



**UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS
DE HIDALGO**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
FILOSÓFICAS "LUIS VILLORO"**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA
"SAMUEL RAMOS M."**



Programa de Doctorado Institucional en Filosofía

**POÉTICA, CRÍTICA Y ARTISTICIDAD: EL MODELO ESTÉTICO
DE LUCIANO NANNI EN EL ARTE CINEMATOGRAFICO**

Tesis para obtener el grado de doctor en filosofía que presenta

Hugo Leyva Sánchez

**Asesor de tesis
Dr. Víctor Manuel Pineda Santoyo**

Morelia, Michoacán, Marzo de 2013

Objetivos principales:

Proponer un modelo estético científico cinematográfico con categorías operativo-descriptivas precisas basadas en la tradición semiológica

Proponer una definición precisa de cine, sin esencialismos ideológicos, desde la descripción científica.

-Reestructurar segmentos de teorías del cine, referentes a especificidad, estatuto epistemológico del estudio del cine y del proceso de interpretación de una obra cinematográfica, principalmente.

Objetivo secundario:

- Reestructurar segmentos de teorías artísticas, relacionadas con el estatuto de la Estética como ciencia del arte, especificidad, creación e interpretación artísticas.

Plataforma de partida: modelo estético de Luciano Nanni

Hipótesis a comprobar: adecuación o menos del modelo estético de Nanni en la realización de un modelo teórico cinematográfico que afronte los procesos de creación, interpretación e identidad específica cinematográficas, dentro de la tradición semiológica.

Justificación (integrada en la introducción)

- a) teórica
- b) poético-crítica
- c) social

Índice

- Introducción Pág. 5
- Cap. I La semiótica o semiología del cine. Un enfoque estético hacia el estudio del idiolecto cinematográfico. Pág. 10
- Cap. II El idiolecto artístico y el idiolecto cinematográfico. Pág. 50
Del idiolecto artístico al idiolecto cinematográfico. Pág. 65
- Cap. III El modelo estético de Luciano Nanni. Pág. 108
Sobre la propuesta de científicidad de Nanni Pág. 155
- Cap. IV Las tres funciones principales de la poética y su aplicación al cine. Pág. 171
 - a) Función constructora. Pág. 175
 - b) Función especificadora, artisticidad o idiolecto artístico. Pág. 181
 - c) Función crítica. Horizonte del uso o resolutorio. Pág. 183
- La función especificadora (idiolecto artístico) en el cine. Pág. 186
 - a) Elementos de cinematograficidad directa. Pág. 186
 - b) Elementos de cinematograficidad indirecta. Pág. 189
- Elementos contextuales o estructurales. El problema del cine como lengua o lenguaje Pág. 189

Sintaxis del cine.	Pág. 194
El filme como texto.	Pág. 199
La narración en el filme.	Pág. 209
c) Cinematograficidad circunstancial	Pág. 213
- Cap. V Categorías estéticas del cine.	Pág. 216
Categorías desde la Poética.	Pág. 216
El nacimiento del cine como arte. Poéticas originarias.	Pág. 220
Categorías desde la crítica.	Pág. 226
El arte cinematográfico y su recepción crítica.	Pág. 226
- Conclusiones	Pág. 236
- Bibliografía	pág. 249

Introducción

El fenómeno del cine es un buen pedazo de tejido para entender los procesos de artisticidad en el siglo XX, y más profundamente, del arte en general. Con el cine tenemos la ocasión de presenciar el nacimiento de una técnica, de una práctica, de un arte (más o menos en este orden cronológico), con todas sus aventuras y problemáticas relacionadas. Asistimos, también, a su dilución en otros usos culturales, que crean o “contaminan” de artisticidad (entendida ésta como cinematograficidad) a otras áreas, antes restringidas al fenómeno artístico. Históricamente, testimoniamos también el nacimiento de un nuevo arte, coincidente con las profundas revoluciones epistemológicas que trajeron consigo las vanguardias históricas en el arte occidental. Paralelo, además, a otras reflexiones (el nacimiento de la fenomenología, el círculo de Praga, el nacimiento de la semiótica, etc.) en otras disciplinas y campos del conocimiento, podemos decir que el estudio del cine puede ayudarnos a esclarecernos muchos de los fenómenos de nuestra contemporaneidad. Dentro de la estética, entendida ésta como ciencia del arte, el estudio del cine es, entonces, un argumento de gran relevancia.

Este trabajo de investigación busca principalmente dos cosas: proponer un modelo estético que dé cuenta de los hechos del arte cinematográfico a partir del aparato teórico semiológico, y que, de acuerdo a una determinada posición acerca de la cientificidad de un discurso, ofrezca una descripción no normativa, desinteresada, fuera de ideologías, acerca del fenómeno cinematográfico (entendido éste como discurso artístico); y por otro lado, plantear una reestructuración conceptual de las principales teorías del cine que existen en la actualidad (e indirectamente, de las teorías artísticas en general) que tienen su fundación en la tradición semiológica. Como consecuencia de estos objetivos propuestos, una

redefinición de la categoría “cine” también será necesaria, sobre todo en lo relativo al debate sobre su identidad específica. Para realizar lo anterior me apoyaré en el paradigma estético de Luciano Nanni, el cual se confronta directamente con un sector de la semiología del siglo XX que concibe el funcionamiento del arte de este siglo como comunicación sígnica.

¿Por qué hablar de la naturaleza del cine, después del boom de las pasadas décadas, en el que prevaleció el estudio fundamentalmente lingüístico-semiótico, de naturaleza textualista? ¿Quedan aún cosas por decir (semiológicamente) que se puedan sistematizar en un modelo que vaya más allá del ensayismo crítico y permita un estudio científico del cine como arte, sobre todo después de los cuestionamientos de años recientes respecto a la pretensión científicista y totalizante de la semiótica, sobre todo a partir del llamado post-estructuralismo? Mi posición, precisamente considerando tales cuestionamientos, es afirmativa, y así intentaré demostrarlo, apoyándome en el autor antes mencionado.

Recientes investigaciones semióticas se centran en el estudio del signo cinematográfico en sí mismo, y descartan para una adecuada comprensión del mismo una revisión histórica de los estilos y las formas, confinando tal aproximación teórica a otras disciplinas, como la historia. Estos teóricos no ven en esta discriminación una limitación de la semiótica, sino simplemente un campo de estudio diferente. Si la semiótica diera cuenta de las identidades sincrónicas y diacrónicas de un signo, caería en una complejidad abrumadora. Los estudios sobre el signo cinematográfico constituirían un adecuado modelo formal cinematográfico. Y dichos estudios se centrarían en explicar la narratividad, representación y esteticidad del filme como signo, o bien, como enunciación, y, por otro lado, a probar a definir la esencialidad de la experiencia cinematográfica en relación con el

concepto de imagen-tiempo. La perspectiva ontológica, sintáctica de este tipo de aproximaciones sería la tendencia: el estudio del filme a partir de su esencia, sea esta formal o existencial. Ya veremos más adelante cómo los modelos teóricos basados en la estructura de la obra cinematográfica (a partir de códigos de creación, estrategias enunciativas relacionadas al lenguaje cinematográfico, particularmente hacia la edición o montaje, o bien, a partir de sus características físicas, como la temporalidad y la espacialidad en la obra) se mostrarán insuficientes para explicar los procesos semióticos que preceden y se derivan del llamado “signo cinemático” o “signo cinematográfico”.

Esto no quiere decir que no concordemos en este trabajo en considerar como punto de partida al cine como signo, y no como objeto cosmológico. Quiero decir que, para los fines este trabajo, el cine se considerará como arte, es decir, se analizará a partir de su dimensión y uso artístico a nivel de identidad, no como imagen-tiempo en sí misma ni tampoco reduciendo esta identidad a su configuración estructural, a sus códigos de creación. Si convenimos, como me parece que hacemos en nuestros días, que nuestro conocimiento de la realidad es mediado y no directo, que no hay relaciones “naturales” con las cosas en sí o con la realidad propiamente dicha, tenemos que convenir que conocemos al cine, en cuanto identidad, como un signo, como una realidad construida. Una realidad construida como arte. La dificultad, a mi juicio, es ver de qué manera se crea tal signo, y sobre todo, de qué manera funciona una vez creado: y aquí ya no hablamos solamente de identidad, sino de significación a partir de tal identidad. Dos niveles de codificación: uno de uso, llamémosle pragmático, que asigna cierta identidad y que conlleva cierta lógica que deriva en significaciones posteriores del mismo; otro estructural, sintáctico, en el que se materializan tales derivaciones. Dos procesos interpretativos idénticos, pero diferenciados

por su relación lógico-semántica. Y es aquí donde la discusión comienza. ¿Qué hace al cine el cine? ¿Cuáles son las dimensiones sintácticas, pragmáticas y semánticas de su identidad?

Por último, otra de las aportaciones de este trabajo sería la acuñación de una terminología específica para un modelo semiológico (a mi parecer, más completo que los que actualmente existen) que dé cuenta de cómo se configura y cómo vive el arte cinematográfico. Propongo los términos “idiolecto cinematográfico”, del cual se podrían identificar dos en la historia del cine: un idiolecto “fuerte” y un idiolecto “débil”. El primero contaría con un correspondiente estructural (su significante) muy delimitado y cerrado, pero también un uso, una determinación pragmática, monolítica y delimitada. El segundo, contaría con un correspondiente estructural abierto y diseminado en otros productos audiovisuales, con los que su significante se confundiría si no fuera por el uso que determina su identidad, también éste difuminado en varias experimentaciones posibles.

Considero que este trabajo sienta las bases epistemológicas para un modelo estético-histórico-semiológico práctico que pueda aplicarse, en un nivel diferente al aquí propuesto, a la realidad directa del cine. Sería la puesta en práctica, a manera también de comprobación primaria, del modelo estético aquí expuesto. Podemos pensar en una Estética del cine en México, que revise los procesos creativos, interpretativos e institucionales de la semiosis cinematográfica en un contexto determinado y significativo para nosotros. No existe actualmente una obra así, pero, para llevarla a cabo, creo que las bases deben provenir de fundamentaciones afines a esta investigación.

Este trabajo responde, pues, a una verdadera inquietud por proponer no sólo un modelo ordenado que contribuya a esclarecer tantas polémicas (en medio de una selva ideológica y metafísica inmensa) teóricas; también es significativa una personal necesidad de esclarecimiento respecto a una de las prácticas artísticas más disfrutables para quien esto escribe.

Capítulo I

La semiótica o semiología del cine. Un enfoque estético hacia el estudio del idiolecto cinematográfico.

Este trabajo plantea proponer el concepto de idiolecto cinematográfico como la figura teórica vicarial que confiere la identidad de cine, o bien de arte cinematográfico, a un objeto y una práctica, hasta ahora predominantemente audiovisual, que responde a ciertas características y organizaciones sintáctico-estructurales. Es, pues, un código pragmático, no estructural ni de creación, sino de uso, de intencionalidad cultural que debe analizarse en dos niveles, fundamentalmente: el social y el individual. De este código pragmático se derivan una serie de sub-códigos y lógicas de interacción entre obras cinematográficas, creadores y críticos o receptores, que deben analizarse también en varios niveles: sintácticos (o estructurales) y extra-sintácticos (o extra-estructurales) y que se detallarán más adelante. Así pues, este idiolecto, que se precisará también posteriormente, implica tácitamente una toma de posición y una propuesta teórica de cómo debe ser su estudio desde el punto de vista de la tradición semiológica. Por tanto, antes de especificar de mejor manera esa propuesta teórica, me gustaría avanzar, a manera de introducción, cuál es la postura teórica semiológica en la que se basa este trabajo y cuáles son sus afinidades y contrastes con otras teorías dentro de esta misma corriente de pensamiento.

La semiótica o semiología (de ahora en adelante distinguiremos, para los fines de este trabajo, a la primera como la práctica, producción o actividad semiótica, mientras que la segunda se referirá a la ciencia que estudia tal práctica, producción o actividad) se ha constituido como uno de los enfoques más significativos dentro del estudio del cine en los

últimos años. El crecimiento de la semiología en varios campos del conocimiento confirma dicho avance, que se traduce en el uso cada vez más difundido de su vocabulario. A partir de la década de los sesenta, el aparato teórico de la semiología se ha consolidado en el centro de la investigación analítica sobre el cine: en una primera etapa, a partir de la lingüística estructural de Saussure; en una segunda, con mayor autonomía respecto a la lingüística, en el estudio del cine en vinculación directa con su receptor. En este capítulo analizaremos algunos de los conceptos principales que autores como Saussure, Peirce, Hjelmslev, Roland Barthes, Umberto Eco y Greimas han aportado al estudio semiológico, considerado de “primera generación”, mientras que veremos también autores semiológicos como Christian Metz, Francesco Casetti y David Bordwell, en relación directa con el cine.

La semiología comienza con dos autores nacidos en el siglo XIX: Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce; uno suizo, el otro estadounidense. El primero propuso una nueva disciplina que estudiara los “signos en el seno de la vida social”, o bien la *semiología*:

Se puede, pues, concebir *una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social*.

Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos *semiología* (del griego *sēmeion* 'signo'). Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan. Puesto que todavía no existe, no se puede decir qué es lo que ella será; pero tiene derecho a la existencia, y su lugar está determinado de antemano. La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general. Las leyes que la semiología descubra serán aplicables a la lingüística, y así es como la lingüística se encontrará ligada a un dominio bien definido en el conjunto de los hechos humanos.¹

¹ De Saussure, Ferdinand, *Curso de Lingüística general*, Ed. Losada:1945, Buenos Aires, pág. 43.

Es sabido que el teórico ginebrino no escribió su célebre obra *Curso de Lingüística general*, sino dos alumnos suyos, Charles Bally y Albert Sechehaye, quienes en 1915 publicaron una recopilación de los apuntes tomados por varios estudiantes durante las tres ocasiones que Saussure impartió cursos sobre lingüística general entre los años de 1906 y 1911 en la Universidad de Ginebra. El *Curso* va a ser determinante para el desarrollo de la semiología, que poco a poco irá despegándose del seno de la lingüística.

Algunos de los conceptos de la filosofía saussuriana que serán de gran relevancia para el presente trabajo se enumeran a continuación:

Saussure comienza la exposición de sus inquietudes sobre el estudio de la lingüística a partir de la diferenciación entre lenguaje, lengua y habla. El lenguaje sería la capacidad general, humana, simbólica, de comunicación, mientras que la lengua la cristalización social, a manera de sistema, de tal capacidad simbólica-comunicativa. El habla consistiría en la ejecución individual, personalizada, de los hechos de la lengua. Saussure confiere al estudio de la lengua el carácter central de la lingüística, o bien, de la naciente semiología, ya que de ella se derivan “todas las otras manifestaciones del lenguaje”:

A nuestro parecer, no hay más que una solución para todas estas dificultades: *hay que colocarse desde el primer momento en el terreno de la lengua y tomarla como norma de todas las otras manifestaciones del lenguaje. En efecto, entre tantas dualidades, la lengua parece ser lo único susceptible de definición autónoma y es la que da un punto de apoyo satisfactorio para el espíritu.*

Pero ¿qué es la lengua? Para nosotros, la lengua no se confunde con el lenguaje: la lengua no es más que una determinada parte del lenguaje, aunque esencial. Es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos. Tomado en su conjunto, el lenguaje es multiforme y heteróclito; a caballo en diferentes dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece además

al dominio individual y al dominio social; no se deja clasificar en ninguna de las categorías de los hechos humanos, porque no se sabe cómo desembrollar su unidad.

La lengua, por el contrario, es una totalidad en sí y un principio de clasificación. En cuanto le damos el primer lugar entre los hechos de lenguaje, introducimos un orden natural en un conjunto que no se presta a ninguna otra clasificación.²

Para Saussure es fundamental la separación entre lengua y habla (*langue et parole*), ya que en ella se distingue lo que es social de lo que es individual y “lo que es esencial de lo que es accesorio y más o menos accidental”³. En la vida real, concreta, toda ocurrencia de comunicación es un hecho de habla, particular del individuo, pero que se deriva necesariamente de una lengua que el individuo adopta pasivamente. La semiología debe concentrarse en el sistema, en la lengua, ya que su naturaleza concreta representa una gran ventaja para su estudio inmanente. Ya desde ahora podemos anticipar que, desde el punto de vista estético, la distinción entre lengua y habla va a ser fundamental en los años venideros para tratar de explicar el fenómeno artístico a partir del enfoque de la comunicación: para los formalistas rusos, por ejemplo, el arte, el lenguaje artístico, tiene que ser necesariamente un acto de habla, que “desfamiliarice”, extrañe el sentido cotidiano, instrumental, “figurativo”, de la lengua. Jakobson y Eco estarán en la misma línea, lo mismo que Barthes, quien oportunamente la llamaría “literariedad”, y en general, toda la tradición estructuralista. Veremos más adelante que una de las propuestas centrales de este trabajo es proponer el estudio del fenómeno artístico (actividad productiva e interpretativa; es decir, artista y público), precisamente, como una lengua, una lengua que, sin embargo,

² Ídem, pág. 37.

³ Ídem, pág. 41.

tiene reglas de procesos semióticos diversas a la lengua “normal”, instrumental, no artística. ¿Cuál es la diferencia entonces respecto al paradigma saussuriano? Poner en claro que los hechos semióticos estéticos no son un fenómeno de habla derivado de una lengua, sino *otra* lengua, con lógicas distintas a las de la lengua tradicional. Es una distinción sutil pero determinante, sobre todo conforme se avanza en el análisis microscópico de los signos o funciones sígnicas (utilizaremos como sinónimos ambos términos). Y la distinción está precisamente en la dimensión pragmática: hay una relación motivada entre el signo y la práctica o paradigma cultural que lo crea. En el caso de la lengua artística, esta motivación establece relaciones sintácticas o estructurales dentro de la función sígnica muy diferentes a las relaciones sintácticas de la lengua normal, pero también es en sí misma otra construcción de la realidad, otra práctica, otro paradigma cultural. Y tal práctica artística está siempre determinada por las reglas de sus practicantes, en una dimensión individual y en otra social. De ahí que propongamos en este trabajo un idiolecto a tres niveles: individual, paradigmático y cultural. Consideramos, pues, dos cosas con esta propuesta: que la relación simbólica, semiótica, del hombre con el universo puede conceptualizarse dentro de dos tipos de lengua: una monosémica, referencial, instrumental, cotidiana; y la otra artística, polisémica, que sigue reglas muy distintas a las de la lengua “normal”. Naturalmente, ampliamos aquí el sentido del término “lengua”, poniendo más atención a su sentido de código sistémico (y recordemos que en semiótica un código es un conjunto de signos y reglas) y menos a su derivación o dependencia del modelo lingüístico. En este sentido, el término “lengua” estaría más cercano a una definición del mismo como práctica, o bien, conjunto de reglas, textuales y extratextuales, que regulan una práctica.

¿Es posible entonces estudiar el arte como una lengua en el sentido de Saussure? ¿Y al cine? Sí, pero con importantes ajustes teóricos, que nos alejarían, entre otras cosas, como decíamos, de la obsesiva implantación del modelo lingüístico sobre el cinematográfico, implantación que en ocasiones resulta artificiosa e indebida. Otros enfoques derivados del modelo lingüístico, son, en cambio, de gran provecho. Recuperaría aquí muchas de las motivaciones de las primeras escuelas formalistas de los años diez y veinte, principalmente. El Círculo Lingüístico de Moscú y la Sociedad para el estudio del Lenguaje Poético, de Petrogrado, pretendían crear una base sólida, científica, de una teoría que explicara los hechos del cine de la misma manera que pretendían crear una ciencia de la literatura: la llamada “función poética” (más adelante hablaremos más profundamente de ella), y que fuera de normatividades y apologías de “gustos” o visiones personales del arte explicara qué es lo que hace de un texto un discurso artístico. Nosotros retomaremos tal pretensión, pero identificando tal especificidad artística no en el texto o en sus códigos de confección, sino en sus códigos de uso, tanto individual como cultural. Los viejos formalistas⁴ intentaron sistematizar sus teorías e investigaciones en el documento *Poetika Kino*, de 1927 (que citaremos más adelante). Así, esta ciencia pionera del arte cinematográfico se propuso con nombres como *cinematología*, *cinepoética* o *ceneestilística*. Nos parece que su pretensión era totalmente legítima, con ciertos ajustes. El asunto es identificar el objeto de estudio de dicha ciencia, su objeto cinematográfico, digamos, más allá de la estructura,

⁴ Nos referimos a la actividad del Círculo Lingüístico de Moscú y a la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético (Opoyaz) de Petrogrado, que trabajaron entre 1915 y 1930. Ambas asociaciones incluyen estudiosos como Roman Jakobson y Gueorgui Vinokur, del primer grupo, y Boris Eikenbaum, Yuri Tynianov y Viktor Sklovski en el segundo, entre otros. Sus investigaciones abrirán la puerta a la sistematización de la semiología en los años sesenta, influenciando el trabajo de Umberto Eco, Julien Algirdas Greimas, Roland Barthes y otros teóricos de la llamada “segunda generación” de esta disciplina. La semiología actual le debe gran parte de su aparato teórico, aunque tras los embates del postestructuralismo se ha relegado la sistematicidad (y científicidad) de su estudio.

como ideológicamente se absolutizó en ese tiempo. Dicha científicidad no puede ni debe centrarse en las propiedades, estructuras o sistemas “inmanentes” de la literatura o del cine, a riesgo de caer en una ontología metafísica que con la ciencia tiene poco que ver. Con esto no quiero decir que la estructura de los textos o de los signos no cuente; por supuesto que lo hace, pero en una dimensión diferente a la concebida por los formalistas históricos. Pero vayamos con orden. Es preciso recordar que la Poética formalista no aspiraba a describir los textos literarios, o cinematográficos, en su particularidad. En términos saussurianos, no buscaban explicar las razones de la *parole*, sino de la *langue*. Es decir, aspiraba a describir, dentro del propio sistema lingüístico (o cinematográfico), las razones que convertían dicho texto en un texto artístico (o literario o cinematográfico). Consideraban, pues, que la artísticidad del texto se configuraba al interior de éste, de forma inmanente, a través de un oportuno trabajo de “desfamiliarización”, “extrañamiento” o “dificultamiento”, para hacer ver la manera en que el arte se separa de la comunicación normal, cotidiana, y de nuestras normales respuestas perceptivas y automáticas. Para conseguir la desfamiliarización, se necesitaban dispositivos formales carentes de motivación, basados en desviaciones respecto a las normas establecidas, conceptos que más tarde retomarían, casi con las mismas palabras, teóricos como Umberto Eco y Roland Barthes. El primero, como veremos, al postular su “idiolecto estético”, y el segundo, con su concepto de “literariedad”.

Ya desde entonces el exceso de la estructura, la hegemonía mal entendida del sistema inmanente del texto como razón de la artísticidad era criticada por teóricos como

Bajtin, que empezaba a hablar de “cronotopos”⁵, figura de análisis que introduce un estudio más complejo del texto artístico, ligada a las formas del tiempo y del espacio y su asimilación artística en la literatura, que consideraba la influencia de textos, géneros y tradiciones como condicionantes de un solo texto. Entender la especificidad artística implicaba estudiar los cronotopos y su variación histórica (como cuando Bajtin habla de la conceptualización del tiempo en la novela de aventuras, distinta a otros cronotopos de otros momentos históricos de la literatura), es decir, su materialización y representación espacio-temporal. Bajtin desconfiaba de las explicaciones sistémicas al estilo de Saussure, por lo que a veces no queda claro, metodológicamente, cómo podría estudiarse desde una perspectiva científica y estable dicho cronotopo, aunque el mismo Bajtin establece que puede ser objetivable. Lo cierto es que Bajtin considera que el fenómeno artístico, más allá de su materialización o conceptualización espacio-temporal, no es objeto de estudio de la estética, y que ésta debe dejar de lado las interpretaciones y valoraciones semánticas, por

⁵ Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, pág. 237. El carácter a primera vista “antiestructuralista” del concepto “cronotopo” en realidad no es tal: nuevamente hablamos de códigos de producción, de dispositivos de codificación estructural, aun cuando Bajtin “abra” el texto y sus dispositivos internos a otros textos o “series” que contribuirían a su construcción. Si revisamos su concepto de cronotopo, veremos que es definido como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. [...] Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura (no nos referimos aquí a la función del cronotopo en otras esferas de la cultura)”.

