iguazú y una botella que se alcanzan a ver. Encima de esta, en la pared, hay una fotografía pegada, más arriba hay dos bombillos encendidos, uno encima de cada cama unidos por un cable en una línea recta y encima de este, hay un cuadro de gran tamaño. Ho Po-Wing y Lai Yiu-Fai están acostados, uno encima del otro, sobre la cama del lado derecho dándose besos y acariciándose apasionadamente. En voz en off, Lai Yiu-Fai dice que Ho Po-Wing siempre dice que empiecen otra vez, y siempre lo convence. Dice que llevan mucho tiempo juntos y terminan a menudo pero que cuando dice que vuelvan a empezar, siempre termina volviendo con él. Dice que se fueron de Hong Kong para empezar de cero y llegaron a la Argentina.

CONNOTACIÓN

Forma del significante: La fotografía en blanco y negro evoca al pasado, a recuerdo. El cine empezó siendo en Blanco y negro, por lo que usar este tipo de fotografía hace alusión a ese cine y a verlo, como había dicho, como algo del pasado.

Sustancia del significante: Hay dos camas en la escena, uno para cada uno y encima de ellas hay dos bombillos encendidos unidos por un cable. Aquí se representa que en este momento de la historia, en esta escena, Lai Yiu-Fai y Ho Po-Wing están conectados, están tan unidos que iluminan el espacio alrededor de ellos, representado en los bombillos encendidos. En el centro, con la intensidad más alta de la escena, se encuentra la lámpara con la cascada, que se muestra como el destino al que debe llegar su amor para rehacerse, para terminarse y empezar renovado.

Significado: La fotografía en blanco y negro nos muestra esta escena como una memoria, un recuerdo el cual no se quiere perder, se quiere perpetuar. Este es el único momento en el filme en que se ven a ellos juntos, en intimidad, y la cámara se acerca a ellos como un momento de

ensoñación. Una bella escena, que será la despedida de ellos, ya que en adelante lo que pasará será la terminación de su relación.

Ilustración 8. Lai Yiu-Fai prepara una salsa roja. Screenshot tomado de la película



Para esta escena es importante lo que sucede anterior a esta y ver lo que significa para lo que se desarrolla a partir de aquí en la historia. Previo a esto Ho Po-Wing abandona a Lai Yiu-Fai porque este le quito el pasaporte y no se lo quiso devolver. Al ser abandonado, Lai Yiu-Fai queda deprimido y empieza a salir con su amigo del trabajo Chang, con quien juega fútbol y sale a tomar.

DENOTACIÓN

Forma del significante: Hay mucho movimiento de cámara, cámara en mano. El uso de la cámara así genera una sensación de inestabilidad.

Sustancia del significante: La cámara hace un Dolly-in, comienza en un plano picado, como se ve en la imagen, hasta encuadrar casi en la totalidad del cuadro el liquido rojo, terminando en una angulación cenital. De ahí pasa a Lai Yiu-Fai en plano medio y al fondo se ve a Chang, fuera

de foco. Al acercarse Chang, se ve a Lai Yiu-Fai en primer término y a Chang junto a él y un poco más atrás, intercalando con otro plano ahora teniendo a Chang en primer término y detrás y un poco hacia un lado, a Lai Yiu-Fai. La iluminación es naturalista, no hay mucho contraste en la luminosidad, pero si hay un pequeño contraste que empieza fuerte, entre el color azul y el amarillo, que se torna suave hasta el final de esta escena.

Forma del significado: Una cocina de restaurante siempre tiene mucho movimiento, mucho ruido y aparenta desorden. En esta escena se ve todo lo contrario, sólo están los dos en la cocina, generando un momento de intimidad, aunque siempre están dándose la espalda. Todavía no han conectado completamente.

Sustancia de significado: Lai Yiu-Fai, a quien solo se le ven las manos, coloca una olla grande con un líquido rojo profundo encima de una mesa metálica. Lai Yiu-Fai está mirando hacia abajo, está vestido con un traje blanco de cocinero y un gorro del mismo color. Al fondo, y fuera de foco, hay otro hombre vestido igual a Lai Yiu-Fai, a quien se le acerca una mujer. La mujer le pregunta si quiere ir a ver una película. El hombre, es Chang, le responde que no le gustan, le hacen doler la cabeza. La mujer lo mira mal y se va, diciéndole que está loco; Chang se ríe y dice que sí, está loco y sigue limpiando. Toma una bandeja con platos y vasos sucios y camina hasta quedar cerca a Lai Yiu-Fai. Él le pregunta si no quiere salir con ella, Chang responde que no le gusta la voz de ella, le dice que las mujeres que le gustan deben tener la voz grave y profunda, aunque eso depende y es mejor cuando ellas, de algún modo, le tocan el corazón. Chang se detiene, y le pregunta ahora que a él que le gusta, Lai Yiu-Fai responde que le da igual y toma una canasta y sale de la cocina, Chang voltea a observarlo mientras sale.