Más adelante, confirma el carácter formalista, interno, estructural del cronotopo: “En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico, y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico”. Podemos ver muchas afinidades entre esta conceptualización y el pensamiento de Juri Lotman, semiólogo de los setenta, representante de la llamada escuela de Tartu. Lotman considera al cine, como al arte en general, un sistema de modelización secundario, una especie de actualización de la “función poética” de Jakobson o de la “función estética” de Mukarovsky.

ser problemas “puramente filosóficos”⁶. El enfoque formalista es comprensible en una época en la que se reaccionaba contra el naturalismo artístico, es decir, contra la idea de que la relación del hombre con el arte es directa y natural. Los formalistas establecían que todo arte es convencional, por muy realista que sea. Y que la construcción sintáctica, formal o estructural (para el caso son sinónimos) del objeto era que lo que detonaba y configuraba su artísticidad.

Decíamos entonces que los primeros formalistas reducían las motivaciones vanguardistas de la práctica artística de ese momento a las de todo el arte, lo que convertía a la artísticidad de vanguardias como el futurismo, surrealismo o dadaísmo en la artísticidad de todo texto artístico, en sentido ahistórico. El teórico cinematográfico Robert Stam concuerda al respecto, y antepone a esta postura la crítica de Bajtin y Medvedev:

“Antigramatical” y antinormativa, la estética formalista no valoraba las reglas correctas de selección y combinación de elementos, sino las desviaciones de las normas estéticas y técnicas, como las

⁶ Ibídem, pág. 408. “La ciencia, el arte y la literatura tienen que ver igualmente con los elementos *semánticos* que, como tales, no se supeditan a determinaciones temporales o espaciales. Así son, por ejemplo, todas las nociones matemáticas: recurrimos a ellas para medir los fenómenos espaciales y temporales, pero, como tales, no tienen atributos espacio-temporales: son objeto de nuestro pensamiento abstracto. Es una formación abstracto-conceptual necesaria para la formalización y el estudio científico estricto de muchos fenómenos concretos. Pero los fenómenos no sólo existen en el pensamiento abstracto, son también propios del pensamiento artístico. Tampoco esos sentidos artísticos se supeditan a las determinaciones espacio-temporales. Es más, todo fenómeno es interpretado de alguna manera por nosotros; es decir, no sólo es incluido en la esfera de la existencia espacio-temporal, sino también en la esfera semántica. Esa interpretación incluye también en sí el momento de la valoración. Pero los problemas de la forma de existencia de esa esfera, y del carácter y forma de las valoraciones interpretativas, son problemas puramente filosóficos (pero, naturalmente, no metafísicos) que no podemos debatir aquí. Lo importante para nosotros es en este caso lo siguiente: sean cuales sean esas significaciones, habrán de adquirir, para incorporarse a nuestra experiencia (además, experiencia social), algún tipo de expresión espacio-temporal, es decir, una forma *semiótica* que sea oída y vista por nosotros (jeroglíficos, fórmula matemática, expresión lingüístico-verbal, dibujo, etc.). Sin esa expresión espacio-temporal, ni siquiera es posible el más abstracto pensamiento. Por consiguiente, la entrada completa en la esfera de los sentidos sólo se efectúa a través de la puerta de los cronotopos”.

postuladas por movimientos vanguardistas como el futurismo. [...] Para Bajtin y Medvedev, el formalismo no percibe el carácter social de la literatura incluso en su especificidad. Al disolver la historia en una “contemporaneidad eterna”, los formalistas crearon un modelo inadecuado para reflejar su relación con el resto de “series” (ideológica, económica, política). La fetichización formalista de la obra de arte como “suma de sus dispositivos” dejaba a los lectores a solas con su propia sensación vacía, el placer hedonístico de la “desfamiliarización” experimentada por el consumidor individual del texto artístico. Los formalistas argumentaban, tautológicamente, que el propósito del arte es tratar lo estético, la renovación de la percepción y cómo conseguir que el lector/espectador sienta “lo pétreo de la piedra”.⁷

Bajtin y sus seguidores sustituirán el término “desfamiliarización”, por el de “dialogismo”, en el que entraban en juego en la esteticidad de un texto las condiciones estructurales y extraestructurales (estructuras que provenían de otras series, pero siempre estructuras, que no deben ser confundidas con lo que aquí consideramos extraestructural, es decir, aquellos códigos relativos al uso, a lo pragmático. En otras palabras, Bajtin hablaría de elementos que posteriormente la semiología acuñaría como intertextuales) que motivaban al mismo; es decir, el término se enfocaba en el diálogo entre distintos elementos de la cultura, que configuraban la artísticidad de los textos artísticos. La barrera entre la estructura y lo que está fuera de ella se vuelve permeable, derivada del tiempo y el espacio que la configura. Durante los años 30, la llamada Escuela de Praga trabajó a partir de estas nociones, aunque, en realidad, el Suprematismo de la estructura nunca la abandona. Recordemos cómo Jakobson define la “función poética” de un texto, es decir, “el rasgo indispensable inherente en cualquier fragmento poético”:

⁷ Stam, R. (2001). *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona: Paidós, pág. 69.

La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación.⁸

Dos cosas saltan a la vista: la primera, que la artísticidad (o poeticidad) del texto literario reside en su confección o enunciación. La segunda, que las características del arte en general serían las del arte de Hopkins, o Mallarmé, o de algún poeta simbolista, lo que traicionaría el objetivo de Jakobson de crear en la Poética una ciencia de la literatura, fuera de normatividades e ideologías del gusto por parte del crítico. Indebida, y tal vez involuntariamente, Jakobson absolutiza la práctica artística vanguardista como explicación del arte en general, de todos los tiempos, y esta indebida absolutización (posición que aquí llamamos metafísica o ideológica, es decir, una posición que propone un conocimiento parcial como universal) contradice su intención de trabajar en una ciencia que dé cuenta de la función poética del lenguaje, como establece en el siguiente pasaje extraído del mismo ensayo, representativo de toda su obra:

Quando en 1919 el Círculo Lingüístico de Moscú buscaba cómo definir y delimitar el alcance de los *epitheta ornantia*, el poeta Majakovskij nos apostrofó diciendo que para él cualquier adjetivo, y no sólo en poesía, era un epíteto poético, incluso el “mayor” de “la Osa Mayor”, o “grande” y “pequeña” (*bol’saja* y *malaja*) de los nombres de calle moscovitas como *Bol’saja Presnja* y *Malaja Presnja*. En otras palabras, la poeticidad no consiste en añadir una ornamentación retórica al discurso, sino en una revalorización total del discurso y de cualquiera de sus componentes.⁹

¿Cuál es el resultado de “mover el principio de la equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación”? Un extrañamiento, una ambigüedad deliberada que, no obstante su obscuridad, no elimina del todo la referencia, el mensaje comunicativo

⁸ Jakobson, R. (1975), *Ensayos de lingüística general*, Madrid: Ed. Seix Barral, pág. 360.

⁹ *Ibidem*, pág. 394.

dentro de la propuesta poética. Aquí salta uno de los principales problemas (problema porque, a nuestro juicio, la cuestión de la comunicabilidad en el arte no está resuelta (al menos en términos textualistas) ni mucho menos, y ya se abundará al respecto), pues la vida del arte en nuestra cultura contemporánea contradice la existencia de tal “referencia” cuando la obra vive entre la crítica. Es cierto, cuando la obra fue creada, como signo, refería a los códigos deliberadamente oscuros que utilizó su creador para confeccionarla (ya aquí podemos vislumbrar el concepto de “idiolecto estético” de Umberto Eco, quien retoma en gran parte a Jakobson), pero al ser interpretada por la crítica, la obra pasa a vivir en una diversísima e indeterminada pluralidad de juicios, que, pese a ser contradictorios entre ellos hasta llegar a la antinomia, viven legítimamente como explicaciones de la obra. Ya veremos más adelante cómo concibe la semiótica de matriz estructuralista esta polisemia, y cómo considera que, no obstante todo, existe comunicación en el arte, o bien, cómo la obra de arte funciona como mensaje.

La ambigüedad es carácter intrínseco, inalienable, de todo mensaje centrado en sí mismo; en una palabra, un rasgo corolario de la poesía. Con Empson repetimos: “Las maquinaciones de la ambigüedad están en la raíz misma de la poesía”. (35) No sólo el mensaje en sí, sino incluso el destinador y el destinatario se vuelven ambiguos. Además del autor y el lector, se da el ‘yo’ del protagonista lírico o del narrador ficticio y el ‘tú’ del supuesto destinatario de los monólogos dramáticos, súplicas y epístolas. Así, el poema “Wrestling Jacob” está dirigido por el protagonista, cuyo nombre da título a la obra, al Salvador, a la vez que actúa como mensaje subjetivo del poeta Charles Wesley a sus lectores. Todo el mensaje poético es virtualmente un discurso casi citado de todos aquellos problemas peculiares e intrincados que “el discurso dentro del discurso” presenta al lingüista.

La primacía de la función poética sobre la función referencial no elimina la referencia, pero la hace ambigua. [...] ¹⁰

En esta línea, Jan Mukarovsky busca una “función comunicativa” contrapuesta a una “función autónoma”, las cuales, conviviendo en un determinado texto artístico “temático”, es decir, con “contenido”, se configuran recíprocamente. Ya el teórico checo, en la misma línea de la ambigüedad jakobsoniana del texto poético, habla de que la obra de arte es un signo autónomo, que refleja las determinaciones de la “conciencia colectiva”. Nuevamente, la artísticidad consistiría en un trabajo de descontingentización o extrañamiento de la función práctica, o bien, de nuestra comunicación cotidiana. ¹¹

¹⁰ *Ibíd*em, pág. 382-383. Esta decodificación referencial, por muy ambigua o intrincada que se quiera, presupone la obra de arte comunica a su espectador, cuando en realidad la operación en un acto de interpretación es de recodificación, es decir, se crea sentido a partir de la pertinización de los códigos del receptor respecto a los de la obra. Entonces no hay comunicación en el arte, sino autoevocación entre la obra y el crítico o receptor.

¹¹ Mukarovsky, J. (1975). *El arte como hecho semiológico*. En J. Llovet (Comp.), *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. (Trabajo original publicado 1936), pág. 39. Mukarovsky, uno de los más importantes representantes del llamado Círculo de Praga (grupo de críticos literarios y lingüistas que trabajó en los años veinte y treinta y que influenciarían de manera determinante a la semiología en los años sesenta) considera que “solo el punto de vista semiológico permite a los teóricos reconocer la existencia autónoma y el dinamismo fundamental de la estructura artística, y comprender la evolución del arte como un movimiento inmanente que está en una relación dialéctica permanente con la evolución de las demás esferas de la cultura” (Ídem). Esta postura es muy similar a la de Bajtin, pues reconoce la “relación dialéctica” del texto artístico con la cultura que lo genera. Pero, en lugar de asumir a fondo dicha idea, en su sentido lógico y no filológico, formalistas y pragueños se concentran en la estructura del texto, proponiendo hasta contradicciones, como la que ya vimos de “signo autónomo” en Mukarovsky:

“En realidad, cada componente de la obra de arte, incluyendo los ‘más formales’ contiene su propio valor comunicativo, independiente del tema. Así, por ejemplo, los colores y las líneas de un cuadro significan algo, aunque no haya ningún tema - véase la pintura ‘absoluta’ de Kandinsky o las obras de algunos pintores surrealistas. Justamente en este rasgo virtualmente semiológico de los componentes ‘formales’ consiste la fuerza comunicativa del arte sin tema, llamada por nosotros difusa. Si queremos ser precisos tenemos que decir de nuevo que toda la estructura de la obra artística funciona como significación, e incluso como significación comunicativa” (*Ibíd*em, pág. 38). ¿Cómo es que la

Ahora, si queremos continuar hablando de extrañamiento, debe reconceptualizarse la cuestión en otro plano epistemológico: el extrañamiento entendido como cambio de uso, cambio de fin, cambio de identidad total. Dicho extrañamiento se da no como plan estructural deliberado en cuanto subversión a un sistema ya dado, un acto de habla, en otras palabras. Es decir, no como arquitectura o diseño de un texto deliberadamente confuso, ambiguo o autorreflexivo, sino como un uso totalmente nuevo, que constituiría otra lengua, no derivada de la “función comunicativa” normal. El signo *silla* en sí mismo no me dice cómo usarlo, fuera de sus reglas de uso de la lengua. Si decido utilizarlo, usarlo estéticamente, dicha esteticidad no es producto de la estructura en sí de la silla (entendida como palabra o como objeto), sino de su nueva conceptualización como fenómeno nuevo, pertinente sólo estéticamente, formado, significado, sólo estéticamente. Pero cambiar dicho *switch* no viene de un trabajo de “descontingentización” del signo lingüístico normal, a partir del sistema inmanente de la lengua (el habla de Saussure), sino de su uso a partir de la creación de *otra* lengua, que a su vez tendrá también hechos de habla, derivados de la lengua artística, no de la normal-cotidiana. En pocas palabras, diferenciamos los códigos de uso (que aquí llamaremos también códigos de identidad) de los códigos estructurales, de creación, de organización sintáctica. Algo es artístico no porque se haya construido deliberadamente de forma ambigua, sino porque la cultivación del momento histórico, la cultura, ha dado, primero, la identidad artística a dicho fenómeno o paradigma de construcción simbólica, y luego, la misma cultura ha establecido las reglas de sus procesos de interpretación. Tenemos entonces dos niveles de interpretación: uno en el que se establece la identidad a partir de la pragmática; el otro, en el que tal identidad sigue

obra comunica y no comunica (al ser un “signo autónomo”) al mismo tiempo? Mukarovsky no lo explica, pero, con una importante reingeniería epistemológica, más adelante tocaremos nosotros ese tema.

procesos de significación a partir de las reglas establecidas en el primer nivel. Para que se active y sea válida la interpretación “profesor”, primero debe activarse la interpretación “hombre”, referida al “cuerpo” o sujeto que puede albergar la segunda interpretación en el mismo. Si la ambigüedad o la subversión del código es arte, es porque así se ha institucionalizado en la cultura, no por obra del sistema semiótico en sí.

La postura de Umberto Eco es significativa al respecto, pues retoma el concepto de extrañamiento de Jakobson como centro de su explicación semiológica artística. El semiólogo italiano refiere en su *Tratado de Semiótica general*, antes de explicar su concepto de *idiolecto estético*:

La definición *operativa* más útil que se ha formulado del texto estético ha sido la proporcionada por Jakobson, cuando, a partir de la conocida subdivisión de las “funciones lingüísticas”, ha definido el mensaje con función poética como AMBIGUO y AUTORREFLEXIVO.¹²

Aunque aclara más adelante que no todas las ambigüedades son estéticas (aunque no explica por qué), establece que existe ambigüedad estética “cuando a una desviación en el plano de la expresión corresponde alguna alteración en el plano del contenido”. Esto es, la esteticidad es producto de cómo está confeccionado el texto, oportunamente desarraigado de su código originario. Eco llama de diversos modos a dicho desarraigo: “hipercodificación”, “desviación de la norma en la expresión y el contenido”, “violación de las reglas del código”:

Por otra parte, la ambigüedad es un artificio muy importante, porque hace de vestíbulo para la experiencia estética: cuando, en lugar de producir puro desorden, aquélla atrae la atención del destinatario y lo coloca en un estado de “excitación interpretativa”, el destinatario se ve estimulado a

¹² Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, pág. 368.

examinar la flexibilidad y la potencialidad del texto que interpreta, así como las del código a que se refiere.¹³

El ejemplo que refiere es clásico: “Una frase desviada como /las ideas verdes sin color duermen furiosamente/ está ya más próxima al efecto estético, porque incita al destinatario a reconsiderar toda la organización del contenido.”¹⁴ Me parece que la postura de Eco es muy clara, lo mismo que la nuestra respecto a lo que criticamos de la misma: la organización extrañante es estética. Y nosotros replicamos: no en todos los tiempos, no en todas las poéticas. No en todo el arte. Además, la respuesta de Eco suscita otra pregunta, por lo que ahora el problema es doble: ¿Por qué sería estética dicha ambigüedad o autorreflexividad? ¿Y cómo es que estaría la anterior frase “ya más próxima al efecto estético”? ¿Se pueden ya ver los “grados” de esteticidad? Si yo escucho tal frase, no necesariamente, por la frase misma, tendré una “excitación interpretativa”, al menos en el sentido estético. Puedo concluir que se trata de un error de código no estético y basta, a menos que *algo* afuera del texto me lo proponga como estético (o mejor dicho, artístico, en nuestro caso, para no mezclar los dos términos), y dicha proposición sea pertinente a la esteticidad de mi cultura. No es correcta entonces la definición de la ambigüedad estética como la correspondencia entre una alteración en el plano de la expresión y otra en el plano del contenido. Es ideológica porque absolutiza un valor estético asignado en el siglo XX, de un grupo de poéticas (*poética* entendida aquí como las características de un paradigma productivo artístico en particular) concretas, a condición de todo el arte, de su identidad. Y si se refiriera a un extrañamiento conceptual, identitario, de uso, nunca se preocupa por

¹³ *Ibidem*, pág. 370.

¹⁴ *Ídem*.

hacer tan importante distinción. Más aún: al concentrarse en la desviación del signo como condición estética y al no aclarar por qué otras ambigüedades no serían estéticas, podemos reconfirmar nuestra sospecha de que Eco confunde (si no es que ignora el segundo) dos niveles epistemológicos muy distintos: el del código de la estructura inmanente, con sus lógicas y reglas, y el código de uso que creó al primero, que por fuerza existe fuera de la estructura. Más adelante, en el *Tratado de Semiótica General*, confirmamos nuestra sospecha: Eco se refiere a un extrañamiento estructural, sintáctico, no de uso, cultural, extraestructural. Así lo dice al explicar su *idiolecto estético*:

Por otra parte, la impresión de impermeabilidad es sólo uno de los *efectos*, uno de los *mecanismos internos* del verso. Ante todo, el verso está abierto a PRUEBAS DE CONMUTACION: cámbiese una palabra y todas las demás perderán su función contextual, como si en un tablero de ajedrez se substituyera un alfil por una tercera torre. Pero, si hay SOLIDARIDAD CONTEXTUAL, debe haber REGLA SISTEMATICA. Lo que significa que el texto estético debe poseer, a escala reducida, las mismas características que una lengua: debe haber en el propio texto un sistema de relaciones mutuas, un diseño semiótico que paradójicamente permita dar la impresión de a-semiosis [...]

Por otro lado, la nueva matriz de desviaciones que se ha instaurado impone CAMBIOS DE CODIGO, incluso fuera de ese texto, si no por otra razón, porque revela la posibilidad del propio cambio. Como ese 'nuevo código' potencial ha generado un solo texto y ha sido 'pronunciado' por un solo emisor, con lo que representa en el contexto cultural una especie de *enclave* innovador, a propósito de él se ha hablado (cf. Eco, 1968) de IDIOLECTO ESTETICO, para designar la regla que rige todas las desviaciones del texto, el diagrama que las vuelve a todas mutuamente funcionales.¹⁵

Y para confirmar que Eco confunde el nivel estructural, los códigos internos de la obra, de creación, con los de uso, los extraestructurales, de la cultura, más adelante

¹⁵ *Ibidem*, pág. 378-380. Luciano Nanni y Umberto Eco se enfrascan particularmente en este debate en el libro de Nanni, *Tesi di Estetica (a Umberto Eco, in forma di risposta)*, Bolonia: Ed. Book Editore, 1991.

establece que el idiolecto estético puede llegar a consolidarse a nivel colectivo en la cultura. Nosotros decimos que es justamente al revés: primero está el idiolecto cultural, que legitima la vida estética de la “desviación de la norma” o la ambigüedad, y no viceversa:

Puesto que un mismo autor puede aplicar la misma regla a muchas obras, varios idiolectos estéticos producirán por abstracción crítica o por promedio estadístico un IDIOLECTO DE CORPUS (o estilo personal). Como un idiolecto determinado, en caso de que una comunidad cultural lo acepte, produce imitación, manierismo, juegos de influencias más o menos explícitas o conscientes, vamos a hablar de IDIOLECTO DE CORRIENTE o DE PERIODO HISTORICO.¹⁶

La ambigüedad sería estética en los momentos en los que el código de uso de la cultura le asigna tal correlación, de la misma manera que no lo sería en otras condiciones, circunstancias y tiempos. Hablamos de dos tipos de contextos dentro de una función signica (o signo, para el caso es lo mismo), siguiendo la terminología de Hjelmslev y Eco: uno interno, estructural, relativo a la expresión y al contenido, y otro externo, que aquí llamamos de uso, a cargo de la cultura entendida como sujeto colectivo de un momento histórico determinado. Si Eco solo distingue tres actores en la actividad comunicativa artística, es decir, un emisor, un mensaje y un receptor, se refiere únicamente a los códigos que el emisor en cuestión construye para determinado mensaje, e ignora que esta tríada constituye el plano de la expresión de una función signica más grande, que de hecho hace posible la existencia de estos tres actores, que sería la cultura. La artisticidad o poeticidad (o cinematograficidad, para los fines de este trabajo) estaría dada por el contexto extraestructural de la cultura, que a su vez determina los códigos en los que dicha artisticidad se manifiesta. ¿Cómo se da esta operación? ¿Cómo saltamos de los códigos

¹⁶ *Ibidem*, pág. 380.

culturales, de uso, de artísticidad, a los códigos de confección, estructurales, de un determinado texto o discurso?

Roland Barthes ubica tres dimensiones en la conformación de una lengua (o lenguaje institucionalizado o “sistémico): una dimensión sintáctica, una semántica y una pragmática¹⁷. La sintaxis, sabemos, se refiere a las reglas combinatorias que sigue una lengua para expresar conceptos; es, pues, la estructura formal, el “software”, el marco en el que las palabras pueden enlazarse unas con otras para crear sentido. La dimensión semántica remite a la propia carga de sentido asignada a cada palabra, su contenido conceptual, vaya. Por último, está la dimensión pragmática, que se refiere al uso, que asigna determinados significados que dependen de la práctica cultural a la que está ligado el término en cuestión. Una de las finalidades del presente trabajo es ofrecer una explicación de cómo estas tres dimensiones se enlazan para configurar un concepto, en este caso, el del cine. El modelo de Nanni ordena estas tres dimensiones afirmando que la primera de ellas es la pragmática: es el uso y sus motivaciones históricas los que determinan, en primer lugar, lo semántico, y en segundo, lo sintáctico. Es precisamente a esta dimensión pragmática a la que se refiere este apartado de elementos “directos” de sentido. Conforme los conceptos se van haciendo más complejos, en ocasiones es difícil recordar su carácter histórico, pragmático. El mito, por ejemplo, es prueba de ello. Roland Barthes, en su análisis semiológico de las mitologías, nos habla de cómo en la conformación del mito se

¹⁷ Barthes, R., *Elementos de semiología*, Ed. Alberto Corazón: Madrid, 1971, pág. 22. Al caracterizar las diferencias entre Lengua y Habla, Barthes retoma de Hjelmslev la distinción de tres planos en el interior de la Lengua: el esquema (lengua como forma pura, “sistema”), la norma (la lengua como formación material) y el uso (la lengua como conjunto de costumbres de una determinada sociedad. Dicha distinción equivale, a nuestro juicio, a las tres dimensiones referidas arriba.

pierde el sentido contingente de construcción del mismo, y nos hace ver como “natural” lo que pragmáticamente hemos constituido:

La semiología nos ha enseñado que el mito tiene a su cargo fundamentar, como naturaleza, lo que es intención histórica; como eternidad, lo que es contingencia. Este mecanismo es, justamente, la forma de acción específica de la ideología burguesa. Si nuestra sociedad es objetivamente el campo privilegiado de las significaciones míticas se debe a que el mito es formalmente el instrumento más apropiado para la inversión ideológica que la define: en todos los niveles de la comunicación humana, el mito opera la inversión de *laantiphysis* en *pseudophysis*. [Es decir, de lo “antinatural”, lo que no es natural, a lo falsamente naturalizado, “verdades” que carecen de historia, N.A.]