CONNOTACIÓN

Forma del significante: El contraste de color entre frío y caliente generalmente se asocia a los contrarios, a elementos que conviven pero que son totalmente opuestos. Durante esta escena, Lai Yiu-Fai tiene un leve contraste sobre él de ambos colores. La parte derecha de su cuerpo tiene una luz cálida, mientras que la parte izquierda tiene una luz fría.

Sustancia del significante: Lai Yiu-Fai, al colocar la olla y observarla, representa el dolor de su relación, del que quiere deshacerse y está tratando de buscar la forma. La cámara siempre está en movimiento, que como había dicho, genera una inestabilidad, que es la representación de la propia inestabilidad de Lai Yiu-Fai, que volvió a terminar con su novio, lo extraña y de alguna manera, como ha sucedido siempre, quiere volver con él. El contraste de color sobre él expresa que hay una lucha en su interior de dos opuestos, el que quiere volver con Ho Po-Wing y el que no lo quiere ver nunca más.

Significado: Aquí Lai Yiu-Fai está en un periodo de transición, en el que no sabe que hacer con la relación que mantiene con Ho Po-Wing, ya que cuando están juntos no se pueden soportar, pero separados están perdidos. En la salsa roja, Lai Yiu-Fai ve reflejado todo el dolor de su relación y que tiene que hacer algo al respecto. Chang está ahí como la única persona acompañándola, un hombre que apenas conoce pero que se está ahí para él y quien quiere establecer una amistad.

Ilustración 9. Cantina 3 amigos. Screenshot tomado de la película



DENOTACIÓN

Forma del significante: El contraste es muy alto, el negro es profundo y las luces altas son las que adornan el exterior de ambas cantinas. Los colores son muy saturados.

Sustancia del significante: En plano general se ve el exterior de dos cantinas, una se ve de frente y ocupa casi la mitad del cuadro, que se llama “3 amigos”. La otra, que esta ubicada a la izquierda de “3 amigos”, se ve lateralmente y más alejada, esta se llama “Genarino”. La luz es escasa, el neón y las luces de los avisos son las que ubican el cuadro, de resto está todo en sombra profunda.

Forma del significado: La cantina es, comúnmente, donde más que a pasar un rato agradable, van personas con conexiones estrechas a dialogar bajo los efectos del alcohol. Es un lugar, puede decirse, más “íntimo” para salir con algún amigo y conversar.

Sustancia de significado: Una cantina con luces de neón, cuyo nombre es “3 amigos”, esta ubicada en la parte izquierda del cuadro. Pasan carros que apenas se distinguen por las luces que llevan encendidas, de resto está todo en negro total. Casi no suenan los carros ni el ruido de la calle, lo que suena es la música que proviene de la cantina.

CONNOTACIÓN

Forma del significante: El contraste de la imagen se asocia al claroscuro, una técnica pictórica que se dio durante el barroco en Europa en los siglos XVII y XVIII. Principalmente asociado con el pintor Rembrandt, pero también fue usado por otros importantes pintores como Caravaggio o Vermeer. Esta técnica se usaba para darle más dramatismo a los cuadros, usar la luz, para acentuar en expresiones y hacer que éstas incidan en el espectador. Este tipo de contraste es muy expresionista.

Sustancia del significante: Al ver el plano en completa oscuridad, a excepción de las luces que adornan las fachadas, se refleja que Lai Yiu-Fai está sumido en una oscuridad, él se encuentra

dolido y con sentimientos encontrados por Ho Po-Wing, ya que lo extraña pero al mismo tiempo sabe que las cosas no funcionan con él y por otro lado está Chang, quien le ha hecho ver que puede entablar una amistad y ser feliz con esta.

Significado: Lai Yiu-Fai previamente ha conocido a Chang de quien se ha hecho amigo, el primer amigo que ha tenido desde su llegada a la Argentina. Chang es heterosexual, pero le ha hecho ver que la vida se puede disfrutar y no siempre se debe estar sufriendo por alguien más. El nombre de la cantina inmediatamente coloca a Lai Yiu-Fai en un triángulo, dos caminos, uno que le da Chang y otro Ho Po-Wing, para elegir su camino de ahora en adelante.

Ilustración 10. Chang dialoga con Lai Yiu-Fai. Screenshot tomado de la película



DENOTACIÓN

Forma del significante: La iluminación es escasa, casi proviene en su totalidad de la lámpara situada sobre la mesa. Aunque en el techo del bar hay muchas luces tipo navidad que adornan todo el lugar.