El mundo provee al mito de [algo] real histórico, definido —aunque haya que remontarse muy lejos— por la manera en que los nombres lo han producido o utilizado; el mito restituye una imagen natural de ese real [de esa realidad]. De la misma manera que la ideología burguesa se define por la defeción del nombre burgués, el mito está constituido por la pérdida de la cualidad histórica de las cosas: las cosas pierden en él el recuerdo de su construcción. El mundo entra al lenguaje como una relación dialéctica de actividades, de actos humanos; sale del mito como un cuadro armonioso de esencias. Se ha operado una prestidigitación que trastoca lo real, lo vacía de historia y lo llena de naturaleza, despoja de su sentido humano a las cosas de modo tal, que las hace significar que no tienen significado humano. La función del mito es eliminar lo real; es, estrictamente, un derrame incesante, una hemorragia o, si se prefiere, una evaporación, en síntesis, una ausencia sensible.¹⁸

Barthes concuerda con Marx cuando afirma que el objeto más natural contiene, por más débil y disipada que sea, una huella política, la presencia más o menos memorable del acto humano que la ha producido, dispuesto, utilizado, sometido o rechazado.

¹⁸ Barthes, R., *Mitologías*, Siglo Veintiuno editores: México DF, 1999, pág. 129

El mito no niega las cosas, su función, por el contrario, es hablar de ellas; simplemente las purifica, las vuelve inocentes, las funda como naturaleza y eternidad, les confiere una claridad que no es la de la explicación, sino de la comprobación [...] ¹⁹

Por otro lado, Roland Barthes concibe la noción de “idiolecto” de manera afín, en ciertos rasgos, a la noción que nosotros planteamos aquí, pero, por otro lado, hay ciertos rasgos en su definición que lo acomunan a la tradición absolutista-estructuralista que aquí criticamos. En su obra *Elementos de semiología*, Barthes caracteriza de la siguiente manera al idiolecto, cuando caracteriza las diferencias entre lengua y habla:

Para terminar estas observaciones sobre la distinción Lengua-Habla, indicaremos aquí dos conceptos anexos, descubiertos después de Saussure. El primero es el de idiolecto. El idiolecto es “el lenguaje en la medida en que es hablado por un solo individuo” (Martinet), o también “el ámbito entero de las costumbres de un solo individuo en un momento determinado” (Ebeling). Jakobson ha rebatido el interés de esta noción: el lenguaje está siempre socializado, incluso a nivel individual, ya que hablando a cualquiera se intenta siempre, más o menos, hablar su lenguaje, especialmente su vocabulario (“a nivel del lenguaje la propiedad privada no existe”); el idiolecto sería, pues una noción marcadamente ilusoria. Sin embargo, se puede asegurar que el idiolecto podría ser útil para designar las siguientes realidades: 1) El lenguaje del afásico que no comprende a los demás y no recibe un mensaje conforme a sus propios modelos verbales (nos encontraremos entonces, como ha demostrado Jakobson, frente a un idiolecto puro); 2) el “estilo” de un escritor, aunque esté siempre impregnado de determinados modelos verbales provenientes de la tradición, es decir, de la colectividad; 3) por último, puede ampliarse decididamente la noción y definir el idiolecto como el lenguaje de una comunidad lingüística, es decir, de un grupo de personas que interpretan del mismo modo todos los enunciados lingüísticos; el idiolecto corresponde entonces, más o menos, a lo que se ha intentado describir en otro lugar bajo el nombre de escritura. Desde un punto de vista más general, a través de las incertidumbres que encuentran expresión en el concepto de idiolecto, se

¹⁹ Ídem

trasluce la exigencia de una entidad intermedia entre la lengua y el habla (como lo probaba ya la teoría del uso de Hjelmslev), o, si se prefiere, de una palabra ya institucionalizada, pero todavía no radicalmente formalizable como lo es la lengua.²⁰

Los elementos de parentesco con nuestra noción son estimulantes: idiolecto como “estilo” individual, como “lenguaje de una comunidad lingüística”, aunque la relación entre los niveles individual y colectivo no queda del todo clara: “se trasluce la exigencia de una entidad intermedia entre lengua y habla”. Hasta aquí las afinidades. La principal diferencia, en cambio, entre su noción de idiolecto y la nuestra, radica en lo que Barthes llama “escritura”. La literariedad, como él la llama (la especificidad artística, o bien, la vieja pregunta jakobsoniana, “¿qué hace de un discurso verbal un discurso poético?”), se configuraría al interior de un diseño estructural “descontingentizado”, ahistórico, que no resulta diferenciado en su específico respecto a otras formas del discurso. Nanni critica que la visión de “escritura” como explicación de la cuestión resulta un mito en los propios términos de Barthes, pues absolutiza el tipo de “escritura”, entendida como símbolo inconsumable, característica del arte contemporáneo, como característica de la literatura (del arte) en sí mismo, de todos los tiempos:

La obra, en el Medievo, no era concebida como inagotable (como indefinible, vaya), sino portadora, dicho por Barthes mismo, de una polisemia definida (de los cuatro famosos significados, literal, alegórico, moral, anagógico y basta). ¿Y no se ha visto lo definido, como quiera que se presente, bajo el signo de un significado solo o también –como en este caso- de una clase cerrada de significantes, típico de la significación mítica y no simbólica? Que después baste este caso para hacernos descartar la teoría de la “escritura” como “símbolo” para explicar la literatura, se extrae del hecho que Barthes quiere dar a esta teoría, implícitamente, en cuanto sinónimo para él de teoría de la

²⁰ Barthes, R. (1971). Elementos de semiología, Madrid: Alberto Corazón Editor, págs. 24-25.

“escritura” *tout court*, una extensión universal (quiere explicar, como se ha visto, toda la literatura).²¹

La postura de Barthes es, en el fondo, muy similar a la de Jakobson, Murakovsky, Bajtin, Eco y otras posiciones estructuralistas que hemos citado. Después de esta demarcación, conviene ver en qué medida el texto participa en la lógica de la artísticidad y su interpretación cinematográficas.

Muchos especialistas coinciden en que uno de los principales desafíos de la semiótica ha sido proponer un nexo que vincule las nociones de texto y contexto, y que evite al mismo tiempo las trampas extremas de un formalismo vacío y de un sociologismo determinístico. Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis apuntan:

El proyecto ahora, quizás, es alcanzar una práctica teórica y crítica que sintetizara el empuje interdisciplinar de la primera fase (estructuralista) de la semiótica con la crítica del dominio y del sujeto unificado característico del postestructuralismo, todo combinado con una ‘semiótica social’ translingüística sensible a las inflexiones culturales y política de la ‘vida de los signos en sociedad.’²²

Me parece que los principales enfoques teóricos actuales se encaminan a dar forma a ese nexo: aquí se propondrá justamente una categoría conceptual que explique esa relación en el campo que nos ocupa: la artísticidad, en este caso, la cinematográfica. Así que, de manera indirecta, este proyecto propone implícitamente, además, un nuevo enfoque de estudio semiológico. En años recientes, un adjetivo acuñó el “nuevo” enfoque que la semiótica de los últimos años (década de los noventa y primeros años del siglo XXI) y se

²¹ Nanni, L. (1981). *Roland Barthes. Literariedad como escritura: un mito*, Modena: Mucchi, pág. 58.

²² Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S., Stam, R. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona: Paidós, pág. 250.

adhirió al sustantivo, dando origen a la “sociosemiótica” o semiótica social. Como explica el semiólogo Stefano Traini, en realidad la semiótica siempre fue social, sólo que ahora se enfatiza este carácter ante la horda de críticas respecto a su autonomía extrema, que contempla a la estructura fuera de la historia. En realidad, la intención no basta. Aquí buscaremos demostrar la conveniencia de un enfoque de estudio fenomenológico y no ontológico del cine, es decir, un estudio que privilegie las intencionalidades sobre las estructuras.

Por ejemplo, una de las premisas de este trabajo es que la obra de arte, actualmente, aun cuando está hecho de signos, funciona en la conciencia colectiva, en nuestra cultura occidental, como si fuera un no-signo, es decir, como su contrario, como la realidad antes de ser significada (retomando la distinción introducida por Prieto y que se explicará más adelante, oponemos la noción de signo u objeto histórico a la de objeto material. La obra de arte se comporta hoy en día como un objeto material). Esto no por obra de la estructura del objeto artístico en sí, ni por voluntad arbitraria del intérprete de frente al objeto, sino por obra de la artísticidad de la cultura y del tiempo. La polisemia de la obra cinematográfica hace que el cine, como cualquier otro objeto artístico, se constituya en un proceso parecido al de un objeto que se presenta por primera vez a la conciencia y que exige definición; como algo que aún no tiene una interpretación acabada y que no va a tenerla nunca. "Algo" que, definido de forma diferente por una comunidad de intérpretes, no puede sino trascenderlos y adquirir una identidad de no-identidad, un no-signo, precisamente. Un símbolo inconsumable, un signo autónomo, en términos de Mukarovsky. Si acaso, ésta sería la *esencialidad* general del cine como arte en este momento histórico: no un signo

sino su contrario, un objeto cosmológico, un *objeto material*, en términos de Luis Jorge Prieto, a quien más adelante retomaremos.

Así que, si acaso quisiéramos definir al cine a partir de su esencialidad estructural, ésta no podría ser sino temporal en el sentido histórico, en el sentido de las formas y los códigos de un contexto social dado. Ante un terreno tan móvil no conviene detenerse en las esencias temporales, sino (en términos fenomenológicos) en la intencionalidad de la cultura que las crea, que va más allá de la intencionalidad del autor, de la obra misma y de su espectador circunstancial. El enfoque más adecuado no es el ontológico, sino el fenomenológico a partir de las intencionalidades y actuaciones del sujeto (individual o colectivo que sea) respecto al objeto que define, el cual después de dichas consideraciones contaría también en lo relativo a su estructura, pero sólo en este segundo momento, en sentido lógico, no cronológico. Creo que el enfoque propuesto nos proporcionaría una verdadera descripción profunda, científica, del fenómeno cinematográfico, incluidas sus *materializaciones* formales, a partir del terreno semiológico.

En México, actualmente están en marcha diversos estudios enfocados en la semántica de la imagen a partir de los usos y el contexto cultural y no sólo en las categorías estructurales o lógicas. Concretamente podemos mencionar a Diego Lizarazo Arias, quien se ha especializado en estudios de semántica icónica, y en el campo del cine, en concreto, ha trabajado desde la perspectiva del espectador en la creación del sentido. Cito un párrafo de la presentación editorial de su libro *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*:

La fruición fílmica aborda la significación cinematográfica desde la mirada de quien ve. No son las estructuras inmanentes ni la selva de los códigos fílmicos lo que constituye el eje de esta expedición,

sino cómo se construye el sentido desde sus intérpretes. El cine convoca una magia multidimensional, una hojaldre de imágenes e historias que se produce no en la lisura luminosa de su superficie, ni en la singularidad cerrada del espectador: es un encuentro comunitario donde un público formado en tradiciones culturales y una obra producida en un juego de reenvíos y reflejos icónicos, se fusionan y producen una experiencia irreductible. Esta obra diagrama con claridad las implicaciones y los momentos diversos de este encuentro; se plantea un itinerario que recupera tanto la reflexión semiológica y estética del cine, como la problematización simbólica de los procesos y prácticas culturales. Una estética semiótica y una semiótica social... con este arsenal La fruición fílmica devela/revela la experiencia de la interpretación del cine.²³

El enfoque semiótico es el más común entre los estudios artísticos desde hace 40 años. Este enfoque va en línea con uno de los grandes debates en torno al arte en el siglo XX: ¿el arte es un lenguaje? ¿Se puede pensar en el arte en cuanto fenómeno de comunicación? El libro *El lenguaje del arte*, del semiólogo Omar Calabrese, resume las posiciones en torno a esta pregunta en dos grandes líneas: “la de quien sostiene que el arte es un fenómeno único e irrepetible, por lo cual no se logra recoger su esencia en forma racional; y la de quien, por el contrario, plantea que el arte tiene el mismo estatuto que el lenguaje, es decir, que es un objeto estructurado del que se puede tomar el mecanismo de funcionamiento interno”.²⁴ Calabrese se preocupa por indagar sobre las relaciones entre arte y comunicación, sobre todo desde la perspectiva semiológica estructuralista.

El paradigma estético propuesto aquí se pronuncia por la segunda línea: se considera al arte un lenguaje, que, sin embargo, no funciona igual que el lenguaje instrumental monosémico de todos los días, aquel que nos permite, por ejemplo, decir "este

²³ Lizarazo, D. (2004). *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, México: Editorial Universidad Autónoma Metropolitana, pág. 346.

²⁴ CALABRESE, O. (1987). *El lenguaje del arte*, Barcelona: Paidós, pág. 280.

perro es café". Reconocida la polisemia actual de la obra de arte, este funcionamiento atípico viene explicado a partir de las diferentes teorías que lo abordan como una mera complicación del lenguaje instrumental cotidiano, se trate de visualismo, sociología del arte, teorías psicológicas, teorías psicoanalíticas, y ya en el campo de las disciplinas afines a la semiótica, las principales líneas en el siglo XX han sido las de Peirce, Charles Morris, Roman Jakobson, Jan Mukarovsky, Galvano Della Volpe, Gillo Dorfles, Roland Barthes, Emilio Garroni, Umberto Eco, Iuri Lotman y muchos más. Para los fines de esta investigación, como ya se ha dicho anteriormente, existen dos lenguajes en una determinada cultura donde existe el arte: el lenguaje monosémico cotidiano y el lenguaje polisémico artístico, ambos con reglas de operación muy diferentes.

El estudio tradicional sígnico del arte concibe a los principales participantes del fenómeno en una triada: hay un artista (o emisor o creador), una obra (o signo, texto o mensaje) y un receptor (o destinatario o intérprete o crítico). Entre estas tres categorías se ha debatido la artisticidad en el siglo XX. Las actuales tendencias apuntan a conferirle al espectador un rol preponderante en este proceso. Esta investigación retoma tal triada para reconfigurarla dentro de otra categoría (más importante y matriz de las demás) que circunscribiría a artista, obra y crítico como vehículos o cuerpos en los que se materializa la artisticidad del tiempo. Tal artisticidad se concibe como una identidad producto de una categoría epistemológica asignada fuera de la estructura del objeto, y que de hecho define a éste por medio del uso. Esto quiere decir que toda la libertad del intérprete está ceñida por el concepto de artisticidad de un determinado momento histórico, y no se relaciona estrictamente con la creación, sus técnicas y la intención del artista como emisor.

Esta postura es sintomática de los tiempos actuales, en los que la semiótica ha perdido gran parte de su atractivo como metodología total fincada en enfoques esencialistas u ontológicos. En el apartado Desde el realismo a la intertextualidad, Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis establecen:²⁵

Bajo la presión combinada de la translingüística bakhtiniana, la deconstrucción derridiana, el posmodernismo de Lyotard y la teoría de la simulación de Baudrillard, está ahora claro que la semiótica como proyecto de unificación metodológica ha sido radicalmente refundida, en el interior de un contexto alterado. Los proyectos teóricos son ahora modestos, menos totalizadores. Mientras que la teoría fílmica se desarrollaba en los sesenta y setenta sobre la base de conceptos tomados prestados de las ciencias humanas (lingüística y psicoanálisis), en los ochenta y los noventa encontramos intereses renovados en la naturaleza específica y la historia del mismo cine, y especialmente en su relación con un espectador situado social e históricamente, atravesado por el género, raza, etnicidad, clase y sexualidad. Muchos analistas han abandonado los métodos de inspiración francesa en favor de estudios enraizados en la teoría crítica germana o los *Cultural Studies* angloamericanos. Pero ninguno de estos movimientos está exento de la influencia de la semiótica; son ricos en huellas y vestigios, en el vocabulario conceptual y en las presuposiciones metodológicas de la semiótica. Aunque puede ser que la semiótica nunca más sea la moda imperiosa que una vez fue, todos los movimientos actuales de moda le deben mucho y probablemente no existirían sin que la semiótica hubiera preparado el terreno.

Como bien apuntan estos autores, la semiótica ha hecho grandes aportaciones y, bien dimensionada epistemológicamente, puede rescatarse gran parte de su aparato teórico. De hecho, dentro de la investigación que expongo, es una herramienta indispensable: la sistematización y clasificación de signos, tanto en la creación como en la crítica artísticas,

²⁵ Burgoyne R. et al, (1999), Op. cit., pág. 250. Una de las características del presente proyecto es su énfasis en la interpretación y sus instituciones culturales en un determinado contexto histórico.

requieren de un método válido y eficaz. El asunto es “acomodar” epistemológicamente las clasificaciones de los signos de forma adecuada. Y es aquí donde veo la principal aportación de este trabajo: al tener como premisa que las categorías “cine” o “arte” son perfectamente móviles históricamente, todas las clasificaciones de signos derivadas de ellas son relativas a la cultura y tiempo en que fueron creadas.

Esto suena obvio y además ha sido dicho muchas veces, pero está lejos de ser asumido. El asunto es que, en nuestros días, en conferencias, medios de comunicación, presentaciones artísticas, círculos académicos y en la idea corriente de la gente, todavía se habla del arte como si se tratara de una esencia nebulosa, abstracta, ideológicamente sustentada en rasgos estructurales y, a veces, hasta universal. Con una identidad tal, lógicamente también se duda de su posibilidad de descripción científica. Entonces, en un clima así, ¿por qué no comenzar a hablar de estética y arte como quien habla de zoología y animales? No hay tanta confusión en una discusión zoológica, al menos no como en la artística. ¿Por qué no partir de la descripción científica de un fenómeno artístico muy popular, como es el cine, que aleja al arte de la idea anquilosada de élite y “sensibilidad privilegiada”? Aquí partimos con una convicción clara: no existe objeto de estudio que no pueda ser estudiado científicamente. Afirmar lo contrario, de hecho, también sería una descripción (“no se puede describir el cine”), así que los ataques anti-científicos sólo pueden venir de alguien que indebidamente concibe la científicidad a partir de los contenidos u objetos de ésta (y que además concibe a dichos contenidos u objetos como entidades que no se pueden delimitar), cuando es precisamente lo contrario lo que sucede: además de delimitar su objeto de estudio, la ciencia epistemológicamente es *una*, como método y estatuto epistemológico, y es nuestra única posibilidad de categorizar

coherentemente al mundo y de poder comprobar nuestros saberes, siempre dentro de este límite. La ciencia no debe pretender describir las cosas en sí mismas; la comprobación científica no se da sobre el objeto en sí, que es incognoscible, sino en el universo creado de sus conceptos, o bien, en el objeto ya estructurado por la conciencia, o bien el signo. Más adelante dedicaremos un apartado a la cuestión de la científicidad y la propuesta teórica de Nanni. Así que, para los fines teóricos del presente trabajo, es perfectamente posible describir al arte y al cine, y establecer fundamentos conceptuales que puedan ser comprobados intersubjetivamente. Para esto son necesarias dos desmistificaciones: del objeto y de la ciencia, cuando son entendidas como se ha referido anteriormente.

Como ejemplo de una teoría semiótica que concibe al arte como signo comunicativo anómalo o degenerativo, pero siempre derivado de la comunicación instrumental cotidiana, podemos citar al teórico Ramón Gil Olivo, quien al hablar del signo cinematográfico en su libro *Cine y lenguaje*, de 1985, reconoce una complejidad mayor a la del signo visual encontrado en otras manifestaciones del arte:

Los siete samuráis (1954) de Kurosawa es fácil de comprender para el espectador occidental, debido a que los conflictos y la violencia están centrados sobre una acción fácilmente identificable; pero un film como *Kagemusha* (1981), del mismo autor, presenta mayores dificultades de comprensión debido a la saturación de símbolos pertenecientes a una cultura con milenios de tradición (...) Para comprenderlos es preciso conocer los códigos culturales propios a esa tradición. Si el espectador no conoce esos códigos, entonces realizará una lectura incompleta del film.²⁶

Hay una cuestión importantísima que nos hace diferir de Gil Olivo: si yo, como espectador occidental, veo *Kagemusha*, mi lectura del film no será incompleta, será

²⁶ Gil Olivo, R. (1985). *Cine y lenguaje. Hacia una teoría del espectador competente*, Zamora: El Colegio de Michoacán, pág. 22.

simplemente diferente a la de un japonés poseedor de los códigos culturales de la película. Esto no porque la categoría “arte” o la categoría “cine” sean universales, sino porque, tanto en Japón como en México, existen éstas. Claro, con todas las diferencias derivadas de los códigos de culturas diferentes. Pero si un japonés y yo usamos una obra como arte, dadas las reglas de la interpretación artística actuales, en Occidente (y en Oriente también en la medida que éste se occidentaliza), hablaríamos de lecturas diferentes y basta. Nuevamente, salta la necesidad de una distinción crucial: la identificación o categorización de la obra como obra de arte y la comprensión o interpretación de la misma. La polisemia actual no es condición de la identidad del arte de todos los tiempos, sino atributo de la identidad del arte de nuestros días. Podemos introducir, en otras palabras, otra distinción: identidad contra significado, entendido éste como interpretación. No es que la primera no sea también una interpretación, pero es necesario distinguir entre los dos niveles en que puede pensarse esta última: las reglas de la interpretación de un texto cambian radicalmente si cambia la identidad de éste. Y como postulábamos en párrafos anteriores, consideramos que existen fundamentalmente dos códigos de identidad (configurados por el uso) que preceden el encuentro de un texto con su intérprete: el artístico y el no artístico.

Así que no podemos hablar de “lecturas incompletas”, en estricto sentido, no en el arte de nuestros días. Si se tratara de una lengua de un país lejano, se podría hablar de una lectura incompleta de ésta con respecto a la del propio país, lógicamente, y tal vez (porque no lo dice ni parece asumirlo) es a lo que se refiere Gil Olivo. Sin embargo, si partimos de la premisa de que el arte es totalmente polisémico en la actualidad, porque así ha sido sancionado por su práctica cultural (la semiótica validó ampliamente este fenómeno), no podemos hablar de que funcione como signo (por muy anómalo que lo quieran muchos

semiólogos), como lo harían lenguas como el francés, español o italiano. Ciertamente, es siempre una lengua, pero con reglas diferentes a las de la comunicación instrumental cotidiana, que exige una correspondencia directa entre signo y significado. Respecto a dicha polisemia, Luciano Nanni refiere:

Si el lugar de la investigación es la experiencia regida por nuestra actual experiencia colectiva y de la vida de los diversos gustos (de las diversas poéticas) que ella legitima, no hay duda que los diversos ojos de los diversos teóricos del arte (o si queremos llamarlos estatólogos), guiados, sin embargo, por una común voluntad científica, ven la misma cosa, aunque la formulen en modos diversos (...) Todos constatan que en nuestra cultura está legítimamente concedida a la obra de arte, cualquiera y de cualquier tipo que ésta sea, una vida polisémica, abierta a las más diversas interpretaciones, hasta llegar, como subraya Eco, a la antinomia (1975, parte 3.7). Pero sobre este punto el acuerdo es verdaderamente total. En ámbito neo-fenomenológico Anceschi habla de la obra de arte, hoy, como un viviente jeroglífico donde todo se asoma y todo se pierde (1968, p.45); en ámbito lingüístico-semiótico-estructuralista Jakobson habla de ambigüedad (1963, *passim*) y Murakovsky de signo autónomo (1966, *passim*), que es una especie de contradicción de términos; en ámbito semiótico-marxista Galvano de la Volpe de lugar del polisentido (1960, *passim*); en ámbito filosófico-musical Susan Langer de símbolo inconsumable (1953, *passim*); en ámbito francés, al interno de la llamada *nouvelle critique*, Roland Barthes habla, de la obra precisamente, de lengua plural (1965, p. 44); en ámbito italiano, al interior de una filosofía espiritualmente orientada, Luigi Pareyson habla de una forma, que aún al continuar siendo totalmente ella misma, se multiplica significativamente con el multiplicarse de los intérpretes (1974 (3), *passim*) y así por el estilo (...) Los hechos son estos: una obra obtiene, hoy, su propia identidad artística volviéndose semánticamente indecible, sincrónicamente abierta a un número indefinido de interpretaciones. Es una verdad que cada uno de nosotros puede constatar por sí mismo, directamente. Pensemos en la obra de arte que nos guste más y recorramos mentalmente todo su ámbito crítico.²⁷

²⁷ Nanni, L. (2002). *Il silenzio di Ermes*, Roma: Meltelmi, pág. 119.

Si se acepta la idea de que la obra de arte actual no funciona como signo (aunque esté hecha de signos) y que aun así “comunica”, porque forma parte de una práctica validada en la cultura (contiene un lenguaje, un código), es inevitable preguntarse cuáles son las reglas de la lengua “arte” en nuestros días. Y la “comunicación” del arte en nuestros días se da, como dice Nanni, más bien como *autoevocación*: con la misma libertad creativa del artista, el crítico re-creará la obra de acuerdo a lo que quiere y puede ver en ella, de acuerdo a sus características vivenciales propias, incluido en ellas el conocimiento de los códigos de confección que puede usar el artista. Algunos juicios críticos se harán más populares que otros, y esto nos llevará a una institucionalización del gusto en la comunidad. Esta re-codificación (no decodificación) en el mensaje “arte”, así como la institucionalización del proceso, es el objetivo de estudio de la estética para Nanni, como lo es, en el caso del presente trabajo, la re-codificación e institucionalización artístico-cinematográficas.

La polisemia en el arte del siglo XX puso en crisis la “teoría” tradicional del arte. De hecho, quien habla actualmente del fin del arte se refiere, lógicamente, a la muerte del arte tal y como se concebía desde los griegos hasta finales del siglo XIX. La experiencia polisémica que las vanguardias artísticas de principio de siglo inauguraron va más allá de la declaración de una nueva corriente poética: las vanguardias “descubrieron”, por así decirlo, un principio del arte no sólo del siglo XX, sino de todos los tiempos: es arte aquello que se decide que es arte. La toma de conciencia de esto, y a la vez bandera de un movimiento, hizo que se reflexionara acerca de la construcción de la artisticidad fuera de metafísicas y juicios críticos totalizadores relativos a cánones que se despachaban por universales.

Como ya vimos, una de las preocupaciones de Roman Jakobson y la escuela de Praga en la teorización artística era la separación de los juicios de valor del crítico en la construcción de un “análisis científico y objetivo” que explicara el arte del lenguaje. El lenguaje artístico no funciona diferente al lenguaje cotidiano, es simplemente más complicado, según Jakobson. El arte se afirma en el principio de equivalencia movido del eje de la selección a aquel de la combinación, según su esquema lingüístico. Si analizamos bajo esta óptica el arte, nos explicamos el valor de la ambigüedad en el mismo, y por lo tanto la polisemia de las vanguardias históricas (contemporáneas a Jakobson). ¿Pero qué sucede con Dante? ¿O con la Capilla Sixtina? La ambigüedad no es un valor en ellas, así que no entrarían dentro del esquema. Lo mismo con Umberto Eco: si la artísticidad está en un código privado del autor (un idiolecto estético), el texto artístico será arte en la medida que responda a tal idiolecto: ambiguo, pues lo posee sólo el artista. El hecho que la ambigüedad o la polisemia sean un valor artístico actualmente, no quiere decir que lo sea para todos los tiempos. Releamos a Jakobson:

La investigación sintáctica y morfológica no puede ser suplantada por una gramática normativa, al mismo tiempo, ningún manifiesto que proclame los gustos y opiniones personales sobre la literatura creadora puede sustituir a un análisis científico y objetivo del arte del lenguaje.²⁸

Jakobson, pues, termina cayendo en lo que solemnemente estaría en desacuerdo, es decir: partir de un interés personal, la poética simbolista o futurista, para construir una “ciencia” objetiva que describa objetivamente el fenómeno artístico de todos los tiempos.

Se dice que actualmente no existe una “teoría del cine” lo suficientemente exhaustiva que dé cuenta de los múltiples enfoques con los cuales se puede estudiar este

²⁸ Jakobson, R. *Op. cit.*, pág. 350.

fenómeno. Esto es muy significativo, porque quiere decir que cada disciplina ve una construcción de realidad diferente. ¿Pero esto no sucede con cualquier cosa que se pretenda estudiar? La cosa en sí misma no define el método ni la disciplina para estudiarla. No existe, ni parece la gente muy preocupada por ello, una teoría general del agua, o una teoría general del matrimonio. Existen la química y la sociología, pero también puedo hacer una historia del agua, o analizar el matrimonio desde la antropología, entre otras cosas. Creo que, en este sentido, los estudios interdisciplinarios estén en esta línea. Conviene recordar a Ramón Gil Olivo cuando menciona:

Cada una de ellas [las concepciones teóricas del cine] frecuentemente corresponde a la visión particular de la disciplina de la que el autor es exponente, de ahí que entre los teóricos que abordan el problema se ponga de manifiesto un rasgo característico: la ausencia de una sistematización común de sus planteamientos. Bajo este criterio, no se puede hablar de manera expresa acerca de una teoría general del cine, a pesar de la existencia de trabajos rubricados precisamente bajo ese título.²⁹

El fenómeno se estudia a partir de la intencionalidad de la disciplina que pretende analizarlo, con todos sus métodos incluidos. Esta investigación propone, por ejemplo, un estudio del cine desde el punto de vista estético-semiológico, es decir, el estudio del cine como arte desde la semiología, pero podría abordarse el mismo fenómeno con enfoques diversos, dependiendo de la disciplina usada. Indirectamente, el estudio estético propuesto aquí no unificaría una teoría del cine, desde el punto de vista ontológico, ni pretendería hacerlo, pero identificaría claramente los linderos de la conceptualización del cine como arte, dejando otras identidades (aquellas que no son artísticas) mejor delimitadas para otras disciplinas. Mejor decir "estética del cine" que "teoría del cine", como es mejor decir

²⁹ Gil Olivo, Op. Cit. Pág. 22.

"estética de la pintura" que "teoría de la pintura", con la cual se abarcarían indebidamente todos los enfoques de los que puede ser objeto de estudio la pintura. Además, si esto fuera posible, si pudiéramos sincrónica y diacrónicamente abarcar todas sus identidades, el concepto *pintura* sería impredicable.

Un ejemplo concreto de cómo es indebida, a nuestro juicio, un enfoque teórico a partir de la “especificidad” o identidad del objeto de estudio considerada a partir de su estructura (y derivaciones supraestructurales) podemos observarlo en el enfoque teórico del investigador semiótico nicolaita (para estar en el ámbito local) Juan Carlos González Vidal.

González Vidal retoma a Lotman y otros autores en la idea de arte como sistema modelizante secundario y propone una categoría de estudio basada en esta idea con la cual no se pretende “simplemente proporcionar una nueva etiqueta a una serie de fenómenos, sino operativizar los instrumentos descriptivos”.³⁰ González hace, pues, investigación avanzada del modelo lotmaniano y propone la categoría *campo suprarregulado de producción semiósica* (CSPS) con la cual define al cine:

Ahora bien, en toda cultura existen zonas especializadas donde la producción de semiosis se halla regida por normas particulares, consecuentemente de carácter secundario, que de una u otra forma ejercen una acción coercionante sobre la materia significante que se enuncia en ellas. Entonces, si las normas primarias determinan la producción de semiosis, las secundarias las sobredeterminan, con lo que generan potencialidades de sentido no previstas anteriormente. Lo que tiene lugar, en términos de código, es un conjunto de supracodificaciones, cuya vigencia está garantizada al interior de cada una de las zonas especializadas en virtud de su propio desarrollo. Desde el momento en que

³⁰ González Vidal, J. (2008). *Semiótica y cine: lecturas críticas*, Morelia: UMSNH, pág. 18.

se subraya este aspecto restringido de las supracodificaciones, se hace evidente que cada zona da lugar a formas específicas de semiosis, que se plasman individualmente (en razón de rasgos codiciales) con respecto a otros hechos semióticos. Las segmentaciones literatura, medicina, filosofía, historia, sociología...operan, explícita o implícitamente, bajo estos principios.

(...)Desde la postura asumida, el cine se presenta como un CSPA más dentro de la cultura. Obviamente, comprende características estructurales que le dan su especificidad. Una de las más importantes hay que buscarla en la pluricodicidad (...) Sin embargo, esto no resulta suficiente para definir el campo, pues en la cultura existen múltiples ámbitos que también son pluricódigo, como las canciones, el cómic, la ópera, los videos musicales, etc. Hay que considerar, entonces, que cada CSPA pluricódigo posee uno o varios códigos de base, en los que vienen a articularse los demás. En el cine, la imagen en movimiento cumple esta función.³¹

González reconoce la dificultad para circunscribir “el rasgo esencial del arte cinematográfico”³² en la ambigüedad pluricódigo y la característica formal de la imagen en movimiento, y lo atribuye a los avances tecnológicos y la sofisticación de la cultura que crean productos como los videos musicales que, apegados a las categorías de ambigüedad e imagen en movimiento, resultarían también cine. El semiólogo pretende salir del *impasse* añadiendo otra característica formal a la definición de especificidad del cine: la narratividad. Este aspecto incluiría “casi la totalidad de la producción cinematográfica” (a su juicio, el cine sin narratividad fue una innovación que se quedó fuera de la “memoria institucional del CSPA”³³), y aunque existe otra clase de productos audiovisuales que cuentan con esta característica, como los videos musicales, la velocidad y la enunciación

³¹ Ídem.

³² Ídem, pág. 19.

³³ Ídem, pág. 20.

entre éstos y el cine (en ocasiones perfectamente intercambiables) bastarían para demarcar una diferencia de estructura o “código de base” en los mismos.

Estamos, pues, ante una postura sintomática de la semiótica de inspiración estructuralista: la identidad la definen los “códigos base”. El mismo González se da cuenta de que esta circunscripción hace agua por todas partes, pero aun así la liga a su categoría (que constituye un avance por demás interesante, del cual lamentablemente no extrae todas las consecuencias necesarias) CSPS, que resultaría una posterior reordenación de los códigos base (y por lo tanto, sólo su ulterior sofisticación):

Podemos concluir en que la especificidad del cine – como la de cualquier otro ámbito similar - radica en la manera en que se articula la pluricodidad, que determina genéricamente las interrelaciones codiciales. Tal articulación se produce a partir de la imagen en movimiento, que implica casi todo el tiempo una estructura narrativa rica en posibilidades de desarrollo.³⁴

Y así se tambalea todo. Alguien pudiera argumentar, siguiendo a González, que la no narratividad del cine es un rasgo formal que, si bien surgió como provocación y no se consolidó en la mayoría de la práctica cinematográfica, está bien presente en gran parte de la producción reciente de cine “alternativo”. Que existen películas que parecen videos musicales y viceversa. Que un episodio de serie de televisión puede ser exactamente idéntico a un corto o largometraje. Y que hasta la misma imagen en movimiento (pienso en un corto de Alejandro González Iñárritu aparecido en una compilación con motivo de los sucesos del 11 de septiembre de 2001, o en la reciente noticia acerca de la propuesta de un cine “real”, emparentado con el teatro, que sumerge al espectador no como un sujeto pasivo de la película, sino como protagonista) pudiera estar en entredicho. Por no decir de todas

³⁴ *Ibíd.*, pág. 22.

aquellas interrelaciones extracinematográficas, todos los usos interconectados presentes en el cine mismo, que esta aproximación teórica no incluye en la definición de su objeto.

Así pues, ni la articulación ambigua pluricódigo ni las características formales, en sí mismas, nos permiten diferenciar hoy en día entre la categoría cine y la de cualquier otro producto audiovisual o similar. Y González da un paso importantísimo metiendo en campo una categoría posterior a manera de satélite que interviene en el proceso, aunque al final termine estableciéndola como mera “complicación” del código (o códigos) de base inicial.

Y aquí aparece la primera gran demarcación con respecto a esta clase de posturas: existen códigos y códigos. Hay códigos de creación, o de base, si se quiere llamar, que pueden ser pluricódigos y deliberadamente ambiguos, o bien, articulados de determinada manera, y existen códigos de uso, que ciertamente redefinen a los primeros, pero que terminan por determinarlos completamente, y no viceversa. La identidad o especificidad de una entidad se establece con los segundos y no con los primeros. Es el uso el que determina si un producto es cine o menos, o es arte o menos, o es cualquier cosa, independientemente del código, articulación o intención con que fue creada originalmente. La estructura inicial se convalidará o desaparecerá de acuerdo con las reglas culturales del uso de tal categoría en tal momento.

Así que un video musical puede ser cine, un videojuego, un episodio de televisión, un comercial o cualquier otro producto, depende si se usa y propone como tal. Hasta la fecha, la imagen en movimiento ha sido una constante de esta identidad, pero puede cambiar. De hecho, los avances tecnológicos lo demuestran, como el auge de la realidad virtual y las experiencias sensoriales electrónicas. Y ciertamente, las instituciones dentro

de estos códigos de uso serán siempre la referencia para decidir la suerte de una nueva u original manifestación que pretenda entrar a la categoría de identidad en cuestión.

Esta primera reordenación epistemológica resulta importantísima: llevada a sus necesarias consecuencias, nos dice que, para estudiar de forma objetiva y eficiente el cine, como cualquier otra manifestación artística, es necesario mirar primero hacia afuera y luego hacia adentro de cualquier estructura, de cualquier objeto, de cualquier texto. Nos dice que una ciencia correcta individualizaría el código de uso para establecer su objeto de estudio, para posteriormente “bajar” de nivel y establecer modelos descriptivos operativos eficaces, ahora sí, de estructuras formales. No antes. Y es objetivo de la presente investigación proponer tales modelos.

Capítulo II El idiolecto artístico y el idiolecto cinematográfico.

El idiolecto artístico

Ya hemos visto cómo, para Nanni, las teorías que explican el comportamiento “anómalo” de la obra de arte como signo son insatisfactorias, porque buscan esta razón en la obra misma, en su deliberada ambigüedad o en su manipulación. Nanni considera que para la obra de arte es necesario idear un modelo distinto al de la comunicación cotidiana, basado en los comportamientos que la obra produce. Este modelo está basado en la concepción, que será ampliada más adelante, del objeto material, es decir, un objeto que se constituye cognitivamente bajo un número indeterminado de identidades, y al que nunca se le podrán reconocer todas las características que presenta. La importancia de este concepto en las teorías de Nanni es fundamental, pues funciona exactamente igual que la obra de arte, como sinónimo de un proceso de uso de las cosas. La polisemia de la obra es resultado de una convención de uso, así como de la delegación de artisticidad de nuestra contemporaneidad. La lógica del arte, aquí y ahora, la *langue* actual del arte, es el conmutador por el cual la obra signo pasa a ser obra no-signo, insisto, no signo para el ojo estético, no para el ojo crítico.

Nanni llama a esta *langue* idiolecto artístico, con la finalidad de impedir que el mismo sea utilizado en sentido indiscriminadamente universal y esencialista, y por lo tanto, ideológico (monstruo mortal en un enfoque científico). Recordemos que idiolecto significa “código privado de un solo hablante”, aunque la categoría “un solo hablante” pueda ser sustituida por un grupo, una cultura o una época determinados. Es aquí donde vemos el principal antagonismo con Umberto Eco: él también propone una categoría que parece

similar, el idiolecto estético. La diferencia es que en Eco, tal idiolecto se encuentra en el interior de la obra (*intentio operis*) y coincide con su configuración semiótica interna, mientras que en Nanni el idiolecto artístico coincide con la convención que establece el uso artístico de la obra (*intentio culturae*). Es ésta la convención, el código, que hace que la obra pase de ser un objeto histórico a ser un objeto material.

La identidad del arte se asigna de manera extrínseca a la obra, a partir de una convención-institución histórica que permite al artista crear una obra-arte (*Poética*); que da ciertas características (históricas) a la obra-arte y que permite interpretar dicha obra al crítico de determinada manera (*Crítica*). Este *idiolecto artístico*, como lo llama Nanni, funciona a través de dos vías, de las que hablaremos en el caso del cine a continuación.

Esto quiere decir que la artísticidad (o idiolecto artístico) se materializa en las formas que determinado contexto histórico ha asignado a las estructuras del arte, ya sea a través de “etiquetas” o “formatos” precisos (como “novela”, “cuento”, “largometraje”, etc.), y aquí estamos en la dimensión pragmática, en la asignación directa de una identidad conceptual, en este caso artística, a un determinado objeto. La otra vía se divide a su vez en contextual y circunstancial: la contextual no se refiere a lo que está fuera del texto, sino a cómo está organizado dentro (organización que hace distinguir al texto de lo que está afuera de él, y que nosotros también llamamos “contexto”, a partir de la etimología cum-texere: “tejer junto”), mientras que la circunstancial hace referencia a las entidades extratextuales que le asignan la identidad de arte a la obra, como por ejemplo se da en los ready made: originalmente, antes de que Duchamp institucionalizara el nombre (formato o etiqueta) “ready made”, la artísticidad llegó a tal objeto no en virtud de su construcción material, sino de su exhibición o propuesta dentro de un lugar de arte, en este caso, la galería.

Una vez que el “objeto” (o texto) adquirió su identidad de arte, vive dentro de la crítica a través de las distintas interpretaciones que pueden hacer de él los diferentes críticos. Las reglas de tal interpretación no están dadas por el crítico, entendido éste como sujeto individual, sino, nuevamente, por el idiolecto artístico, que hoy en día permite una pluralidad de interpretaciones muy vasta y con posibilidades prácticamente indeterminadas. Además, el crítico no puede decir *lo que quiere* de la obra de arte, sino *lo que puede*, es decir, creará sentido respecto a la obra en tanto ésta sea o tenga elementos pertinentes de acuerdo a su cultura, formación, idea de arte, gustos, etc. Y aquí asistimos a la disolución de un viejo problema de la acepción del arte como estructura: no hay decodificaciones en el arte, sino recodificaciones pertinizadas entre la obra y el crítico. La obra de arte, vista en sentido sincrónico, ya no se comporta como signo, sino como su contrario: en una entidad nouménica, en el mundo antes de ser significado o interpretado, o como el semiólogo Luis Jorge Prieto lo llama, un *objeto material*.³⁵

Si estamos de acuerdo con el modelo de Nanni, para rastrear la identidad específica del cine tenemos que identificar el idiolecto (el código de uso) que en un determinado momento histórico le da tal identidad. Aquí proponemos llamarlo *idiolecto cinematográfico*.

Nanni propone su idiolecto artístico como un esquema a tres niveles. Antes de explicarlo, me gustaría retomar el concepto de la ambigüedad, y por consiguiente, polisemia, del texto artístico. Si reconocemos que la obra de arte, prácticamente desde las vanguardias, es polisémica, y si estamos de acuerdo con que tiene valor estético en cuanto a

³⁵ Prieto, Luis Jorge, *Una teoretica corretta, e avanzata? Ripensiamo la linguistica e la semiologia (la semiotica)*. En <http://www.parol.it/articles/mazzei.htm>. (Julio 2012).

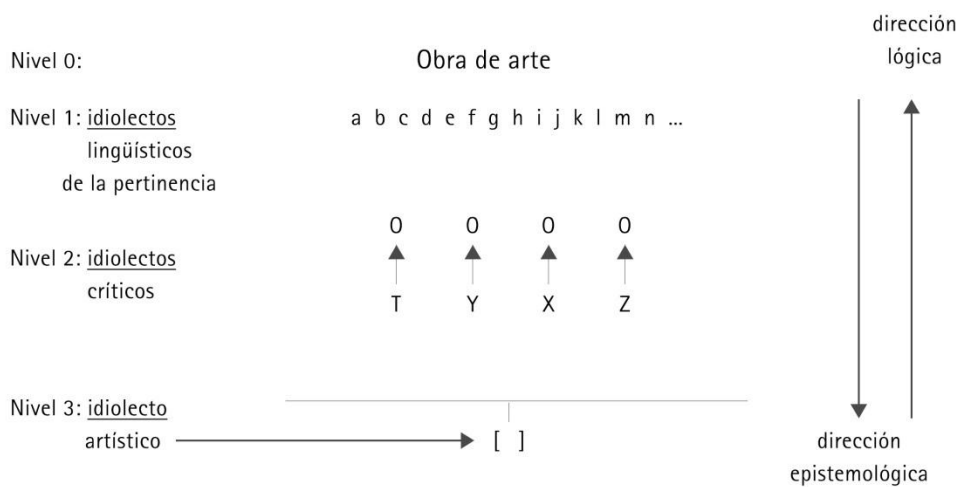
la institucionalización cultural del mismo, y no porque en sí misma sea ambigua, debemos concluir que la polisemia es una condición del idiolecto artístico, y en cuanto tal permite una gran serie de desviaciones a las normas en los planos de la expresión y del contenido de las funciones sígnicas que construyen no sólo los artistas, sino también los críticos o espectadores. Algunas construcciones tienen más visibilidad que otras, al aglutinar las visiones de determinados artistas o críticos en entidades más grandes, a manera de grupos o movimientos artísticos. Tendremos así que, siguiendo el esquema de Nanni, la identidad arte, en nuestros días, en la contemporaneidad del siglo XX y lo que va del XXI, ligaría obra, crítico y artisticidad en tres niveles de codificación semiótica. Nanni originalmente incluye solo a la crítica dentro del siguiente esquema, pero nosotros hemos añadido a la poética, es decir, la labor del artista, puesto que sigue la misma lógica que el crítico:

Esquema de Nanni:³⁶

³⁶ *Ibidem*, pág. 61

Esquema n.7

Nuestra poética y su sistema de simbolización
Sistema formal a tres niveles



Nivel 0.- Obra de arte

Nivel 1.- Significaciones individuales de artistas y críticos (críticos entendidos como intérpretes o receptores de la obra de arte en general, no necesariamente profesionales).

Nivel 2.- Significaciones paradigmáticas de grupos, escuelas y movimientos artísticos, tanto de producción como de interpretación o crítica artística.

Nivel 3.- Idiolecto artístico como *langue* del arte, como convención institucionalizada que reúne el conjunto de reglas, permisos y prohibiciones del fenómeno artístico.

El esquema puede recorrerse de arriba hacia abajo, en un sentido epistemológico, de lo particular a lo general; o bien de abajo hacia arriba, en un sentido de derivación lógica.

Conviene establecer con precisión la noción de idiolecto que utilizamos en este trabajo, y que, como dijimos, retomamos de Nanni. Contrastaré primeramente el significado que proponen Greimas y Courtés en su *Dizionario ragionato della teoría del linguaggio*:

1.- El idiolecto es la actividad semiótica, productora o lectora de las significaciones –o el conjunto de los textos relativos a éstas- específica de un actor individual que participa en un universo semántico dado. En la práctica de las lenguas naturales, las variaciones individuales no pueden ser muy numerosas, ni constituir descartes demasiado distantes: de otra manera arriesgarían interrumpir la comunicación intersubjetiva. Por lo tanto son generalmente considerados como fenómenos de superficie, que refieren en primer lugar a las componentes fonéticas y lexicales de la lengua. En estado puro, el idiolecto depende de la psicolingüística patológica y podría ser identificado con la noción de autismo.