Sustancia del significante: La cámara esta ubicada lateralmente a Lai Yiu-Fai, quien está recostado sobre la pared, este se ve de perfil y en leve fuera de foco. Chang está un poco más atrás de frente a la cámara. En la mitad de ellos dos, hay una lámpara sobre la mesa, que ilumina a Chang, y el lado que vemos de Lai Yiu-Fai está en penumbra. A medida que la escena avanza la cámara se acerca un poco a ellos, llegando a casi un primer plano de Lai Yiu-Fai. Al final, la cámara cambia de lugar, y ahora ve desde lejos a Lai Yiu-Fai y Chang sentados en la mesa. En primer término hay unos obstáculos, que dejan solo un hueco de visión en el que se pueden ver a los dos en la mesa, y no ver nada más.

Forma del significado: La cantina es, comúnmente, donde más que a pasar un rato agradable, van personas con conexiones estrechas a dialogar bajo los efectos del alcohol. Es un lugar, puede decirse, más “íntimo” para salir con algún amigo y conversar.

Sustancia de significado: Lai Yiu-Fai está sentado, viste con una camisa recogida en las mangas de color naranja. Sostiene un cigarrillo con su mano y mirando fijamente hacia el frente. Hay una lámpara en la mesa junto a él y un vaso. Chang está recostado sobre la mesa, quien lleva una chaqueta color beige y una gorra negra. Hay varios paquetes de cigarrillos sobre la mesa y un cenicero lleno de colillas. Lai Yiu-Fai toma un vaso de cerveza, golpea con el la mesa, diciéndole a Chang que se vaya a dormir y se toma un trago. Chang levanta su cabeza y le dice que está escuchando a dos tipos, y señala la parte de atrás de la cantina, la cual tiene muchas luces de colores en el techo. Dice que no esta seguro de lo que dicen pero que se van a pelear. Dos hombres se levantan de una mesa y comienzan a pelear pero unos hombres alrededor tratan de detenerlos, ambos los observa. Lai Yiu-Fai le dice que tiene buen oído. Chang le empieza a contar que cuando era niño tuvo problemas de vista, que no podía ver bien así que se dedicaba a escuchar. Luego que sus ojos se curaron pero no perdió esa costumbre de escuchar. Le sigue diciendo que él cree que el oído es más importante que la vista, que se puede llegar a ver mejor con los oídos. Dice que una persona puede fingir que es feliz pero su voz no puede mentir. Dice que se puede ver todo escuchando y que por ejemplo él, Lai Yiu-Fai, no es feliz. Lai Yiu-Fai cambia de tema inmediatamente y le pregunta que qué dicen otras dos personas señalando hacia el frente, Chang dice que lo va a intentar y se recuesta en la mesa, como estaba al comienzo.

CONNOTACIÓN

Forma del significante: El contraste de la imagen se asocia al claroscuro, una técnica pictórica que se dio durante el barroco en Europa en los siglos XVII y XVIII. Principalmente asociado con el pintor Rembrandt, pero también fue usado por otros importantes pintores como Caravaggio o Vermeer. Esta técnica se usaba para darle más dramatismo a los cuadros, usar la luz, para acentuar en expresiones y hacer que éstas incidan en el espectador. Este tipo de contraste es muy expresionista.

Sustancia del significante: Al ver a Lai Yiu-Fai en penumbra y a Chang iluminado, expresa que Chang está como un consejero dentro de la escena, es quien trata de iluminarle el camino a Lai Yiu-Fai, quien en ese momento está perdido en las sombras.

Significado: Chang le dice a Lai Yiu-Fai que él no es feliz. Chang había esperado el momento adecuado para decírselo, y aunque trata de no parecerlo, Lai Yiu-Fai queda muy impactado por esto, ya que en esta conversación lo hace reflexionar sobre qué debe hacer con Ho Po-Wing, si volver con él o seguir adelante.

Ilustración 11. Lai Yiu-Fai pensativo. Screenshot tomado de la película



DENOTACIÓN

Forma del significante: La iluminación es naturalista, la luz blanca. Mientras trabajan suena de fondo una canción de Frank Zappa,

Sustancia del significante: La cámara durante la escena permanece en un plano medio largo y un plano general en el que se ve el completamente en el cuadro. Para el último plano, el de la ilustración 11, la cámara se aleja mucho, viendo a Lai Yiu-Fai muy pequeño y tres grandes entradas.

Forma del significado: La capota que lleva Lai Yiu-Fai usualmente se reconoce como la muerte, sacado de un arquetipo de la muerte como la parca, que lo que hace es mantener su cuerpo y su cabeza en la oscuridad.

Sustancia de significado: Lai Yiu-Fai está en un matadero. Vestido con un traje blanco, manchado en las mangas de sangre y con una capota cubriendo su cabeza, está moviendo los cuerpos de reses sin piel, colgadas de unos rieles. Camina entre hileras de cuerpos de res colgadas, y lleva uno hasta un camión, que carga varias y se marcha. Al irse el camión, se ve la entrada por donde estaba cargando las reses que tiene un escalón alto, y allí está Lai Yiu-Fai, quien se sienta sobre el escalón en el costado izquierdo del cuadro, y se queda quieto, observando hacia el frente. Ahora se ven tres entradas como esa, las dos de los extremos vacías y en la de la mitad sigue sentado Lai Yiu-Fai.

CONNOTACIÓN

Forma del significante: El matadero representa el final. Es el lugar donde la vida de los animales termina, luego para ser ingeridos por los seres humanos.

Sustancia del significante: El matadero es el último lugar en el que Lai Yiu-Fai trabaja antes de devolverse a Hong Kong. El matadero representa ese final para Lai Yiu-Fai, el camino final que

debe tomar antes de irse, volver o no con Ho Po-Wing. En la ilustración 11, él está en la mitad y a sus costados hay dos caminos de los cuales debe elegir uno.

Significado:. Aquí el dolor, los sentimientos, están materializados en los cuerpos colgantes de las reses muertas. A diferencia de la ilustración 8, que se ve el dolor como un líquido el cual no puede agarrar, solo contener, mientras que acá ya lo puede tomar y moverlo a su disposición. Esto se da gracias a que previo a esta escena, Chang le ayuda a sacar muchas cosas que sentía pero no tenía a nadie con quien sacarlas al aire. Al final de esta escena él debe decidir si irse y nunca más volver con Ho Po-Wing o quedarse y volver con él.

Ilustración 12. Lai Yiu-Fai remueve la sangre. Screenshot tomado de la película



Ilustración 13. Sangre en el suelo. Screenshot tomado de la película



Ilustración 14. Reflejo en la sangre. Screenshot tomado de la película



Estas tres imágenes se tomarán en conjunto, ya que hacen parte de una misma unidad de significación y se deben ver así, unidas.

DENOTACIÓN

Forma del significante: La luz es dura. El contraste es muy marcado, pasando de luz a sombra sin tonos medios para suavizar. Todos los rasgos están muy marcados.

Sustancia del significante: La cámara comienza en un plano general de Lai Yiu-Fai, y comienza a cerrarse hasta llegar al plano detalle de la Ilustración 14. Esta se mueve lentamente, y en los planos más cercanos se dilata el tiempo haciendo ver más lentos los movimientos del agua que sale de la manguera y su impacto contra la sangre.

Forma del significado: El agua representa tranquilidad, vitalidad mientras que la sangre representa dolor, sufrimiento y muerte.

Sustancia de significado: Ilustración 12: De vuelta al matadero, hay una especie de hangar, en el que hay varias puertas y unas canecas grandes azules. Las canecas están sobre una especie de andén, y allí está Lai Yiu-Fai, vestido con el traje blanco, con una manguera blanca, limpiando del suelo una gran mancha de sangre. En voz en off dice que no quiere quedarse en la habitación, por lo que hace horas extra en el matadero. Dice que todavía le conmueven las palabras de Ho Po-Wing, pero que esta vez no va a permitirselo. Se muestra un plano detalle del agua que sale de la manguera, corriendo la sangre en el suelo. Lai Yiu-Fai, mientras con la manguera corre la sangre, está recostado sobre una esquina de un muro de ladrillo, mirando hacia abajo. Ilustración 13: Ahora se ve en detalle el agua corriendo la sangre del suelo. Ilustración 14: En el reflejo de la sangre, se ve a Lai Yiu-Fai, recostado sobre el muro.