2.- Situado en el nivel de las estructuras profundas, el problema del idiolecto va relacionado a la noción de estilo. En esta perspectiva se puede concebir al idiolecto como la asunción, de parte de un actor individual, del universo semántico individual (el cual es constituido por la categoría vida/muerte) que él está en grado de dotar de vertimientos hipotáticos particularizantes, y del universo colectivo (articulado por la categoría

naturaleza/cultura), de los cuales puede disponer los términos a placer suyo, homologándolo con el universo individual. Se trata solo de una sugerencia para una problemática particularmente ardua.³⁷

He escogido esta definición para precisar la línea en la que la propuesta terminológica de idiolecto artístico en Nanni se diferencia tanto de ésta como de la noción de Saussure. Recordemos: para Saussure el idiolecto es una puesta en práctica, puesta en acto, de una parcialización de la *langue* en un individuo singular. En otras palabras, es un acto de *parole*, o bien, de *habla*. También en la noción de Greimas su identidad está dada por su interdependencia a un universo más amplio, el universo del cual no se puede distanciar mucho, bajo la pena de “arriesgar a interrumpir la comunicación intersubjetiva”. Evidentemente, en ambas posturas la noción de idiolecto se deriva de una “lengua oficial” más amplia, de la cual el idiolecto sería derivación caótica parcial, dependiendo del uso particular de cada sujeto. No obstante esto, quedaría una ventana abierta a la comunicación, por muy ambigua que fuere. Greimas reconoce que “la problemática es particularmente ardua” en el nivel de las estructuras profundas.

Un caso similar puede interpretarse en las nociones de *idiolecto estético* en Eco o de extrañamiento o el desplazamiento del “eje de la selección al eje de la combinación” en Jakobson: la intervención del hablante, del sujeto, en el idiolecto, haría sólo más oscura la referencia, es decir, de lo que se está hablando.

En Nanni, en cambio, el idiolecto tendría el rango de *langue* autónoma. Una lengua particular de un tiempo y un espacio determinados, de un momento histórico, de una

³⁷ Greimas Algirdas Julien, Courtés, Joseph, *Semiotica: Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Milán, Ed. Mondadori, 2007, pág. 151.

cultura, que por su carácter, precisamente, histórico y contingente, no puede sino conceptualizarse como una *langue* que:

1.- No depende necesariamente de un universo más amplio que ella misma: no necesita de la *langue* cotidiana o de comunicación instrumental para existir. Puede pensarse que se deriva de ella, cuando en realidad es una nueva conceptualización de la “realidad” o referente que evoca. El idiolecto artístico tal vez se “nutra” de significaciones de la *langue* instrumental, pero no en un sentido de derivación o dependencia, sino de total reinvención. Esta distinción se pone en neto contraste con todas aquellas teorías que ven al arte como un lenguaje más complicado que el de la vida cotidiana, pero siempre derivado del mismo.

2.- Tiene por fuerza un carácter “privado”, tanto espacial como temporalmente: no se trata de definir esta “privacidad” respecto a una dimensión más amplia, sino en relación con otras dimensiones y basta. El idiolecto es privado no porque esté contenido en un universo más amplio y, por tanto, es “privado” respecto de este, sino porque es privado respecto a otros idiolectos: un idiolecto de hace 100 años, un idiolecto de otra región del mundo, etc. El idiolecto artístico, pues, no depende de la lengua normal, cotidiana instrumental, y es privado, sí, respecto de esta pero también respecto de otros idiolectos artísticos de otras culturas o tiempos.

3.- El carácter de “privado”, se sigue naturalmente, puede ser entendido en cuanto privado de un sujeto individual, o privado de un sujeto colectivo (un paradigma, una escuela, un movimiento, un grupo de críticos con ideologías afines), como en el caso que mencionábamos, de un tiempo o colectividad determinados.

El idiolecto es, pues, el *a priori* necesario para que exista el fenómeno artístico (atención, el fenómeno artístico, no un objeto estético): es la identidad, el universo semántico, la convención cultural, el conjunto de códigos y reglas, que permitirán que surjan artista, obra de arte y crítico. Pero atención: no es un *a priori* estructural, no es una entidad formal sintáctica, sino un *uso*, una *intencionalidad*, un *paradigma* entendido éste como *práctica* cultural.

Ahora, respecto a la materialización formal de tal idiolecto, tanto estructural como extraestructural, o bien, respecto a la “vida real” del idiolecto en lo concreto, en el mundo, podemos hablar, en el caso del cine, de un idiolecto sintáctica y extrasintácticamente (materialmente hablando) *fuerte* o *débil*.

Recordemos que en este trabajo estamos hablando de un idiolecto artístico cinematográfico. Para describir el fenómeno “cine”, podemos hacerlo a partir de varios usos, de varios enfoques o intencionalidades. Hasta aquí hemos retomado una distinción crucial que hace Nanni respecto al uso cultural de una identidad (el idiolecto que discutíamos) y el uso individual de la misma, la capacidad de cada uno de nosotros de tener una idea de qué es el cine, qué es el buen cine, el arte cinematográfico, etc. Hemos dicho, asimismo, que para la consolidación de la identidad “cine” cuenta el idiolecto colectivo, no el uso individual. El uso individual del cine aquí lo llamaremos Crítica, si se trata de interpretar una obra, o bien Poética, si se trata de crear una. Sin embargo, si pretendemos movernos en un nivel epistemológico científico, no podemos partir de estos niveles de uso, ya que surgen y viven en puntos de vista, ideologías específicas, que no son las únicas, sino que conviven con muchas otras. Si queremos describir científicamente qué es el cine, no

podemos partir de un paradigma individual o particular, sino del paradigma más amplio de la cultura, de un momento histórico dado.

Nanni diría que la ciencia indagaría los mecanismos de institucionalización cultural de una determinada identidad. Creo que es clara la oposición que intento hacer aquí: el punto de vista de cada crítico (o paradigma) contra el punto de vista de la conciencia colectiva (trascendental a todos los paradigmas y críticos individuales existentes). Recordemos que proponemos un idiolecto a tres niveles, que ya hemos explicado:

1.- El primer nivel, como decíamos, correspondería a la interpretación individual. Nanni llama a este primer nivel “idiolecto lingüístico de la pertinencia”³⁸.

2.- El segundo nivel correspondería a la interpretación paradigmática: aquí hablaríamos de los modelos más amplios en los que puede situarse un grupo de críticos con ideologías afines. Nanni lo llama “idiolecto crítico”³⁹.

3.- El tercer nivel se compondría de aquel conjunto de reglas, convenciones, usos, institucionalizaciones o gramáticas con las que una cultura determinada, o bien un momento histórico, interpretan y significan el arte. Nanni lo llama “idiolecto artístico”⁴⁰.

La crítica se limita a interpretar la obra. Una postura crítica (una postura de un lector, interpretador, espectador, que para el caso ilustrado aquí son sinónimos) que se pretendiera hacer pasar como explicación científica, como descripción de todos los significados

³⁸ Nanni, Luciano, *Della Poetica. Come nasce e vive un'opera d'arte*. Bologna: Ed. Book Editore, 1999, pág. 62.

³⁹ Ídem.

⁴⁰ Ibídem, pág. 60.

posibles (o más “verdaderos”) en una obra, por ejemplo, sería una crítica superideologizada con pretensiones de cientificidad.

Yo puedo describir científicamente el fenómeno “cine” en un sentido social, político, comercial, religioso, industrial, psicológico, etc. En este trabajo, la pretensión es explicar el cine en cuanto fenómeno artístico, o bien, explicar o describir el uso artístico del cine, el idiolecto artístico cinematográfico. En términos de Nanni, aquí se pretende hacer una Estética cinematográfica.

Retomando la triada de la artísticidad en Nanni, es decir, las dos vías (la segunda, a su vez dividida en dos) por las cuales una “obra” pasa a ser “obra de arte”, recordaremos que una asigna directamente las identidades abierta y explícitamente (sería el caso de las identidades “cine”, “largometraje”, “cortometraje”, “documental”, “comedia”, “thriller”, etc.), que, aunque sus fronteras estructurales son a veces delgadas, son impuestas como pesadas etiquetas que gozan de una acendrada institucionalidad. Cambian, sí, pero el paso del tiempo para ello puede recordarnos los procesos de erosión. Este proceso de cambio se da de la misma manera en la lengua “natural”: cambia, como la aguja horaria de un reloj, pero su movimiento, lento, es casi imperceptible. Y los cambios, en esta vía, funcionan gracias a la declaración performativa de que *aquí y ahora esto es tal cosa*; la vía indirecta, como ya vimos, hace referencia a las características formales que se derivan, muchas veces tácitamente, de la identidad en cuestión. Es el caso, en nuestro asunto particular, del lenguaje cinematográfico y de la imagen en movimiento, o la imagen-tiempo muchas veces entendida. Claro, el cine *está* constituido por imagen-tiempo, pero *ésta no es* el cine. Como tampoco *es* el cine la organización formal o sintáctica que se puede hacer de esta imagen-tiempo, es decir, los planos, los códigos combinatorios del montaje, los códigos de

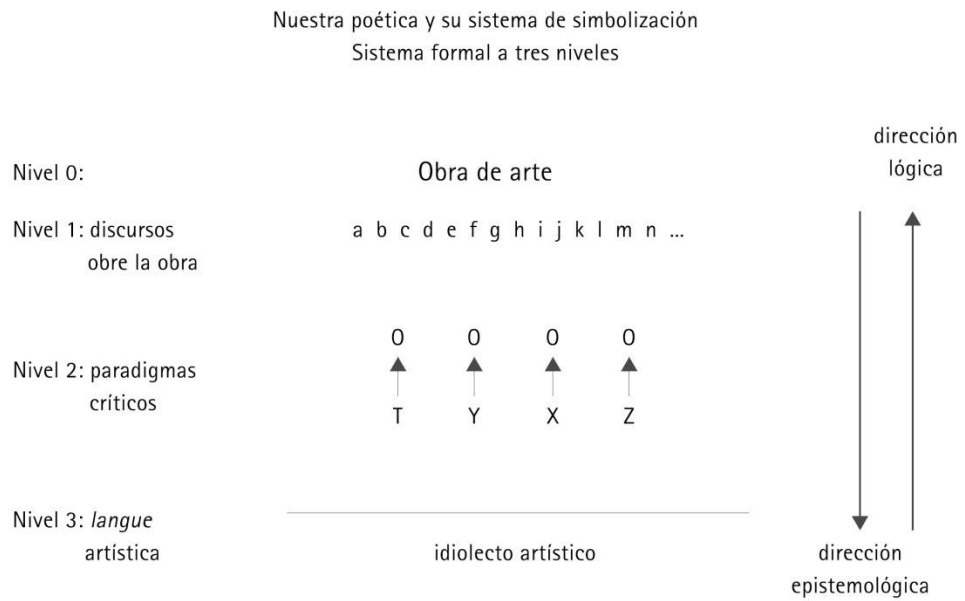
iluminación, iconicidad, etc. La identidad del cine no está en la ontología de la imagen-tiempo, ni en el formalismo puro de su organización sintáctica (en el llamado “lenguaje cinematográfico”): está en la identidad constituida a priori y que, sí, es cierto, se materializa *a posteriori* en estas dos vías, pero no *exclusivamente*. Potencialmente, pueden existir otras posibilidades de materialización, otros códigos sintácticos o formales. ¿Y cuál sería, en el caso del cine, esta “condición constitutiva”, este idiolecto que, lógica, no cronológicamente, antecede a la materialización formal del fenómeno cinematográfico en su sentido artístico? Aquí tendríamos que bajar de nivel de análisis: de un nivel categorial “formalista” en el que hablamos de las lógicas de configuración de las identidades, a hablar de las identidades en concreto (retomaremos más adelante esta noción con el esquema no. 1).

La simbolización artística: un sistema formal en tres niveles

Un objeto “material”, convertido en tal, como hemos visto, gracias al idiolecto arriba mencionado, es indecible y opaco. Regresa a ser signo, vuelve a la luz, por así decirlo, a través de su simbolización bajo algún aspecto del universo cultural que lo interpreta. La simbolización, para Nanni, quiere decir “dotación de identidad según la necesidad de uso”. Esto quiere decir que la poética, el universo cultural en cuestión que interpreta el objeto (dota de significado al objeto), lo hará de acuerdo a la idea de arte que ésta logra intencionar en las cualidades físicas del mismo. Nuevamente, la artísticidad está en este sistema, no en la cualidad del objeto.

La manera en que un objeto es interpretado o simbolizado artísticamente se realiza en tres niveles, según el siguiente esquema:

Esquema n.6



Traduciendo el esquema, tenemos tres columnas a la izquierda: nivel (livello) 0, 1, 2, 3. En el nivel 0 tenemos la obra de arte como objeto material, es decir, cerrada en su unicidad, “vacía” de todo discurso, de toda interpretación. Si se quisiera decir algo en este nivel acerca de la obra, ese “algo” o discurso no podría ser otro que aquel que coincidiera tautológicamente con la obra misma, “un discurso totalmente exhaustivo y explicativo, pero del todo inútil, negado a la real vida semiósica de la obra, de su real obra crítica, donde su verdad se manifiesta”⁴². Dicha vida crítica se puede observar en el primer nivel, donde encontramos todos los discursos que pueden hacerse de la obra, según diseminadas parcialidades, según diferentes interpretaciones, diferenciadas e indefinidas. Discursos (orales, escritos, lacónicos o analíticos, etc.) que en el esquema están representados por las letras *a, b, c, d, e*, etc., y que pueden llegar a ser, más que diversos, antinómicos entre sí. Organizados en familias, dichos discursos se ordenan en plexos más amplios que, más o menos coherentes o antagónicos entre ellos mismos, podemos identificar en paradigmas más amplios (géneros, si se quiere decir) que se anteponen recíprocamente, lo que en el nivel 2 Nanni llama “paradigmas críticos”, y que se indican en el esquema con las letras mayúsculas *T, X, Y, Z*, etc. (Ver esquema 7).

Por último, queda el nivel 3, llamado por Nanni la “langue artística”. Esta “langue” no es otra cosa que la convención que permite el funcionamiento del sistema entero: el conjunto de permisos y prohibiciones que nuestra cultura tiene dispuestos para la vida del arte en nuestra vida contemporánea occidental. La vida del arte aquí y ahora, por decirlo de otra manera, y no del arte del medioevo o del Evo antiguo, ni el del renacimiento o del

⁴² Ibidem, pág. 56

barroco; culturas artísticas (*langues* artísticas, precisamente) para las cuales se necesitarían plantear esquemas diferentes.

La noción de “idiolecto” se puede aplicar, como se observa en el esquema, legítimamente en los tres niveles anteriormente explicados. En el nivel 1, “idiolectos lingüísticos de la pertinencia”, o bien de la interpretación, pues los discursos interpretativos se circunscriben a un determinado estilo, a una determinada individuación, motivada por la poética o visión del mundo “artístico” con que el intérprete defina la obra de arte, y que, como hemos visto, son indeterminados en nuestra cultura contemporánea. En el siguiente nivel, podemos sustituir la anterior categoría de “paradigmas críticos” que hace referencia a los “cabezas de familia” de los diferentes discursos críticos, por la de “idiolectos críticos”. Y por último, recordando la categoría anteriormente explicada, el tercer nivel correspondería al “idiolecto artístico”, motor, lógica y normatividad convencionada históricamente que explica los anteriores niveles. Utilizando un ejemplo de Nanni, podemos hacer la siguiente analogía: en el lugar de “obra de arte” coloquemos, en sentido político, el concepto de “México”. En el lugar de los idiolectos críticos (nivel 2) encontraríamos a los partidos políticos, cada uno con su propia ideología. En el lugar de los idiolectos lingüísticos de la pertinencia, a los políticos de cada partido que encarnan en un estilo personal los preceptos de su propio paradigma (la diferencia que encontramos entre, digamos, Felipe Calderón y César Nava, aunque ambos pertenezcan al PAN). Y como lógica subyacente a todo el sistema, lo que equivaldría al idiolecto artístico no sería otra cosa que nuestra constitución democrática, que permite que nuestro sistema político se organice de esta manera y no de otra.

Por último, restaría por aclarar el sentido encontrado de las flechas de la derecha de ambos esquemas: el sentido de la dirección lógica y de la dirección epistemológica. En el sentido lógico, las causas preceden a los efectos: es por la “gramática” del idiolecto artístico que los idiolectos críticos y los lingüísticos de la pertinencia se comportan de la manera en que se comportan. En sentido epistemológico (el sentido de la investigación científica) ocurre el contrario: primero se nos manifiestan los efectos y después conjeturamos las causas.

Del idiolecto artístico al idiolecto cinematográfico

Ahora, regresando a la cuestión inicial, debemos preguntarnos: ¿cómo se origina la identidad “cine”? ¿Cómo ha cambiado a través del tiempo? ¿A partir de qué momento tal identidad fue considerado un arte? ¿A qué llamamos lo artístico, con el enfoque pertinente que ya explicamos, es decir, aquí y ahora, o bien, en el cine, en los últimos cien años?

Es 1895 el año en que la convención historiográfica marca el inicio del cine (en proyección colectiva, en sala). El cine, ya lo hemos dicho antes, no surgió inmediatamente como arte, no tenía ese uso. Su “parecido” o “disposición material” hacia ciertas formas que se consideraban artísticas podrían hacer predecir que su uso artístico fuera paso obligado, pero en un primer momento, el cine no era arte. Como la fotografía, la curiosidad tecno-científica era el primer y principal uso del fenómeno “cine”. Pero casi simultáneamente, surgieron los primeros gérmenes o esbozos del fenómeno “cine como arte” o “cine con uso artístico”: concretamente, con Meliés, por ejemplo: usar estética y

artísticamente el dispositivo tecno-científico “cinematógrafo”. Y con la palabra “usar” no restringimos el término sólo a su utilización práctico-pragmática, sino a su conceptualización artístico-estética: las formas en las que puede pensarse la imagen-tiempo en sentido afectivo, emocional, que cuenten en cuanto fenómenos del sentimiento, y no sólo en su uso instrumental mimético de reproducción de la realidad.

Recordemos, aquí tratamos de rastrear identidades en sentido colectivo, no individual. Aunque alguien, como de hecho sucedió con Meliés u otros, hayan casi inmediatamente pensado en un uso artístico del cine, el principal paradigma que lo definía en ese momento era el uso instrumental cotidiano. No existía, culturalmente, una vinculación con el universo de códigos identificados en ese momento como artísticos. El idiolecto cinematográfico, si es lícito ya hablar de él, es *débil*, como más adelante explicaremos, ya que las determinaciones artísticas se dan en lo individual, sin que todavía se concrete su institucionalización. Y como todavía no existe tal, tal vez sería más lícito hablar de idiolecto teatral o idiolecto mágico, por ejemplo. Otros autores, como Francesco Casetti o, en el ámbito mexicano, Lauro Zavala, hablan de “cine moderno”, respecto a esa libre experimentación con las posibilidades del cine, lejos de los cánones o códigos artísticos, estructurales (y en nuestra noción también extraestructurales), establecidos. Esta noción se antepone a la de “cine clásico”, en la que los valores sintácticos (y extraestructurales, repetimos, en nuestra noción de idiolecto) son dominantes, fácilmente reconocibles. Nosotros lo llamaríamos idiolecto cinematográfico *fuerte*, pues la institucionalización es claramente visible.

Conviene detenerse en la noción de idiolecto cinematográfico de Lauro Zavala, distinta a la nuestra: él lo concibe como una derivación de la convención general cinematográfica,

como un hecho de *habla* respecto a la *lengua* cinematográfica, en sintonía con la definición generalizada de la semiótica, contrastada en párrafos anteriores:

Mientras el cine clásico es tradicional, el cine moderno es individual. Mientras el cine clásico está constituido por un sistema de convenciones que a su vez constituyen la tradición cinematográfica, en cambio el cine moderno está formado por las aportaciones de artistas individuales que ofrecen elementos específicos derivados de su visión personal de las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico.

El cine clásico se apoya en el respeto a las convenciones en el empleo de los recursos audiovisuales (especialmente en lo relativo al punto de vista, la composición visual, la edición, la relación entre imagen y sonido, y las tradiciones genéricas), mientras que el cine moderno existe gracias a las formas de experimentación de directores con una perspectiva individual, a la que podríamos llamar su propio idiolecto cinematográfico.⁴³

El uso inicial del cine, como curiosidad tecnológica, llamémoslo “extraartístico”, va a quedar eclipsado en las primeras experimentaciones de Méliés y otros, pues son estos artistas visionarios quienes comenzarán a usarlo artísticamente, aun fuera de toda convención o idiolecto artístico específico cinematográfico. Son ellos, pues, quienes comenzarán a configurarlo en un sentido y nivel más vistoso: de hecho, es a partir de idiolectos similares (idiolecto teatral e idiolecto mágico, como decíamos) con los que se comienza a interpretar artísticamente al cine. Posteriormente, serán el idiolecto literario y el musical los que complementarán y determinarán en un primer momento la naturaleza específica cinematográfica: un Frankenstein hecho de retazos de otras disciplinas artísticas y que clamaba por su propia identidad. Identidad que va a encontrar en un primer momento

⁴³ Zavala, L. (2005). Cine clásico, moderno y posmoderno. En: Razón y palabra, 46. Recuperado el 26 de octubre de 2012, de <http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n46/lzavala.html>. Lo individual no se opone a lo tradicional. No se ve cuál es la verdadera diferencia en la conceptualización de Zavala. Lo mismo podemos decir de las “aportaciones individuales”: ¿estas no crean tradiciones también?

realizada, formal, cultural y nominalmente (evocando la triada de artisticidad en Nanni), en el lenguaje cinematográfico de los primeros años del siglo XX, sobre todo con el cine francés e italiano de arte, y posteriormente con Griffith. A partir de la consolidación de Hollywood y del lenguaje cinematográfico griffithiano, que reunía también las principales experimentaciones en el campo de las vanguardias artísticas del momento, podemos decir que se erige un idiolecto cinematográfico *fuerte* que va a determinar el cine en los primeros cincuenta años del siglo XX.

Estoy de acuerdo con los teóricos que afirman que el cine surgió cuando tuvo la capacidad de contar historias. El sentido narrativo en el cine le dio su primera gran identidad, más allá de la curiosidad tecnológica, y esta identidad, en gran medida, persiste hasta nuestros días. Pero hay que tener cuidado al absolutizar la cuestión: hablamos, nuevamente, de un uso histórico que identifica narración con cine; y por muy difundida y constante que sea esta identidad, no se puede reducirse a todo el ámbito cinematográfico, mucho menos a su estudio. Creo que en este punto la semiótica ha tenido sus mayores glorias y sus peores fracasos: al estudiar al cine en cuanto discurso narrativo (pienso sobre todo en la semiótica estructural y generativa), la aplicación de las constantes narrativas identificadas por Propp y su modelización abstracta por parte de Greimas y Barthes encontró en el cine un campo fertilísimo de análisis: al ser el cine fundamentalmente narrativo, y al ser la semiótica (al menos este tipo) un estudio que concibe a todo discurso como una narración, el enamoramiento era inevitable. Lo mismo puede decirse de los mecanismos de enunciación (o discursivización o Sintagmática): si el cine se institucionalizó como tal gracias a su organización interna en cuanto discurso, no habría duda de que el camino a seguir para explicarnos su naturaleza y su implicación

interpretativa en el espectador es el de los mecanismos textuales (la estructura, la sintaxis), que dictan la manera en que el contrato semiósico, la interpretación, tendría lugar. Nuevamente, estamos ante la tiranía de la estructura.

Los primeros teóricos parten de ideas similares. Ricciotto Canudo, en su manifiesto de 1911 *El nacimiento del sexto arte*, concibe al cine como el crisol donde se funden las tres artes espaciales (arquitectura, escultura y pintura) y las dos temporales (poesía y música, aunque después añadiría la danza, convirtiendo al cine el séptimo arte), transformándolas en una suerte de teatro denominada “arte plástico en movimiento”. Canudo ya entrevía en el cine una “forma de arte total”. En 1915, el poeta Vachel Lindsay, en *The art of the moving picture*, de 1915, defiende al cine popular como un arte democrático, en el que confluyen, igualmente, otras artes. Vachel define al cine como “escultura en movimiento”, “pintura en movimiento” y “arquitectura en movimiento”, siendo el movimiento la constante en sus definiciones. El teórico Robert Stam apunta con razón que sin una sistematicidad teórica, Vachel anticipa intuitivamente muchas de las cuestiones que interesarán a construcciones teóricas más sólidas, como su fascinación por la consideración del cine como jeroglífico, su visión de Edison como el “nuevo Gutenberg”, su atención al espectador (su sugerencia de que los espectadores debieran hablar durante la película anticipa al teatro de fumadores de Brecht, como señala Robert Stam), etc. En 1916, Hugo Munsterberg escribe su libro *The photoplay: a psychological study*, en el que se ponen en relieve algunas cuestiones psicológicas relacionadas con la percepción y la analogía del cine con la manera en que estructuramos el mundo real. En este sentido, Munsterberg ve en el cine un “arte de la subjetividad”, que imita las formas en que la conciencia conoce el mundo fenoménico. Su teoría es ya mucho más refinada y sistemática que la de sus

contemporáneos, al distinguir entre “progresos interiores” y “progresos exteriores” en la evolución del cine: los primeros hacen relación a procesos estéticos y los segundos a la evolución de los dispositivos tecnológicos. El principal interés de Munsterberg son las formas interiores del cine, es decir, los avances en el lenguaje cinematográfico que transforman episodios comunes de la vida cotidiana en un “arte cargado de promesas”.

En sintonía con el viejo Idealismo, Munsterberg considera que el cine configura la realidad tridimensional de acuerdo a las “leyes del pensamiento”: es precisamente la distancia del cine con respecto a la realidad física lo que lo conduce a la esfera mental. Además de Munsterberg, teóricos posteriores (décadas de los 30 y 40) como Rudolf Arnheim y Bela Bálázs insistían en la especificidad artística del cine no sólo en su distancia con la realidad, sino en su distancia con otras formas de arte. No obstante, contra estos teóricos “formativos”, a partir de la vanguardia rusa se creará el partido contrario a esta postura: la de los “realistas”, que consideran la reproducción de la realidad como la verdadera especificidad artística del cine. Conviene recordar en este rubro a Dziga Vertov, por ejemplo, y más recientemente, el movimiento Dogma 95.

La cuestión de la percepción, comparada con la experiencia cinematográfica, fue también debatida desde los inicios, pero empieza a tomar forma más sistematizada (que habría de influir importantemente a varios teóricos de los años ochenta) a partir de las reflexiones de Merleau-Ponty: “un filme no se piensa; se percibe”. La concepción del cine como un mecanismo que emula nuestra capacidad cognitiva con respecto a la realidad, sobre todo en lo relativo al espacio y al tiempo, la homologación del trabajo intelectual en el cine y la filosofía, así como la atención prestada a los principios de la psicología Gestalt, serán rasgos comunes de los diferentes enfoques fenomenológicos del estudio del cine.

Si aplicamos el modelo de Nanni, tenemos la ventaja no sólo de explicarnos sincrónicamente qué es el cine, sino de poder ver diacrónicamente cómo ha sido y tal vez aventurar cómo será. El cine nace, pues, como arte, en los primeros años del siglo XX, gracias a la incorporación de lenguajes o elementos textuales de otras artes, como la música, el teatro y la literatura. Es fundamental en la construcción de esta legitimidad artística el papel de las cinematografías italiana y francesa. Los cineastas italianos, a partir de 1908 con *Los últimos días de Pompeya*, empiezan a contar historias épicas, religiosas y mitológicas de manera compleja y grandilocuente. Los grandes escenarios recuerdan la ópera, los guiones son adaptados de la literatura por Gabriele D'annunzio, la música es de Pietro Mascagni, por citar un ejemplo: las películas ahora duran dos o tres horas para que la gente homologue esta experiencia con la asistencia a los conciertos, la ópera o el teatro. David Wark Griffith utilizará todos estos recursos en sus superproducciones, además de que institucionalizará los primeros elementos de la sintaxis cinematográfica, contando en el cine de la misma manera que lo haría Dickens en una novela. El cine nace como registro de la realidad, pero se convierte en arte en el momento en que es capaz de superar tal realidad y constituir otra a través del discurso fílmico complejo. Es aquí donde la cinematografía francesa establece los primeros “cánones”: teóricos como Louis Delluc o cineastas como Abel Gance, Germaine Dulac o Jean Epstein (el movimiento impresionista francés) establecerán la *fotogenie* como el elemento artístico al cual debe aspirar el cine: no una copia de la realidad sino su sublimación. Aunado al ritmo y movimiento, el cine debe aspirar a ser una especie de sinfonía visual. Y nuevamente, estamos ante el origen de una absolutización: tal sublimación se consideraría por algunos como la “esencia” del cine. Como demostrarán corrientes artísticas como el Neorrealismo italiano o el movimiento Dogma 95, “la superación” o creación de otra realidad no es la única aspiración en el cine.

Si pensamos en la vocación abstracta de gran parte del arte vanguardista de las primeras décadas del siglo XX, podemos explicarnos el sentido de muchas de estas concepciones del cine. Por mencionar algunas poéticas, los futuristas pretendían reproducir, o más bien, representar el movimiento en sus pinturas; el cubismo, a la manera de un cartógrafo o un arquitecto, abstraía de la realidad elementos esenciales que después plasmaba en sus cuadros, además de que su representación entrañaba una simultaneidad de diferentes espacios, puntos de vista y relaciones temporales en un mismo espacio bidimensional. El cine (y lo vemos sobre todo en la actualidad, con sus relaciones con la realidad virtual y la tridimensionalidad) lleva a sus últimas consecuencias la revolución iniciada en el siglo XIX por Cézanne: renunciar al yugo de la representación basada en la perspectiva tradicional y trascender los aspectos miméticos del arte a una nueva representación bidimensional que fuera consciente de sus propios mecanismos de “abstracción”. Recordemos la etimología de abstraer: “sacar de”. Los cuadros de Cézanne, como los cubistas, nos hablan de cómo el artista abstrae la realidad para representarla (o crear una nueva, sobre todo en el cubismo sintético): el resultado de tal abstracción incluye también los medios usados para conseguirla, y el artista no se preocupa ya por ocultarlos en la propia obra. En el cine, la “conciencia” del propio medio y de sus mecanismos adquiere importancia a partir del formalismo ruso (Eisenstein, Vertov) y logra reflexiones importantes en películas como *La noche americana*, de Truffaut, *Super 8*, de Fellini, *Sin aliento*, de Godard y en muchas de las películas del movimiento Dogma 95. De hecho, actualmente va de moda hacer evidentes las suturas y los hilos del truco en el cine: si durante la época de oro de Hollywood se consideraba un pecado mortal que la cámara saltara o se moviera desordenadamente, o bien que los actores miraran hacia ella, actualmente vemos que

muchas películas usan el recurso de la cámara a mano, y que los contenidos tipo *reality* están a la orden del día.

Éstas son algunas de las razones que caracterizan la artísticidad en el cine. Actualmente, asistimos a una contaminación cinematográfica en otros campos culturales, como la televisión, la publicidad o los videojuegos, que, a juicio de quien esto escribe, caracterizaría como *débil* al actual idiolecto cinematográfico. *Débil* porque, sintácticamente, o bien estructuralmente, no es posible ya distinguir ciertas obras audiovisuales (algunas consideradas como arte por la cultura), pertenecientes a los campos ya citados, de lo que tradicionalmente llamamos cine. *Débil* porque las experimentaciones, transformaciones, uso combinado de distintas disciplinas, se difuminan al nivel idiolectal primario, es decir, en el idiolecto lingüístico de la pertinencia, donde viven los hechos del “habla” de la lengua artística (cinematográfica), del idiolecto cinematográfico. Estos cambios, si se institucionalizan, formarían parte de las convenciones estandarizadas, institucionalizadas, en paradigmas más amplios, más visibles, más *fuertes*, precisamente, que después van delimitando de manera más explícita el idiolecto artístico en general.

Idiolecto cinematográfico fuerte=Cine=cinematograficidad

Vía directa	Vía indirecta	
Largometraje	Contextual	Circunstancial
Cortometraje	Narratividad	Cineteca
Animación	Temporalidad	Sala cinematográfica
Documental	Enunciación	Festival
Etc.	Representación, etc.	Etc.

Idiolecto cinematográfico débil = Cinematograficidad

Vía directa	Vía indirecta	
Cine	Contextual	Circunstancial
Videojuego	Narratividad	Cineteca
Publicidad	Temporalidad	Sala cinematográfica
Televisión	Enunciación	Festival
Etc.	Representación, etc.	Etc.

Creo que preguntarnos cómo sucede esto y cómo está cambiando la naturaleza del llamado séptimo arte, nos permite también saber diferenciarlo de otras manifestaciones culturales, las cuales ya no son distinguibles sólo por su estructura, sino por su uso.

Después de todas estas consideraciones (importantísimas para dimensionar lógica y epistemológicamente el objeto de estudio de la presente investigación), podemos avanzar consideraciones sobre el estatuto ontológico del cine. Y aquí saltan algunas preguntas que me parece que pueden funcionar como introducción a la cuestión: si ya vimos que la identidad de las cosas no se da en función de su estructura interna sino de su cultivo o uso, ¿qué es el cine? ¿Existe cine sin imagen? ¿O sin montaje? ¿Sin organización interna en planos o encuadres? ¿Sin narratividad? ¿Sin registrar nada de la realidad a través de un *medium*? En pocas palabras, ¿cuál es la materialidad mínima del cine, si en ella se puede identificar su especificidad? Si ya dijimos que el uso (cultural) determina las identidades (en este caso artísticas), ¿cuál es el correlativo objetivo, material, físico, estructural, del cine? La pregunta no es tan fácil de responder como tal vez se respondería en otras formas de arte, ya que el cine, si bien se identificó inicialmente con la imagen en movimiento silente, primero mimética y luego abstracta, ha ido incorporando otros códigos estructurales a su identidad, como el sonido, la tercera dimensión, los efectos especiales en la sala, como el llamado “4D”. A mi entender, el cine pide a gritos actualmente “salirse” de la pantalla, interactuar física y materialmente proponiendo una realidad “verdadera”, no representada bidimensionalmente en una pantalla. Ante los puristas que pusieran el grito en el cielo argumentando que, en el caso de la interactividad física ya no estaríamos hablando de cine, respondería que la decisión no es nuestra, en el sentido de una individualidad determinada, de un sujeto individual, sino de la colectividad, de la cultura que decidirá si sigue llamando

cine a esa actividad artística. Me parece que de todas las artes, el cine tiene la vocación más clara de convertirse en un “arte total”, que como un camaleón pueda apropiarse de los códigos estructurales de otras artes. Tenemos entonces que el cine, como función cinematográfica, como cinematograficidad, se identifica en un momento histórico con una determinada materialidad y organización sintáctica, que puede cambiar en un momento dado de manera más espectacular que otras artes. El cine es arte, todo el cine, en este sentido. No habría que confundir con el llamado “cine de arte”, que en cambio es una categoría crítica, no identitaria. Un crítico determinado tendrá una idea de qué cine es más o menos artístico, distinta a la de otro crítico, posiblemente. Pero en todo caso, usa la palabra “arte” como significación, no como identidad, según la definición que de estos términos hemos dado aquí. En otras palabras, puede entenderse la diferencia entre entender la palabra “arte” como sustantivo, como identidad, o bien como adjetivo, como significación valorativa del cine que nos gusta más. Creo que una de las aportaciones de este enfoque es quitar las telarañas metafísicas que legitiman los discursos de la crítica profesional respecto a qué es cine y qué no lo es. En suma: el cine adquiere su identidad artística por la cultura, y a partir de ahí el crítico puede aplicar categorías como “cine comercial” vs. “cine de arte”, pero para usarlas, debe ya considerar como arte a la práctica cinematográfica, o mejor aún, la práctica cultural que se define como cinematográfica en un momento dado. Y lo mismo pasa con las categorías “documental”, “largometraje”, “corto”, etc. Pueden entenderse como géneros cinematográficos o estructuras cinematográficas una vez que hemos identificado al objeto como cine, no antes.

El estatuto ontológico del cine se encuentra entonces en la intencionalidad pura, más allá de la imagen en movimiento proyectada, enunciada o representada, aunque dicha

intencionalidad se garantice a través de ella. Para demostrar esta aseveración, me apoyaré inicialmente en las consideraciones de Lorenza Mazzei respecto a la identidad específica de la música (que yo llamaré musicalidad). Mazzei, en su investigación semiológica sobre la naturaleza de la música, evoca diversos ejemplos en los que ésta puede prescindir perfectamente del sonido acústico, al menos en el sentido material. En su obra *Estética y semiótica*, ya citada anteriormente, Mazzei recuerda el ejemplo de John Cage, para quien todo puede convertirse en música (en sus trabajos se encuentran los primeros ejemplos de la llamada “música gestual”): en su obra *4'33''*, de 1952, los ejecutantes en una sala se preparan para hacer música, luego callan para que el público escuche los sonidos de la propia sala de concierto. Kagel, otro artista citado por Mazzei, compone una ópera, *Con voce*, en la que los ejecutantes, mudos y enmascarados, representan con mímica los gestos de los instrumentistas sin emitir sonido alguno. Cita también las *Musik Zum Lesen* de Dieter Schnebel, que consisten en partituras destinadas no a la escucha o a la ejecución, sino a la lectura; y no abundaremos más sobre otros ejemplos donde la música se reduce a sonidos producidos por dos tazas de agua, silbatos y juegos infantiles, o bien a tocar un piano no necesariamente con las teclas. Se pudiera objetar que, en todos los casos se conserva la filiación o afinidad de la música con el sonido o el escuchar, así sea el silencio. El sonido estaría presente, al menos en sentido conceptual. Pero en este juego de presencias y ausencias, ¿cómo delimitamos la identidad de una práctica? La clave del uso y de su posterior asociación a un vehículo conceptual o material me parece muy importante: relacionamos una identidad a una estructura, y en este sentido, la usamos conceptualmente. Pero luego, a través de este uso, de esta dimensión pragmática-semántica, se deriva una dimensión sintáctica en la que “vive”, al menos temporalmente, la intencionalidad pragmática inicial. Pero luego el juego comienza otra vez: podemos tomar una dimensión

sintáctica y “reinventarla” nuevamente con el uso, y derivar de ella una nueva estructura interna, una nueva sintaxis. De ahí que tomar como punto de partida a las sintaxis y no los usos deriva en una absolutización indebida y engañosa.

Ejemplos análogos en el mundo del cine nos hacen pensar en los correspondientes equivalentes del mingitorio de Duchamp: baste recordar la obra de Andy Warhol, *Empire*, o bien *Sleep*, en las que una cámara registra, sin moverse absolutamente, imágenes del edificio Empire State o de un tipo durmiendo. O bien los trabajos del mismo Duchamp, como *Anemic cinema*, en el que vemos una especie de animación tipográfica sin sentido, o aún más, los de Man Ray o Ferdinand Leger, en los que aparecen juegos de sombras o imágenes irreconocibles. O más recientemente, el trabajo de González Iñárritu sobre los atentados del 11 de septiembre de 2001, en el que más del 95% del corto proyectado simplemente es un fondo negro con sonidos de fondo. Las codificaciones estructurales del cine, que en este caso podríamos decir que pertenecen al universo del habla de la lengua cinematográfica, formarán parte de la identidad del idiolecto cinematográfico dependiendo si se institucionalizan o no, si forman parte de las convenciones que asignan el correlativo objetivo a la cinematograficidad.

Mazzei coincide con Jean-Jacques Nattiez, un musicólogo que analiza en su obra citada, en que el dato irreducible de la música es el sonido, aunque en ciertos casos no esté presente en la obra musical. En todo caso, el sonido está presente “aún de manera sobrentendida”⁴⁴. Aquí podríamos recordar las consideraciones de uno de los teóricos fundadores de la tradición semiológica cinematográfica: Christian Metz. Las propuestas

⁴⁴ Mazzei, op. Cit. Pág. 27

teóricas del francés, a partir de los años sesenta, han sido determinantes para la evolución teórica cinematográfica de la semiótica. Metz coincide con muchos analistas en que no se puede hablar de especificidad en cuanto código⁴⁵ homogéneo, ya que la configuración estructural no sólo del cine, sino de cualquier otra arte o aun la lengua responde a una mezcla de diferentes códigos que confluyen en lo que nosotros llamamos identidad específica, en este caso, del cine. Sin embargo, esto no es todo: no basta decir que una identidad específica es sólo el resultado de la combinación de diferentes códigos (considerando que estos códigos están presentes también en otras identidades, en otras artes). En su obra *La significazione del cinema, semiotica dell'immagine, semiotica del film*, Metz establece:

En suma, interrogarse sobre la especificidad de un código no consiste solamente en el preguntarse, como hace Emilio Garroni, si *otros lenguajes* emplean o no emplean este código, sino también si los *otros códigos* del mismo lenguaje son o no son más cercanos a las constricciones técnicas a las cuales este lenguaje debe su definición y también su existencia separada. Se puede buscar la especificidad comparando varios lenguajes desde el punto de vista de un mismo código, pero también comparando varios códigos desde el punto de vista de un mismo lenguaje.

(...) Un código puede ser específico aun cuando no se manifieste en un solo lenguaje, y que un lenguaje puede ser específico por algunos de sus códigos aunque no se reduzca a ellos solamente. Lo “homogéneo” (el código construido) no es necesariamente no-específico y lo “específico

⁴⁵ Recordemos la noción de *código*, ya referida anteriormente en este trabajo: un inventario de símbolos, acompañado de un conjunto de reglas de composición de signos. Y esta noción no se reduce solamente a la morfología, sino también a las reglas sintácticas que permiten articular y producir mensajes. En este trabajo introducimos, además, la noción de código de uso, que refiere a las reglas pragmáticas que distinguen la identidad de una práctica, así como sus reglas de operación, de la codificación específica para determinados mensajes. En pocas palabras, oponemos la distinción entre códigos de función (de uso) y códigos de estructura (de composición sintáctica en un signo o mensaje que previamente recibió una determinada lógica de uso de los primeros).

heterogéneo” (el lenguaje concreto) no es específico solamente por la lista heterogénea de sus elementos sino también por ciertos elementos homogéneos que componen esta lista heterogénea.⁴⁶

Para Metz no basta, pues, decir “esta es la lista de códigos que constituyen la identidad cinematográfica”:

Sin embargo, es igualmente importante para la claridad de la cosa que los dos tipos de investigación (inter-lenguaje e inter-código, NDR) no sean confundidos y es también oportuno repetir, en el sentido ya indicado hasta ahora, que los dos tipos de investigación conducen al mismo resultado, o más exactamente, que la especificidad de un código no puede ser establecida sino en el punto en el cual éstos se intersectan; distintos en su principio, los dos tipos de investigación determinan los dos aspectos complementarios de la noción de especificidad, y su dualidad no tiene para nada el efecto de conducir a dos “listas” de códigos específicos que no concordarían después entre ellas. Los rasgos pertinentes de la materia del significante delimitan el grupo de lenguajes en los cuales es manifestable un dado código, pero contribuyen por el hecho mismo a definir dichos lenguajes: los rasgos pertinentes nos informan, por lo tanto, al mismo tiempo, sobre la especificidad de los códigos y sobre la de los lenguajes.⁴⁷

Es importante entonces, para Metz, no sólo decir que el cine está conformado por varios códigos presentes también en otras artes, sino establecer también la manera en que dichos códigos interactúan entre ellos de acuerdo a la naturaleza del significante, o bien, las “constricciones técnicas” a las que debe su especificidad.

Estas “constricciones técnicas” a las que se refiere Metz, ¿no presuponen lo que la intersección de los códigos pretende definir? Es como decir que lo que define al cine es la

⁴⁶ Metz, C. (1975). *La significazione del cinema, semiótica dell'immagine, semiótica del film*, Milán: Bompiani, pág. 202

⁴⁷ Ídem.

manera en que se da la combinación de los distintos códigos que le dan sentido y la manera en que ciertos códigos están más cercanos que otros a la estructura cinematográfica, esos códigos “homogéneos” que componen la lista heterogénea.

El cine, pues, para Metz, como cualquier lenguaje artístico, constituye un medio pluricódigo. Numerosos códigos permanecen constantes a través de todas o la mayoría de las películas, pero, a diferencia de la lengua, el cine carece de un código maestro compartido por todas las películas, como establece Robert Stam y otros autores en la obra *Nuevos conceptos para la teoría del cine*. Los textos fílmicos, para Metz, forman una red estructurada producida por la interrelación de códigos cinemáticos específicos, es decir, códigos que aparecen sólo en el cine, y códigos no específicos, o bien, códigos que comparten otras disciplinas que no son cine.

Metz describe la configuración de los códigos específicos y no específicos como un conjunto de círculos concéntricos que se extienden por un espectro desde lo más específico -el círculo más interior-, por ejemplo aquellos códigos relacionados con la definición del cine como el despliegue de imágenes múltiples en movimiento (por ejemplo, códigos de movimientos de cámara y montaje en continuidad), a través de códigos compartidos con otras artes (por ejemplo, códigos narrativos, compartidos con la novela y la tira cómica, o códigos de analogía visual, compartidos con la pintura) hasta códigos demostrablemente no específicos que se hallan ampliamente diseminados en la cultura (por ejemplo, los códigos de rol genérico). Más que una absoluta especificidad o una no especificidad, entonces, sería más apropiado hablar de “grados” de especificidad. Ejemplos de códigos específicamente cinemáticos serían el movimiento de cámara (o su ausencia), la iluminación y el montaje; éstos son atributos de todas las películas en el sentido en que todas las películas implican el uso de cámaras, todas las películas deben ser iluminadas y todas deben ser montadas, incluso si el montaje es mínimo. (Los intentos vanguardistas de alejarse incluso de estos rasgos básicos, como en las películas parpadeantes, revelan la dependencia encubierta que del modelo de

Metz tiene el cine clásico). La distinción entre códigos específicamente y no específicamente cinemáticos obviamente resulta con frecuencia tenue y cambiante.⁴⁸

La distinción, pues, entre códigos específicos y no específicos no es clara. Me parece que esta explicación no es suficientemente convincente. Convendría distinguir aquí, como hace Nanni, entre dos tipos de códigos, a fin de establecer cómo estos confluyen en la identidad: hay códigos de creación (estructurales o interestructurales) y códigos de uso, que se ubican fuera de la organización interna de la obra o de otra obra, otros lenguajes. Un videoclip puede presentar exactamente la misma organización de códigos de creación que un cortometraje, y su distinción no radicaría en el interior del texto. Si Metz reconoce que un código puede ser específico (como en efecto, lo es, por ejemplo, en el caso del montaje, la fotografía y el uso de la banda sonora tanto en el videoclip como en el cine) aun cuando se manifieste en ambos lenguajes, no aclara la manera en que opera dicho conmutador de identidad. Y si dice que un lenguaje puede ser específico por alguno de sus códigos aunque no se reduzca sólo a éste, no explica tampoco la manera en que esto sucede. El planteamiento de solución que aquí se propone, retomando a Nanni y los esquemas precedentes, hace énfasis en el uso idiolectal cultural de la propia identidad. Recordemos:

⁴⁸ Burgoyne et al, op. Cit., pág. 69

Cinematograficidad

Vía directa	Vía indirecta	
Largometraje	Contextual	Circunstancial
Cortometraje	Narratividad	Cineteca
Animación	Temporalidad	Sala cinematográfica
Documental	Enunciación	Festival
Etc.	Representación, etc.	Etc.