CONNOTACIÓN

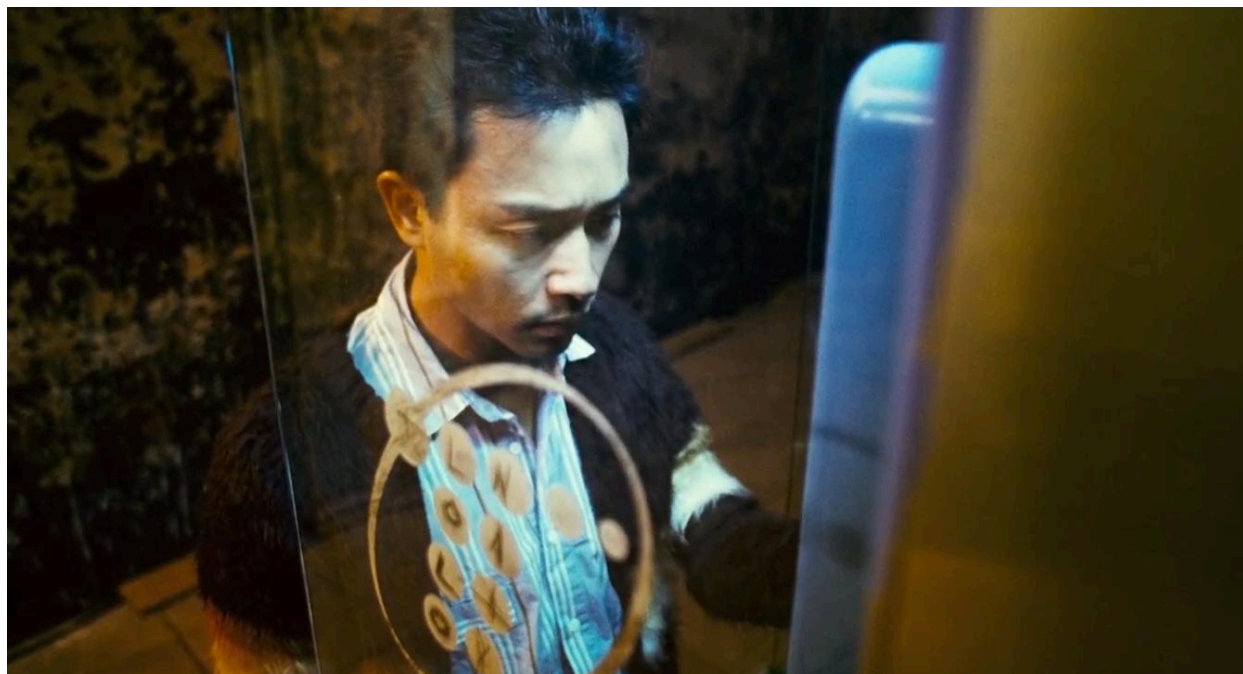
Forma del significante: El contraste de la imagen se asocia al claroscuro, una técnica pictórica que se dio durante el barroco en Europa en los siglos XVII y XVIII. Principalmente asociado con el pintor Rembrandt, pero también fue usado por otros importantes pintores como Caravaggio o Vermeer. Esta técnica se usaba para darle más dramatismo a los cuadros, usar la luz, para

acentuar en expresiones y hacer que éstas incidan en el espectador. Este tipo de contraste es muy expresionista.

Sustancia del significante: Previamente Lai Yiu-Fai ha recibido una llamada de Ho Po-Wing, quien quiere que le devuelva el pasaporte y de paso aprovechar para verse. Lai Yiu-Fai no quiere verlo, porque sabe que todo terminaría como siempre. Con el agua él está corriendo a Ho Po-Wing de su vida, esta eliminado el dolor y el sufrimiento, representados por la sangre, y en cambio quiere llenar ese espacio con vitalidad y tranquilidad, así le duela mucho decirle adiós a su amor.

Significado: En esta escena Lai Yiu-Fai le pone un fin a su relación con Ho Po-Wing. Al recibir la llamada de él, se dio cuenta que no quiere seguir en lo mismo, no quiere sufrir más y solo quiere estar tranquilo, esa tranquilidad que le dio Chang, con quien pudo desahogarse y sentir cosas que nunca había sentido, sentir a un amigo. Inmediatamente, Lai Yiu-Fai ha tomado la decisión de irse y dejar a Ho Po-Wing atrás. Al final, Lai Yiu-Fai es capaz de verse reflejado en su dolor, pero con el plano contrapicado, se ve como alguien superior a eso, alguien que está en un nivel superior a ese dolor y sufrimiento que lo ha atormentado.

Ilustración 15. Ho Po-Wing queda atónito. Screenshot tomado de la película



DENOTACIÓN

Forma del significante: El teléfono en el que esta Ho Po-Wing tiene una luz blanca que ilumina la cara de él, mientras que el fondo, la calle, tiene una luz cálida tungsteno.

Sustancia del significante: Ho Po-Wing está en plano medio de angulación picada. La cámara esta fija. El hombre que contesta el teléfono se ve en un plano medio, con la cámara que lo sigue hasta que contesta el teléfono con una angulación normal.

Forma del significado: El teléfono representa la comunicación que acaba de ser cortada. En ese mismo teléfono se había visto a Lai Yiu-Fai antes, cuando trato de comunicarse con su papá pero no tuvo el chance. Ahora Ho Po-Wing trató de hacer lo mismo con Lai Yiu-Fai pero tampoco lo logro.

Sustancia de significado: Suena un teléfono, en el lugar donde se queda Lai Yiu-Fai, y contesta un hombre viejo. Dice que Fai ya no vive más ahí, que se mudó. Se ve ahora a Ho Po-Wing, vestido con una camisa de rayas verticales y una chaqueta abierta de lana, en un teléfono publico, que muy sorprendido, se queda en silencio y cuelga el teléfono lentamente. Mira fijamente hacia el frente.

CONNOTACIÓN

Forma del significante: Aquí se ve a Ho Po-Wing totalmente al contrario a como se presentó al comienzo de la película (Ilustración 6). El contraste de color entre frío y caliente generalmente se asocia a los contrarios, a elementos que conviven pero que son totalmente opuestos. En la primera escena, se le veía a él, en un tono cálido, y al espacio en un tono frío. Ahora se le ve a él en un tono frío y al espacio en un tono caliente.

Sustancia del significante: Ho Po-Wing, al enterarse que Lai Yiu-Fai se mudo, sabe inmediatamente que no lo volverá a ver. Al instante se da cuenta que ya no podrá volver a empezar con Lai Yiu-Fai y que se va a quedar atrapado en Argentina porque aún no tiene su

pasaporte, aunque más adelante se muestra que Lai Yiu-Fai se lo dejó para que él fuera a buscarlo. En este plano se muestra a Ho Po-Wing en un plano picado, que lo hace ver como él que está ahora por debajo, sumiso, el que ahora va a sufrir por la ausencia de Lai Yiu-Fai.

Significado: Lai Yiu-Fai toma la decisión de no volver a ver a Ho Po-Wing, decide irse para no volver a él nunca más. Ho Po-Wing, por primera vez es rechazado por él, lo que causa un impacto en él, porque no esperaba que él se decidiera a dejarlo de una vez por todas. La relación de ellos por fin ha llegado a su fin, por enésima vez, pero esta vez a sido la definitiva.

CONCLUSIONES

Al haber abarcado e investigado la significación, desde el signo en la semiótica lingüística y posteriormente aplicada a una semiótica del cine, haciendo un análisis de esta dentro de dos obras de Wong Kar-Wai, es preciso afirmar que:

Dentro de un discurso cinematográfico no es posible definir un signo, o algo que se le asemeje, como se ha definido desde la semiótica de la lingüística. El signo de esta manera es impensable aplicarla como tal para el cine. A pesar de que el 'signo' cinematográfico se puede trabajar a partir de ese concepto, su fin no puede ser ese misma. El cine se comporta de una manera totalmente diferente a como lo hace una lengua o idioma. Por tal razón, podría decirse que el cine va un eslabón más arriba, más alto, en una estructura de complejidad de tratamiento en la significación. Para entender el cine como el lenguaje que es, es necesario entender una lengua, es necesario vivir en una sociedad ya que esa es la materia prima del cine y que la llega a trabajar bajo otras ordenaciones que lo hacen propiamente diferente a ella. En cambio, en el cine se puede hablar de conjuntos de significación, los cuales abarcan diferentes conceptos, tomados, ahora si, desde el signo en lingüística y que se adaptan al medio del cine: términos como significado/significante, forma/sustancia, códigos, índices/símbolo/ícono, etc.

El cine y su signo, aunque esta palabra no pueda existir dentro de un discurso cinematográfico, es más acorde referirse a él como significación no tiene fonemas, es decir, unidades exactas que lo componen. La unidad mínima del cine es el plano, pero este a su vez es complejo decir que llega a ser su unidad mínima ya que dentro de él convergen diversos elementos propios del lenguaje cinematográfico que lo comprenden y que son inmensurables.

Esta complejidad a su vez hace que la significación dentro del lenguaje cinematográfico pueda llegar a ser más rica, más profunda de lo que se puede llegar en una lengua. Al tener tantos elementos significantes convergen para establecer diferentes niveles de significación dentro de una obra, hace que se pueda hacer un extenso análisis de estos y ver como cada filme puede innovar en cuanto a la significación. Como se decía en un pasaje de esta investigación, hablar el lenguaje cinematográfico es prácticamente inventarlo.

Wong Kar-Wai, un director de cine con una extensa carrera cinematográfica, llega a ser un candidato ideal para hablar de significación debido a la alta dosis de recursos tanto técnicos como narrativos que usa en sus obras. Colores, música, movimientos de cámara, tipos de iluminación, tipos de montaje, puestas en escena, todas convergen dentro de sus obras y se dirigen hacia un mismo fin, el de aportar dramáticamente a la historia que se está contando y que quiere dar a entender él como director.