Con la vía directa no tenemos problema: es cine aquello que entra en las categorías conformadas o etiquetadas como tales, institucionalizadas pragmáticamente. Es el acto de bautizar, aquí y ahora, “algo” con determinado nombre o categoría: será un largometraje aquel objeto que sea filmado (en celuloide) o grabado (en soporte digital) con elementos profílmicos (lo que se filma o lo que se graba, lo que está delante de la cámara) reales o no (pueden ser contruidos sin la presencia de lo “real” en el sentido de la analogía icónica, como en la pintura), que se use en proyección en una sala o se reproduzca en cualquier otro soporte electrónico, y que tenga una determinada duración (más de una hora, generalmente entre hora y media y cuatro horas). Esta categoría puede estar conformada por uno o más códigos internos (homogéneos y ciertamente específicos del cine) que podemos observar en la vía indirecta contextual. Conciliando con Metz, es cierto que el cine tiene códigos de

creación específicos y que pueden estar presentes o no en determinadas obras. Y me parece que lo que aclara muchísimo su postura se encuentra en lo postulado por Nanni: la manera en que los códigos participan en la identidad cultural del objeto, según la situación. Para tener el cine necesitamos al menos una de las vías de artisticidad expuestas: si performativamente el objeto no tiene la etiqueta de “largo” o “corto” o de “cine” en general, podemos encontrar la identidad del cine en un objeto que contextualmente cuente con uno o más códigos estructurales reconocidos como cinematográficos: es por eso que podemos ver cine en la literatura, en la música, en el cómic, en el teatro, televisión, etc. En el caso de la cinematograficidad circunstancial, podemos preguntarnos si ésta puede ser un elemento de especificidad aun en ausencia de algún elemento contextual: es claro que, contando con un elemento contextual, un objeto puede llegar a un festival de cine sin tener necesariamente alguna de las etiquetas expuestas en la vía directa. Esta vía de identidad es clara para distinguir un videoclip de un corto, es decir, para distinguir entre lenguajes con códigos de creación idénticos. No obstante, si estamos en el caso hipotético de un objeto que no cuenta con etiquetas de vía directa ni elementos contextuales de la vía indirecta pero sí en la circunstancial (se expuso en un lugar de cine), ¿podemos hablar de que ese objeto es cinematográfico? Al parecer, no exactamente. Aquí saltaría una primera diferencia respecto al modelo de artisticidad de Nanni: el cine, a diferencia del arte en general, posee códigos específicos que circunscriben de manera más precisa su identidad. Esto no contradice la lógica del modelo nanniano: prevalecen las vías directas e indirectas; directas, contextuales y circunstanciales, pero a diferencia del arte, nuevamente, en general, el cine no adquiere su identidad solamente a través de la vía circunstancial, es necesario que, además de esa vía, la obra esté acompañada por algún elemento contextual y/o directo. Naturalmente, también la vía directa debe contar con características contextuales (la

categoría de “largometraje” tiene características textuales bien precisas), pero la vía contextual no necesariamente debe remitir a una identidad específica del cine. Esto quiere decir que existe una diferencia entre lenguaje cinematográfico e identidad específica cinematográfica: el lenguaje cinematográfico puede estar presente en obras no necesariamente cinematográficas, como un programa de televisión, un videoclip, un spot publicitario, etc., pero la identidad cinematográfica, es decir, los objetos a los que llamamos “cine”, en concreto, viven o adquieren su estatus solamente a través de la vía directa.

Este ordenamiento ontológico-epistemológico, a mi juicio, viene a resolver muchas cuestiones debatidas desde la consolidación de la cinesemiología, como la llama Robert Stam, en concreto relacionadas con las posturas de Christian Metz referentes a los códigos, subcódigos y especificidad del cine.

Metz considera que existen códigos cinemáticos específicos y no específicos, como ya hemos visto, y también subcódigos, que representan usos específicos del código general. Un ejemplo de esto sería la iluminación expresionista: se considera que la iluminación es un código cinemático específico, y dentro del espectro que esta identidad contiene, un tipo de iluminación posible sería la alemana de los años veinte; o bien, existe el código del montaje, un subcódigo podría ser el montaje eisensteiniano. Para Metz, el lenguaje cinemático sería la totalidad de los códigos y subcódigos cinemáticos. Stam y compañía, en su obra citada anteriormente, señalan que estas definiciones han sido contestadas por un número de analistas que se queja de la circularidad de la definición y la poca claridad respecto a la naturaleza de código y subcódigo. Citan a David Bordwell, quien contesta la postura metziana de que los códigos son potencialmente “comunes a todos los filmes”:

Bordwell razona que ningún código está realmente presente en todas las películas, mientras que todos los códigos están potencialmente presentes en todas las películas, ya que cualquier cosa podría haber sido puesta en un filme. Bordwell lleva más lejos su argumentación; la caracterización que hace Metz de los subcódigos muestra una dependencia encubierta de ideas recibidas sobre la historia del cine y la “evolución del lenguaje del cine”, ideas que proporcionan una base no mencionada para el reconocimiento de los subcódigos.⁴⁹

En este sentido, conviene recordar algunas ideas de Lev Manovich, quien asegura que el cine en la actualidad, en sus características tecnológicas más recientes referidas a la digitalidad y la tridimensionalidad, por ejemplo, hace pensar en una regresión de las formas y los lenguajes a la actividad pre-cinemática del siglo XIX, cuando se coloreaban a mano los fotogramas y se realizaban efectos relacionados con la animación, lo que convertiría al cine en un subgénero de la pintura, como se mencionaba en el capítulo II. Para Manovich el cine en el siglo XX se deslinda de la animación y abraza una identidad indexical (que registra la “realidad”) que en la actualidad se ha perdido. Podemos entender entonces, entre líneas, que la identidad del cine, para Manovich, no es una, sino que ésta depende del uso del tiempo. Los códigos de creación cambian de un momento a otro, por lo que la especificidad no depende directamente de ellos.

Así pues, el idiolecto cinematográfico se propone en este trabajo como aquel conjunto de reglas, convenciones, usos, estructuras, técnicas, formatos y géneros que constituyen en un momento dado la identidad artística del cine. Retomando el ideal de la escuela formalista, se pretende estudiar al cine como una lengua, fuera de posiciones ideológicas, metafísicas o valoraciones subjetivas. En pocas palabras, se pretende hacer

⁴⁹ Ídem, págs. 70-71.

una ciencia del cine. Una ciencia del cine por fuerza debe también ser una semiología estética, pues el cine es un arte. Sobre este punto es necesario clarificar qué se entiende por una identidad artística, es decir, explicar qué es lo que hace de un objeto, texto o discurso “normal”, cotidiano, un objeto artístico. Retomando la vieja pregunta formalista, primero en la literatura, respecto a qué es lo que hace de un discurso verbal un discurso poético, pregunta que puede extenderse al arte en general (como de hecho se ha extendido), aquí se pretende demostrar que la identidad artística de cualquier objeto o texto depende de la convención cultural que, a través de dos vías (directa e indirectamente) confiere, “bautiza”, determina o designa como artística determinada obra o determinado paradigma tanto productivo como interpretativo. Artista y público (sea crítico profesional o simple espectador) están ligados *a priori* por este idiolecto que va marcando la pauta, muchas veces de manera implícita y velada, respecto a qué se entiende por arte en un determinado momento histórico.

Implícitamente, con este enfoque consideramos que el arte no es arte por sí mismo, ni tiene una determinada “esencia”, ni estructural ni extraestructural, que no sea aquella conferida por la historia. El arte no es universal y no es condición “natural” del hombre. La historia y el desarrollo de la estética como disciplina nos han demostrado que lo que se considera como artístico (o estético) cambia con el transcurrir del tiempo y de una cultura a otra, aun dentro de un mismo territorio. Esto no quiere decir que un proyecto de descripción científico, no normativo, que arroje luz sobre cómo se construyen y cómo viven las identidades de lo estético y lo artístico, no pueda ser posible. El asunto es construir un adecuado objeto teórico, libre de ideas metafísicas o posiciones ideológicas implícitas, que nos permitan estudiar el fenómeno artístico con una distancia de análisis y con instrumentos

de comprobación intersubjetiva. Los viejos formalistas rusos marcaron la pauta de esta vocación, pero traicionaron el ideal de no contaminar con las posiciones personales del analista, con sus gustos o ideologías artísticas, el objeto que se está estudiando, que consiste en explicar la especificidad artística de una identidad. Otros teóricos contemporáneos a los estudios formalistas rusos fueron Louis Delluc y Jean Epstein, por mencionar dos de los más significativos, que también trataron de explicar cuál es la condición que transforma al cine en un arte. Para ellos, la condición artística del cine dependía del trabajo de sublimación de la imagen en sí misma, fuera de su relación analógica, icónica o utilitaria respecto a la realidad. A esta condición sublimante de la imagen gracias a su trasposición al celuloide con los recursos de la fotografía cinematográfica la llamaron *photogenie*. La artísticidad del cine radicaría, pues, en un oportuno trabajo de construcción icónica gracias al uso de los medios tecnológicos cinematográficos. Argumenta Boris Eikhenbaum:

La inadecuación permanente entre “esencia transmental” y “lenguaje” es la antinomia interna del arte que guía su evolución.

El cine se hizo arte a partir del momento en que se estableció el significado de estos dos términos. La fotogenia, es la esencia “transmental” del cine, análoga al carácter “transmental” musical, literario, pictórico, motor, y otros. Nosotros la percibimos en la pantalla aparte de cualquier vínculo con el argumento: en los rostros, los objetos, el paisaje. Nuestra mirada redescubre las cosas, “jugamos” con ellas, las percibimos como desconocidas. Delluc ha dicho: “una locomotora, un trasatlántico, un avión, una vía férrea son, por la geometría de su estructura, fotogénicos. Cada vez que un panorama actual muestra un buque o una flota, los espectadores gritan de admiración”. No a causa de la “estructura” del objeto, sino por la manera en que éste es presentado en la pantalla. Cualquier objeto puede ser fotogénico, es una cuestión de método y de estilo. El operador es el artista de la fotogenia. Utilizada como “expresividad”, la fotogenia se transforma en “lenguaje”,

lenguaje de la mímica, de los gestos, de las cosas, de los ángulos, de los planos, etc., que son el fundamento de la cine-estilística.⁵⁰

Así también los formalistas literarios explicaban la especificidad de lo poético (o lo artístico) en el uso de la palabra “en sí misma”, fuera de todo propósito comunicativo o de determinación de sentido, es decir, apreciar la musicalidad, la forma de la palabra en su constitución propia, antes de pensar en lo que designa, en un acto de desfamiliarización respecto a lo cotidiano. La palabra *silla* puede convertirse en arte o poesía (para el caso son sinónimos) si se “extraña” su sentido de ser una palabra que nos hace pensar en un objeto para sentarse y en su lugar la pensamos como una entidad estética que es en sí una realidad nueva, fuera de determinaciones.

Al contrario de la función de comunicación, que hace posible el intercambio social a través de la palabra [como signo], la función poética muestra al receptor la estructura misma de la palabra, los elementos de los que aquella se compone [...]; [*ella*] nos expone la palabra misma a través de la palabra, mientras que las otras funciones siempre nos hacen descubrir otros objetos, diferentes en su esencia de la palabra, apuntan a otra cosa a través de la palabra [...]⁵¹

Los formalistas concordaban con Saussure en que la tarea de la lingüística debía concentrarse en la lengua como objeto de estudio, e ignorar los hechos del habla. Entendiendo la lógica que ellos conferían a la identidad artística, la poética debía concentrarse precisamente en el habla porque en ésta habitaba el “extrañamiento” que podía

⁵⁰ Eikhenbaum, B. (1996). *Problemas de cine-estilística*. En F. Albéra (Comp.), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado 1927).

⁵¹ Vinokur, G. (1996). *Poética, Lingüística, Sociología* (Cuestiones de método). En F. Albéra (Comp.), *Los formalistas rusos y el cine* (pp. 22). Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1923).

hacerse de la lengua normal, cotidiana. Es decir, el arte es un hecho de habla que se deriva del extrañamiento de la lengua y que niega de ésta su capacidad comunicativa tradicional.

Mientras que la lingüística, como ciencia de la lengua social que implica ante todo la comunicación, la mutua comprensión, está autorizada para ignorar el habla (incluso está obligada a ello), la poética, que se interesa por la palabra como material de construcción y por la lengua como elemento básico de una estructura racional, debe interesarse, por el contrario, por el habla, esa superestructura volitiva respecto del sistema de signos lingüísticos dados, impuestos.⁵²

Se trata, pues, de moverse del eje de la selección (aquello que designa la realidad, la determina, y por lo tanto, está subordinado a ella) al eje de la combinación, donde cuenta el libre juego sintáctico a través del cual el artista puede “desfamiliarizar”, de acuerdo con Roman Jakobson. Recordemos: “La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación”.⁵³ Como se ha criticado desde varios frentes, esta concepción es ideológicamente afín a la literatura simbolista, al surrealismo y otras vanguardias, y tal vez explique el sentido de tales poéticas (aquí se entiende la palabra “poética” como la explicitación de la poiesis, es decir, el sistema expresivo de cada artista, o grupo o movimiento, como un proceso que parte de un conocimiento artístico, de una ideología artística, y tiene como finalidad la producción de una obra de arte). La concepción del arte durante los años 10 y 20 exigía una concepción nueva del mismo, acorde con las ideologías surrealistas, dadaístas, simbolistas, etc. Bien lo dice Yuri Tynianov: “el cine es un arte abstracto”⁵⁴. Es decir, el cine debe subordinar lo visible a los

⁵² *Ibidem*, pág. 21.

⁵³ Jakobson, R. *Op. Cit.*, pág. 360.

⁵⁴ Tynianov, Y. (1996). *El cine, la palabra, la música*. En F. Albéra (Comp.), *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado 1927).

principios de construcción que privilegian, hacen posible y enfatizan su articulación. La homologación a otras artes como la arquitectura es explícitamente caracterizada como “arte abstracto”. Si pensamos en la tradición del término *abstracto* en el mundo de la pintura, y si nos atenemos al significado que se sigue de su etimología (extraer, sacar de), veremos que esta concepción del cine va acorde con los valores estilísticos y conceptuales que se viven en el ambiente artístico desde Cézanne, que van a enfatizarse durante el fauve-expressionismo (sobre todo obra de Matisse) y con las poéticas cubo-futuristas y paradigmas racionalistas relacionados. El cine en este momento era abstracto, como todo el arte, prácticamente, pero si seguimos tal lógica, veremos que más tarde la pintura y otras artes se vuelven concretas, es decir, plantean realidades conceptuales o materiales totalmente desligadas de un espíritu organizativo, programático, abstracto. ¿Por qué el cine no pudiera seguir ese camino en un momento dado? Pensemos en el cubismo sintético, en el suprematismo, el constructivismo, el informalismo, el expresionismo abstracto (que más bien debería llamarse concreto) y demás poéticas que actualmente son todavía vigentes. El hecho de que el cine se haya definido primordialmente como narración y montaje en esos años (pensemos en David Wark Griffith y en Sergei Einsestein, por ejemplo), es decir, entre 1915 y 1930, grosso modo, nos explica la naturaleza de tal abstracción. El *decoupage* clásico, es decir, el estilo de montaje que desarticula una acción en diferentes planos, escenas y secuencias, se va a popularizar e institucionalizar de manera tajante gracias a la influencia del cine estadounidense y su época de oro, fundamentalmente entre 1930 y 1960. Actualmente muchas poéticas cuestionan la narratividad como identidad o esencia del cine y luchan por proponer un cine contemplativo, en su forma pura de imagen-tiempo. Ya, de hecho, desde los años veinte veríamos cine experimentalmente articulado en los trabajos de Marcel Duchamp, Man Ray, Fernand Leger, René Clair y otros. No narrativos, pero

articulados de manera “extrañante”, jugando con las posibilidades de la fotografía cinematográfica y los trucos de iluminación, animación y postproducción.

¿Por qué no proponer la hipótesis de un cine *concreto*, en el que no se cuenten historias, ni se construyan conceptos mediante la analogía, el contraste o el extrañamiento, sino que se proponga como una experiencia única, interactiva, informal, en donde sólo exista la percepción de colores, sombras, texturas y formas “neutras”, experimentables a partir de los sentidos (los cinco) y no nada más dependan de la vista o el oído? Un verdadero arte total, como querría Wagner. Una de tantas propuestas posibles de arte.

Los formalistas traicionaron su principio científico-descriptivo casándose con una normatividad, con una determinación artística particular: el cine es arte en la medida en que propicia el abandono del naturalismo en pos de un extrañamiento constructivo a través de las posibilidades técnicas (y conceptuales) de la puesta en cuadro y la puesta en serie, es decir, de la filmación y el montaje. Ciertamente, un cine abstracto predominó durante prácticamente todo el siglo XX, pero podría haber otras conceptualizaciones, otros usos artísticos, otras poéticas. Recordando la distinción planteada anteriormente, no se deben confundir las significaciones de la interpretación con las de la identidad.

Es necesario aclarar que las reflexiones y el nivel de sentido de las consideraciones que aquí se expresan se interrogan por la esencia del cine, su estatus conceptual y teórico, dentro de un horizonte de comprobación intersubjetiva. La pregunta sobre qué es el cine, antes de exigir una respuesta, debe plantearse en su adecuada dimensión. Y me gustaría clarificar dicha dimensión. ¿Qué alcance pretende la definición (entendida ésta como la descripción de la construcción de tal identidad) de cine que se propondrá aquí? Si el cine

es el objeto de estudio de nuestra definición, ¿cuál es el sujeto del que partimos? ¿Cómo y desde dónde definiremos qué es el cine? Distinguiré entre dos tipos de conciencia, dos tipos de sujeto capaces de “ver” y “saber” qué es el cine: el sujeto individual y el sujeto colectivo. Esta distinción ya prefigura importantemente la perspectiva teórica desde la que pretendo abordar el fenómeno cinematográfico. ¿Qué sentido tiene distinguir entre estas dos conciencias? Nos recuerda Jan Mukarovsky:

Está cada vez más claro que el contenido de la conciencia individual viene dado hasta en sus profundidades por los contenidos que pertenecen a la conciencia colectiva. Por consiguiente, los problemas del signo y de la significación son cada vez más importantes, ya que cada contenido psíquico que sobrepasa los límites de la conciencia individual adquiere, ya por el mero hecho de su comunicabilidad, el carácter de signo. [...]

La obra artística no puede ser identificada – tal como lo pretendía la estética psicológica - ni con el estado de ánimo de su autor ni con ninguno de los estados de ánimo que evoca en los sujetos que la perciben: está claro que cada estado subjetivo de la conciencia tiene algo de individual y momentáneo que lo hace indescriptible e incommunicable en su conjunto, mientras que la obra artística está destinada a servir de intermediario entre su autor y la colectividad.⁵⁵

La diferencia es radical, observando la vida polisémica, plural e indeterminadamente subjetiva del arte, vida dentro de la cual el cine tiene cabida, naturalmente. Partiré de la convicción de que la exigencia de una definición del cine no puede plantearse “per sé”, es decir, tomando el concepto de Arte o Cine como una esencia irreductible que trasciende la historia. A nivel de conciencia individual existen tantos cines y tantas ideas de arte como críticos o usuarios de estas expresiones existen. Esta es una realidad que cualquiera puede constatar con cualquier obra de arte de nuestros tiempos. No

⁵⁵ Mukarovsky, J. Op. Cit., pág. 36.

es en este nivel, sin embargo, en el que considero que puede llegarse a una descripción satisfactoria del fenómeno.

Entonces, para fines de una definición profunda es necesario concebir a la conciencia individual como un vehículo semiósico dependiente del sistema dentro del cual crea semiosis, precisamente; la lógica de la red de significados existentes y posibles que permitirá a la conciencia individual, en su particularísima subjetividad, crear y re-crear sentidos. Ya Lotman, Saussure y muchos más han descrito teóricamente con más o menos detalle la configuración de dicha red, y este trabajo pretende echar luz sobre una importante parcela de la misma, la artística-cinematográfica.

Interrogarnos, pues, desde la conciencia individual qué es el cine resulta labor ociosa para los fines de una descripción profunda y general: siendo imposible averiguar cómo piensa cada persona con exactitud, nuestros horizontes de comprobación no existen y lo que pudiéramos decir con respecto a la cuestión no cambiaría de nivel respecto de lo dicho singularmente. Aquí interesa rastrear patrones, instituciones, estándares. Aquí interesa preguntarnos qué es cine para todos, no sólo para mí, para algún crítico o para alguna corriente teórica. Interesa llegar a una definición que cualquiera pueda comprobar, como se comprueba cualquier experimento científico. Y la dimensión de respuesta a esta pregunta trasciende, pues, a las individualidades y a los esencialismos ideológicos que se despachan por universales sin tener, precisamente, horizonte de comprobación. Posturas metafísicas que aquí no interesan y que, en el estado general de la teoría cinematográfica actual, oscurecen el camino hacia una descripción profunda de este fenómeno. La respuesta, pues, debe buscarse en la colectividad, en las reglas que trascienden los vehículos semiósicos; en la conciencia colectiva, pues, entendida ésta como el conjunto de

instituciones que conforman la cultura y son conformadas por ella. Las consideraciones sobre el arte y sobre el cine se moverán en este nivel de sentido, tomando como referencia, como apunta el título de esta investigación, el modelo estético de Luciano Nanni.

Como ejemplo de cómo la cultura o la colectividad determinan las identidades, en este caso artísticas, me gustaría comentar algunas consideraciones respecto a la identidad del cine puesto en relación con dos de sus parientes más estrechos: la fotografía y la pintura, y para hacerlo quisiera detenerme en las posturas de dos teóricos que se dedican justamente a la definición de estas disciplinas.

Por un lado, tenemos al teórico Claudio Marra, quien sostiene que la fotografía tiene dos identidades: una material y otra conceptual. Y al explicar las razones de ambas, de inmediato asume una postura que distinguirá todo su enfoque teórico: la fotografía parece un cuadro, pero de hecho funciona como un *ready made*. Y explica:

En los términos *parece* y *funciona* se representa, desde un punto de vista metodológico, toda la demarcación existente entre la interpretación material y la conceptual, en el sentido de que la fotografía puede también resultar físicamente similar a un cuadro, pero después lo que cuenta es su modalidad de funcionamiento, porque la identidad, estamos convencidos, es cuestión que tiene que ver con el uso y no con la materialidad de las cosas.⁵⁶

Por otro lado, Laura González Flores apunta:

La fotografía y la pintura son simples -y diferentes- técnicas inmersas en el mismo sistema ideológico. Dadas las diferencias sintácticas que imprime en ellas su tecnología específica, ambas pueden entenderse como meros modos en que se expresan las imágenes ideologizadas. He aquí sus

⁵⁶ Marra, C. (1999). *Fotografía e pittura nel Novecento: una storia senza combattimento*. Milán: Bruno Mondadori, págs. 15-16.

múltiples analogías. Más allá de un debate entre categorías y jerarquías genéricas, lo verdaderamente crucial con relación a estas disciplinas es la comprensión de sus papeles como actividades sensibles y como expresiones ideológicas. No ayuda mucho entenderlas desde una visión autónoma y unívoca (Parménides, Descartes, Kant), pero tampoco desde una visión dispersa y equívoca (Heraclito, Romanticismo, Derrida). Ni la "violencia sobre la significación" de la que hablaba Nietzsche cuando criticaba la metafísica, ni la "dispersión del signo" de la crítica de Burger a Derrida. La tarea es encontrar un término medio, aquel "sentido común" que predicaba Aristóteles (la *phronesis*) para asumir el reto de acercar la teoría a la práctica.⁵⁷

El cine parece una fotografía, parece una pintura, y funciona como un *ready made*. Esto quiere decir que, de acuerdo al uso, la identidad del cine puede saltar entre fotografía y pintura, pero que su abanico de interpretaciones lo equiparan con el de la obra artística abierta a un número indefinido de interpretaciones. Nuevamente, la identidad del cine, en su sentido social, como *langue*, se establecería con el uso institucionalizado.