En *Happy together* (1997) se tiene una historia agresiva, llena de emoción. Ho Po-Wing y Lai Yiu-Fai son una pareja inestable, tóxica que en el desarraigo tratan de construir su relación pero esta termina destruyéndose. Esta premisa se ve apoyada por la cámara, que es una cámara violenta, una cámara que no se queda quieta y a la vez está muy cerca de ellos. Siempre es la que está con ellos porque no tienen a nadie más en Argentina, solo se tienen a ellos mismos. Los fuertes contrastes de colores también llegan a dar esa sensación de sentir a los límites, su relación que oscila entre los límites de amor y odio. Por otro lado, en *The Hand* (2004) se ve una historia totalmente diferente. Aquí no hay una relación entre el Sr. Zhang y la Sra. Hua, pero sí hay un universo de deseo. Esta historia es más introvertida, habla desde la pausa, desde la tranquilidad a diferencia de *Happy together* (1997). Esto se ve fuertemente apoyado por el lenguaje cinematográfico. La cámara aquí abandona el protagonismo, no se mueve y los observa un poco desde la distancia. Esta no se atreve a intervenir dentro de la relación de ellos, esta pasividad de la cámara hace que siempre los veamos a través de reflejos, a través de objetos, o que se quede por fuera del lugar donde ellos están. Esta es una imitación de la restricción afectiva a la que se someten sus protagonistas. Siempre los encuadres son repetitivos, sus personajes también lo son, dando la connotación de esa inmovilidad infinita en la que se encuentran, que su deseo no pasará nunca a ser algo más que eso.

El haber estudiado y analizado la significación dentro del discurso cinematográfico fue muy útil para mí, como director del cortometraje *TE AMO* y el autor de esta investigación, para un elemento muy importante para la realización cinematográfica que es el proceso de planificación creativo del cortometraje, el desarrollo de un guion técnico previo al rodaje del mismo.

Al haber establecido un método de análisis que se usó en las películas *The Hand* y *Happy together*, pude en la planeación creativa aplicarlo para tomar las decisiones en cuanto a los planos que se rodarían, analizando cada uno, en el guion técnico, las instancias de denotación y connotación, viendo entre ellas las aplicaciones específicas para forma y sustancia del significante, y forma y sustancia del significado.

Esto me abrió un poco la percepción con respecto a afrontar el desarrollo creativo de un producto audiovisual, haciendo este riguroso método, ya no aplicado posterior al filme, como un análisis de este, sino previo al mismo y ver desde el comienzo las respectivas cadenas de significación que se podrían aplicar al desarrollo dramático de la historia. Por ejemplo, el cortometraje es el seguimiento de una pareja, que después de una fiesta, salen hacia sus casas en bicicleta y durante el recorrido tiene una fuerte pelea que va creciendo constantemente hasta separar sus caminos al final. Desde la aplicación hay elementos como el aspect ratio, que se ha tomado la decisión de rodarse en 4:3, debido a que esto ayuda a generar una sensación de encerramiento, de claustrofobia. Los personajes son jóvenes introvertidos, que debido a sus andanzas (fiestas, drogas, calle, noche) siempre están inmersos en sí, sin prestarle mucha atención a lo que sucede a su alrededor. Otro ejemplo se ve al final de la historia, cuando los personajes tienen su pelea final, y aquí la elección de la locación juega un papel de significación fundamental, en la que es una calle que en un tramo se divide en dos, como una Y, que refleja ese punto de inflexión en la relación de ambos en la que tienen que tomar el camino de resolver los problemas, o terminar por completo su amor. Ellos se mueven en ese punto de inflexión, hasta que la chica es quien toma un camino, dejando al hombre atrás.

REFERENCIAS

Artículos de revista

González, J. C., (julio-septiembre, 2005). Hotel oriental, habitación 2046. *Kinetoscopio*, 15(74), 56-59.

González, J. C., (junio-agosto, 2008). Lost in translation. *Kinetoscopio*, 18(82), 64-66.

Osorio, O. (enero-marzo 2010). El humo del amor y la poesía de la imagen. *Kinetoscopio*, 25(109), 38-39.

Rojas, A. M., (junio-agosto, 2008). Wong Kar-Wai, Una plegaria al amor. *Kinetoscopio*, 18(82), 59-63.

Yáñez Murillo, M. (abril-junio 2010). Cuando una mujer sube la escalera. *Kinetoscopio*, 20(90), 46-48.

Artículos en línea

Cáceres Vidal, M. (2011). La doble articulación del lenguaje. Vinculando. Recuperado de http://vinculando.org/microblogging/la_doble_articulacion_del_lenguaje.html

Cintas cinematográficas

Bliokh, J. (productor). Eisenstein, S. (director). (1925). El acorazado Potemkin. [Película Cinematográfica]. Unión Soviética: Goskino, Mosfilm.

Chan, W. C. (productor). Wong, K. W. (director). (2004). 2046. [Película Cinematográfica]. Hong Kong, Estados Unidos: Jet Tone Films, Shanghai Film Group, Orly Films, Paradis Films.

Chan, W. C. (productor). Wong, K. W. (director). (2007). My blueberry nights. [Película

- Cinematográfica]. Hong Kong, China, Francia, Estados Unidos: Block 2 Pictures, Jet Tone Films, Lou Yi Ltd., StudioCanal.
- Chan, W. C. (producer). Wong, K. W. (director). (2013). The grandmaster. [Película Cinematográfica]. China, Hong Kong: Block 2 Pictures, Jet Tone Films, Sil-Metropole Organisation, Bona International Film Group.
- Chan, Y. C. (producer). Wong, K. W. (director). (1994). Ashes of time. [Película Cinematográfica]. Hong Kong: Block 2 Pictures, Jet Tone Films, Scholar Films Company.
- Chan, Y. C. (producer). Wong, K. W. (director). (1997). Happy together. [Película Cinematográfica]. Hong Kong: Block 2 Pictures, Jet Tone Films, Prénom H Co. Ltd., Seowoo Film Company.
- Chan, Y. C. (producer). Wong, K. W. (director). (2000). In the mood for love. [Película Cinematográfica]. Hong Kong: Block 2 Pictures, Jet Tone Films, Paradis Films.
- Chan, Y. K. (producer). Wong, K. W. (director). (1994). Chungking express. [Película Cinematográfica]. Hong Kong: Jet Tone Films.
- Lau, J. (producer). Wong, K. W. (director). (1995). Fallen angels. [Película Cinematográfica]. Hong Kong: Block 2 Pictures, Chan Ye-Cheng, Jet Tone Films.
- Nebenzal, S. (producer). Lang, F. (director). (1931). M, el vampiro de Düsseldorf. [Película Cinematográfica]. Alemania: Nero-Film AG.
- Procacci, D. (producer). Wong, K. W. (director). (2004). Eros, segmento The Hand. [Película Cinematográfica]. Hong Kong: Jet Tone Films.
- Tang, A. (producer). Wong, K. W. (director). (1988). As tears go by. [Película Cinematográfica]. Hong Kong: In-Gear Film.

Tang, A. (productor). Wong, K. W. (director). (1990). Days of being wild. [Película Cinematográfica]. Hong Kong: In-Gear Film.

Libros

Alvarado Duque, C. F. (2010). *Laberintos cinematográficos: estética del cine de autor*.

Manizales, Colombia: Universidad de Manizales.

Buckland, W. (2004). *The cognitive semiotics of film*. Cambridge, Reino Unido: University of Cambridge.

Eisenstein, S. (1986). *La forma del cine*. Madrid, España: Siglo XXI.

Eisenstein, S. (2006). *El sentido del cine*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Gómez Tarín, F. J. (2008). *Wong Kar-Wai: Grietas en el espacio-tiempo*. Madrid, España: Akal.

Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen 1*. Barcelona, España: Paidós.

Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972) Volumen 2*. Barcelona, España: Paidós.

Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona, España: Planeta.

Metz, C. (2001). *El significante imaginario*. Barcelona, España: Paidós.

Mitry, J. (1978). *Estéticas y psicología del cine: las forma: las estructuras*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.

Mitry, J. (1978). *Estéticas y psicología del cine: las forma: las formas*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.

Münsterberg, H (1916). *The photoplay: A psychological study*. Nueva York, Estados Unidos: D. Appleton y Compañía.

Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada.

Zavala Alvarado, L. (2010). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico: la seducción luminosa*. Ciudad de México, México: Editorial Trillas Sa De Cv.

Libros en línea

Bigot, M. (2010). *L. Hjelmslev: una reelaboración del signo lingüístico*. Apuntes de lingüística antropológica (pp. 71-83). Recuperado de:

<http://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/1367/3..HJELMSLEV.pdf?sequence=4>

Tesis de grado en línea

Cañizares Fernández, E. (2002). *El lenguaje del cine: semiología del discurso filmico*. (Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid) Recuperado de:

<http://eprints.ucm.es/3293/1/T17995.pdf>

Enríquez García, S. (2014). *Fórmulas secretas: análisis semiótico de El gallo de oro de Juan Rulfo*. (Tesis de pregrado, Universidad Autónoma del estado de México). Recuperado de:

<http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/32281/Tesis.%20Sandy%20Enr%C3%ADquez%20Garc%C3%ADa.pdf.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Lojo Solis, S. (2015). *Aproximación al análisis semiótico del lenguaje cinematográfico utilizado para la representación de la violencia en el film: Las marimbas del infierno*. (Tesis de pregrado, Universidad Rafael Landívar). Recuperado de:

<http://recursosbiblio.url.edu.gt/tesisjcem/2015/05/01/Lojo-Sebastian.pdf>