El auge del cine basado en tecnologías digitales nos hace pensar en que la identidad del cine se ha trasladado del polo de la reproducción de la realidad (o presencia de lo "real") a aquel de su mistificación, en el sentido de que ahora es posible, gracias a las nuevas tecnologías, "armar" una película sin necesidad de filmar la realidad. El género de la animación es un ejemplo claro de lo anterior. Si pensamos en los orígenes del cine, representados sobre todo por la tensión entre los Lumiere (reproducción de la realidad) y Meliés (creación fantástica a partir de los recursos del medio), podemos observar que el cine regresa a sus principios decimonónicos. El teórico Lev Manovich apunta:

Esta sección se enfocará en el significado de estos cambios en el proceso de filmación del cine desde el punto de vista más amplio de la historia cultural de la imagen en movimiento. Visto en este

⁵⁷ González L. (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, pág. 302.

contexto, la construcción manual de imágenes en el cine digital representa un regreso a las prácticas pre-cinemáticas del siglo XIX, cuando las imágenes eran pintadas y animadas a mano. En el paso hacia el siglo XX, el cine delegaba esas técnicas manuales a la animación y se definía a sí mismo como un medio de reproducción. Conforme el cine entra a la era digital, esas técnicas se están convirtiendo, otra vez, en el lugar común del proceso de filmación del cine. Consecuentemente, el cine no puede ser ya claramente distinguido de la animación. Ya no es una tecnología de medios indexicales, sino, más bien, un subgénero de la pintura.⁵⁸

Esta condición camaleónica depende de la "esencia" del propio cine, en el sentido de su uso cultural. El cine es aquello que culturalmente se decide que es cine, con todas las reglas que con respecto a su materialidad la cultura ha delegado, y en este sentido, tendríamos que hacer un recuento histórico para rastrear sus múltiples identidades. Y ciertamente, es posible identificar características comunes a diferentes prácticas, poéticas y momentos históricos. Dichos elementos, no obstante, serán considerados como lo que son: estructuras, textuales y no textuales, relativas a la práctica cultural que les da sentido, al punto de vista colectivo que las institucionaliza. Entre estas características podemos citar la narratividad, la imagen en movimiento, la enunciación, el sonido, cierta representación del tiempo, etc. Si consideramos que el cine nació (como arte) a partir de retazos de lenguajes de otros artes, y que directamente se autobautizó como artístico (las cinematografías francesa e italiana fueron las primeras en proponerlo como tal, en usarlo como tal, con sus

⁵⁸ MANOVICH, Lev, *What is Cinema? Digital Cinema and the History of a Moving Image*, artículo aparecido en Parol, <http://www.parol.it/articles/manovich.htm>. Consultado el 26 de julio de 2012. La diferencia entre cine y pintura no estaría dada en función a su construcción o configuración sintáctica, sino en una pragmática cultural pertinente a cierta materialidad. Manovich no está consciente de esto cuando ve al cine como un subgénero de la pintura. El cine es cine porque así se ha institucionalizado su identidad y usos conexos. Pero esto es muy interesante, ya que el cine, en un momento dado podría abandonar la representación de la imagen en movimiento, es decir, la reproducción de la realidad, y abrazar códigos hoy distintos, como los del teatro o el performance, saltando y yendo más allá del realismo pretendido por los Lumière: crear *directamente* la realidad.

llamados *film d'art*) y alcanzó tal identidad y legitimidad institucionalizada culturalmente en las primeras tres décadas del siglo XX, nos hace pensar en cuál será el rasgo pertinente que, con el tiempo, seguirá entrando bajo la etiqueta “cine”. ¿Menos narrativa? ¿Más teatro? ¿Eclipsar la imagen en movimiento? Solo un enfoque abierto, de acuerdo al uso artístico que ha tenido esta práctica, puede conducirnos a su adecuada descripción en cuanto a su definición y especificidad.

Una aproximación interesante a este enfoque de descripción de definición de cine podemos encontrarla en la teorización que hace del concepto de género el estudioso Rick Altman. Altman está en línea con nosotros en identificar de inmediato que, históricamente, la idea de arte (o en nuestro caso, de cine) se ha absolutizado indebidamente. Al inicio de su libro *Los géneros cinematográficos*, Altman hace un recuento histórico, partiendo de Aristóteles, con el que demuestra y explica los equívocos derivados de esta concepción (abrumadoramente difundida) del arte. El género es una categoría de análisis y producción equivalente, para nuestros fines, a la categoría “arte” o “cine”. Cita Altman a Aristóteles:

Trataremos de la poesía en sí y de sus especies, destacando la cualidad esencial de cada una de éstas”, afirma Aristóteles en el primer párrafo de su *Poética*.

En general, la poesía épica y la tragedia, al igual que la comedia y el ditirambo, y la mayor parte de la música instrumental, todas vienen a ser imitaciones. Mas difieren entre sí en tres cosas: el medio, los objetos y la manera o modo de imitación, que son distintos en cada uno de los casos.

[...] Una versión ampliada de la primera fase de la *Poética* nos permitirá indicar cuáles son esos presupuestos que Aristóteles nos pide que compartamos con él:

Trataremos de *esa forma de actividad que nuestra sociedad ha dado en llamar la poesía, que afirmo puede considerarse en tanto fenómeno aislado en sí y de todo aquello que yo trataré como sus*

diversas especies, destacando *o más bien afirmando que existe algo que yo llamaré* la cualidad esencial de cada una de éstas.

Para poder empezar su obra, Aristóteles debe definir un objeto de estudio. Sin embargo, al tomar prestado un objeto previamente definido en vez de definir su propio objeto Aristóteles está ofreciendo a los pensadores de los géneros un modelo que prevalecerá durante siglos. Sorprendentemente, éste que fue el más cuidadoso de todos los pensadores deja, de esta forma, abiertas las puertas de su pensamiento a todos los griegos que el caballo de Troya de la “poesía” pueda llevar en su seno. ¿Quién definió la poesía? ¿Con qué fin? ¿En qué presupuestos se basó? ¿Y qué ramificaciones se derivan de las distinciones de géneros propuestas? La sobriedad expositiva del estilo aristotélico no facilita que el lector se haga esas preguntas, y sí abona el terreno para que los subsiguientes teóricos pasen por alto esa resbaladiza franja que atraviesa el terreno sobre el que se construyen sus teorías.

Ya la noción de que la poesía existe “en sí” y de que un tipo de poesía puede tener una “cualidad esencial” implica postulados que quedan sin verificar y de notables consecuencias. Esas suposiciones incontestadas justifican la famosa afirmación de Aristóteles según la cual los tipos de poesía difieren en el medio, el objeto y el modo de imitación, de lo que se deduce que no existen otras diferencias entre aquéllos. Nótese que el autor de la *Ethica nicomaquea* no sugiere que los tipos de poesía difieran en los usos a los que se destinan, los lugares en los que se utilizan o los grupos que los emplean. No propone distinciones basadas en las acciones que los distintos tipos de poesía inspiran, sino que presupone, en cambio, que los poemas con cualidades *esenciales* similares producirán efectos similares en el público. De esta manera, todos aquellos poemas que “muevan a compasión y temor” no serán necesariamente tragedias, mientras que de una tragedia siempre se esperará que mueva a compasión y temor.⁵⁹

Quisiera subrayar dos frases de Altman, totalmente en línea con la perspectiva de este trabajo: “Ya la noción de que la poesía existe en sí y de que un tipo de poesía pueda

⁵⁹ ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Ed. Paidós, 2000, págs. 18-19.

tener una “cualidad esencial” implica postulados que quedan sin verificar y de notables consecuencias”, y “...Nótese que el autor de *Ethica nicomachea* no sugiere que los tipos de poesía difieran en los usos a los que se destinan, los lugares en los que se utilizan o los grupos que los emplean”. Estas importantes observaciones pueden llevarse más allá del concepto de género, como el mismo Altman reconoce:

“El resultado es la teoría semántico-sintáctico-pragmática presentada en este volumen (Los géneros cinematográficos, NDA), que empezó a tomar cuerpo en 1994. Hube de esperar hasta la fase de redacción de los últimos capítulos, sin embargo, para darme cuenta de que mis reflexiones relativamente parceladas sobre los géneros cinematográficos americanos habían ampliado sus miras hasta convertirse en una teoría de la comunicación en el mundo moderno.”⁶⁰

Para los fines de esta investigación podemos, de hecho, trasladar las reflexiones de Altman sobre el género hacia el terreno de una teoría general sobre el cine. Ya la ampliación de miras que anuncia Altman sobre una teoría moderna de la comunicación podemos encontrarla en franca sintonía con Nanni, sobre todo en lo relativo a las consideraciones “semántico-sintáctico-pragmáticas” y al relieve que ambos autores dan a los usos, lugares y grupos del arte.

La intención de Altman no es probar que Aristóteles se equivoca, sino hacer patente que sus afirmaciones, aparentemente incontrovertibles, no tienen un horizonte de comprobación intersubjetiva, y por lo tanto autorizan ciertos tipos de conclusiones y excluyen otros a su vez. Reconoce en la influencia del filósofo un límite a la teoría de los géneros, al subrayar éstas características internas de la poesía en vez de los tipos de

⁶⁰ Ibidem, pág. 14.

experiencia que la poesía alimentaba, convirtiendo a la teoría de los géneros (y creo que lo mismo podemos decir del arte en general) “en una cadena incesante de análisis textuales”.

No es que las cuestiones textuales estén totalmente desvinculadas del ámbito de la experiencia, pero la relación entre ambos terrenos requiere teorización, y eso precisamente es lo que Aristóteles excluye con la parquedad de su estilo y su retórica incontestable.⁶¹

Altman prosigue su recorrido histórico en la antigüedad exponiendo (y criticando) otra de las tradiciones largamente afianzadas en la historia de la teoría de las artes: la vinculación entre el género y el decoro, o bien, la práctica de una teoría prescriptiva, una gramática normativa o una teoría derivada de una cierta ideología, basada en *production aesthetics*, vinculada a las prácticas primarias que mencionábamos antes. El típico caso de un tratado de teoría del arte escrito por un artista o crítico, donde más que describir un fenómeno se nos proporcionan las reglas para producirlo, practicarlo o interpretarlo bien; o como dice Altman, una tradición que espera un comportamiento correcto tanto de la literatura como de los ciudadanos. Desde este punto de vista, Altman identifica a Horacio y su *Arte Poética* como el punto de partida desde el cual cada género debe entenderse como una entidad distinta, con sus propias reglas literarias y procedimientos prescritos. Si la *mimesis* dentro del modelo de Aristóteles era la imitación de la naturaleza, para Horacio este mismo término implica la imitación de un modelo literario y la adhesión a las normas que dicho modelo representa, normas descritas por los más ilustres críticos. “A Horacio le interesa, en todo momento, dictar una preceptiva clara para que la composición literaria sea fiel a los géneros. A la preocupación aristotélica por la estructura de los textos genéricos se

⁶¹ Ídem.

le añade ahora un permanente interés por la producción de los textos genéricos”, establece Altman.

Arropado por la autoridad que emana de (la concepción que su cultura tiene de) la naturaleza, Horacio no necesita argumentos para demostrar la existencia de los géneros. De las palabras de Horacio se infiere que la única cosa natural y sensata que cabe hacer es reconocer las diferencias entre los géneros. Si la naturaleza y la sensatez existen, también existen los géneros.⁶²

Continuando con el recorrido histórico de Altman sobre los géneros, que tan bien se puede aplicar para las concepciones de arte y cine que aquí nos ocupan, podemos observar que a partir del siglo XVI las concepciones aristotélicas del género sentaron los cimientos del sistema crítico neoclásico. Marco Girolamo Vida, Ugento Antonio Minturno y Julio César Escalígero, autores del siglo XVI, encuentran su inspiración en Aristóteles. Altman explica que durante casi dos siglos, la adaptación de los principios neoaristotélicos estuvo presente en los textos de autores tan relevantes como Torcuato Tasso, Pierre Corneille, Nicolás Boileau, John Dryden y Alexander Pope. Una de las discusiones más relevantes del tiempo fue, quizá, la batalla sobre la hibridación genérica, en concreto, con el caso de la Tragicomedia. Horacio defendía a capa y espada las características incontrovertibles de cada género, y esta postura era retomada por muchos de los críticos franceses del siglo XVII que condenaban las mezclas “grotescas” del medioevo en las que coexistía lo sublime con lo ridículo, lo sagrado con lo profano, lo trágico con lo cómico. No obstante, con el tiempo, la aparición de nuevas obras de Corneille y Jean Mairet casi a mediados del siglo XVII fue debilitando la oposición de los críticos y promovieron la aceptación del nuevo género híbrido. Destaca Altman:

⁶² *Ibidem*, pág. 20.

Desde el punto de vista de la presente obra, de esta inesperada evolución se destaca, sobre todo, una lección. No es nada sorprendente que una cultura en expansión contemple el nacimiento de un nuevo género. Sí resulta especialmente interesante que dicho género nazca de la fusión de dos géneros hasta entonces considerados como diametralmente opuestos. Pese al empeño horaciano de mantener separados los géneros y pese al rechazo neoaristotélico a reconocer cualquier género que no hubiese mencionado Aristóteles, el nacimiento de la tragicomedia demuestra la posibilidad de crear nuevos géneros mediante el emparejamiento monstruoso de géneros previamente existentes. Por primera vez, la teoría de los géneros debe acomodarse a la historia de los géneros y no viceversa.⁶³

Otro ejemplo de hibridación genérica y de sus dificultades de aceptación y teorización es el caso del drama. Este género comenzó a perfilarse durante la segunda mitad del siglo XVIII, y se situaba justo en el espacio que separaba la tragedia de la comedia. Despreciado en sus inicios con el término “género lacrimógeno” por los críticos conservadores, fue bautizado como “drama” por sus defensores, y derivó en la consolidación del “melodrama”, el género teatral más popular del siglo XIX e importante referencia para los géneros cinematográficos.

El ejemplo del melodrama manifiesta el papel potencial del crítico como estímulo para hacer del género un elemento vivo, cambiante y activo en el desarrollo y expresión de una cultura.⁶⁴

Con el romanticismo sucedió exactamente lo mismo que con los clásicos, sólo que a la inversa (un poco como con el estructuralismo y el posestructuralismo en el siglo XX). Si el neoclasicismo abordaba la creación partiendo de la identificación de los géneros y la separación entre los mismos, con las reglas que esto conlleva, la inspiración romántica se basaba en suprimir toda distinción genérica. El teórico Schlegel, por ejemplo,

⁶³ *Ibíd.*, pág. 22.

⁶⁴ *Ibíd.*, pág. 23.

recomendaba la abolición de las clasificaciones para los géneros, y los artistas Stendhal y Víctor Hugo lo secundaron con sus obras.

Los románticos no tardaron en descubrir que para afianzar nuevas teorías sobre los géneros bastaba con introducir un nuevo canon cuidadosamente combinado. Al elegir obras de distintas nacionalidades e incluso de distintos periodos (Hugo recurre nada menos que a Homero, san Pablo, Tácito, Dante y Cervantes), los románticos demostraron por vez primera con qué eficacia la teoría de los géneros (e incluso la producción de obras literarias de género) puede ponerse al servicio de objetivos institucionales de todo tipo.⁶⁵

Hacia finales del siglo XIX, la influencia de los esquemas evolucionistas de Charles Darwin y Herbert Spencer alcanzó también a la comunidad literaria. Altman refiere cómo el modelo evolutivo se aplicó directamente a la problemática de los géneros, en especial por parte del historiador literario Ferdinand Brunetiére. Al igual que Horacio, Brunetiére creía firmemente en la existencia fija de los géneros, y aporta para ello bases “científicas” que habrán de influenciar de forma importante a muchos teóricos del siglo XX.

Como reacción a esta actitud científicista, teóricos como Benedetto Croce, desde principios del siglo XX, lanzan un vigoroso rechazo contra el concepto de género en sí. Aun señalando lúcidamente que los intentos de prescribir el código de un género son sistemáticamente vencidos por los esfuerzos de los poetas por exceder o subvertir ese mismo código, Croce terminó cayendo en una combinación de nihilismo y esteticismo que limitó drásticamente las posibilidades de su filosofía, al terminar definiendo la identidad del arte como un “no sé qué” que poca luz echaba sobre el asunto. No obstante, una de las principales influencias de Croce consistió en el desplazamiento de la teoría de los géneros

⁶⁵ Ídem.

hacia una dialéctica nueva en la que las categorías genéricas, las etiquetas, se oponían a los textos en concreto. Si antes casi la totalidad de la teoría de los géneros oscilaba en la dialéctica de lo clásico frente a lo romántico, oponiendo los llamados géneros puros de la tradición a los géneros híbridos de la modernidad, el nuevo modelo trataba al género como un polo de una oposición en cuyo extremo opuesto se encontraban los innovadores modernos.

Por ejemplo, Tzvetan Todorov distinguía entre géneros “teóricos”, los que se deducen de una teoría de la literatura, y géneros “históricos”, resultado de una observación de los fenómenos literarios. Para él, los tipos históricos son los culturalmente aceptados, mientras que es la crítica quien define los tipos teóricos. Como subraya Altman, esta distinción se vuelve insostenible:

Pese a los juicios emitidos insistentemente por Todorov, entre otros, no existe lugar alguno fuera de la historia desde el que se puedan plantear tales definiciones puramente “teóricas” de los géneros. Al sustituir una serie de categorías históricas (el cuento de hadas, la historia de fantasmas, la novela gótica, etc.) por lo que él denomina definición “teórica” de lo fantástico, Todorov se limita a sustituir una definición *histórica previa* de la literatura (que remite a la función mimética de ésta y se basa, por tanto, en paradigmas de contenido) por una concepción *histórica actual* de la literatura (sustentada en gran medida por las modas contemporáneas de psicoanálisis y análisis formal. (...) Lo “fantástico”, tal y como lo define Todorov, ya es (*y siempre fue*) un género histórico. Lo “teórico”, cuando se opone a lo histórico, describe un espacio utópico, un “no lugar” desde el que los críticos pueden justificar, aparentemente como mínimo, su ceguera respecto a la historicidad en que ellos mismos se hallan inmersos.⁶⁶

⁶⁶ *Ibíd.*, pág. 28.

Esta ceguera de la que habla Altman, tan característica del estructuralismo, puede también identificarse en la idea científicista con que se pretende abordar el fenómeno artístico desde esta corriente.

...Todorov cita la afirmación de Karl Popper según la cual “por muchos ejemplos de cisnes blancos que hayamos observado, ello no justifica la conclusión de que todos los cisnes son blancos” (pág. 4).

Con el afán de demostrar la validez de un método deductivo y científico, Todorov prosigue:

“Por otra parte, una hipótesis que se basa en la observación de un número limitado de cisnes pero que asimismo nos informa de que su blancura es consecuencia de una característica orgánica sería perfectamente legítima. Para volver de los cisnes a las novelas, esta verdad científica general se aplica no solamente al estudio de los géneros sino también al de la obra de un escritor en su conjunto, o al de un periodo específico, etc.” (1970, pág. 4)

Partiendo de un género tan conocido como el de los cisnes, afirma Todorov, se puede tomar un pequeño número de cisnes específicos al azar, estudiar su configuración orgánica y llegar a conclusiones legítimas relativas al género en su conjunto. Pero ¿quién define el género de los cisnes, podríamos perfectamente objetar, cuando el “cisne” en cuestión es la “novela fantástica”? ¿Y cómo sabremos reconocer un “cisne” al verlo? Y, ya que estamos en ello ¿cuáles son las características orgánicas de los “cisnes”? Y así sucesivamente. El modelo científico supone un despliegue de retórica extraordinariamente poderoso que, al dar por sentado de antemano lo que está tratando de probar, conlleva en muchos casos el extravío de los lectores menos avisados. Y lo que quizá sea más grave: al ocultar problemas teóricos de gran importancia, el modelo científico impide en muchos casos que respetables teóricos de los géneros asuman la totalidad de aspectos de su propio objeto de estudio.⁶⁷

Las observaciones de Altman son contundentes, pero hay que aclarar que el modelo de ciencia que ataca, “aquel que da por sentado de antemano lo que está tratando de

⁶⁷ *Ibidem*, pág. 24.

probar”, no constituye en realidad verdadera ciencia para fines de esta investigación. En el siguiente apartado daremos cuenta de la propuesta de cientificidad del presente modelo estético aplicado al cine. Veremos también que el concepto de “género”, como cualquier otra identidad, depende de los elementos institucionales que constituyen el idiolecto artístico en función. En el caso del cine, si queremos hablar de lenguaje, sintaxis, categorías genéricas, iconografía, etcétera, será “acomodando” adecuadamente dichos conceptos en la relación epistemológica a varios niveles que se establece en dicho idiolecto. Es decir: el código de uso colectivo se materializa en otro nivel en ciertas características estructurales pertinentes a ese código de uso. Veremos también más adelante que el teórico David Bordwell reconoce dos tipos de interpretación de frente a una obra cinematográfica (que llama *comprensión* e *interpretación*): una, sí, sintácticamente convencional, institucional, paradigmática, relacionada con las reglas de uso del idiolecto en un momento determinado, pero otra será más bien libre, pertinente al individuo concreto que realiza tal interpretación. Ya desde ahora podemos anunciar estos dos niveles como parte de nuestro idiolecto cinematográfico: un nivel individual y un nivel paradigmático. Y ambos constituirán sendos hechos de habla respecto a la lengua artística (cinematográfica) del momento.

Capítulo III

El modelo estético de Luciano Nanni

Al proponer, pues, un modelo estético científico cinematográfico, indirectamente proponemos una reestructuración teórica de la estética, de la teoría del cine y de la semiótica. Con todas las consecuencias que ello implica. Esta tarea está apoyada en la puesta en discusión, como ya he mencionado, del trabajo teórico de Luciano Nanni y de sus modelos estéticos.⁶⁸

De la reflexión en torno al arte como comunicación, Nanni extrae radicales posturas relacionadas con la teoría del conocimiento, la fenomenología, la filosofía de la ciencia y con la creación y comunicación de cualquier obra humana. Tales reflexiones se pueden resumir en las siguientes preguntas: ¿Quién determina las reglas de interpretación de cualquier obra o signo? ¿La obra funciona como signo cuando se convierte en arte, aunque

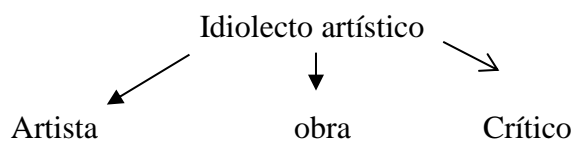
⁶⁸ Nanni ha centrado sus estudios durante los últimos 40 años principalmente en el problema del arte como comunicación, sus procesos de semántica y el proceso de artisticidad de una obra. Actualmente es profesor de Estética de la Universidad de Bolonia, dentro de la Facultad de Letras y Filosofía, actividad que desempeña de forma estable desde el inicio de los años 80. Ha publicado 10 libros y más de 70 ensayos, relacionados principalmente con el problema arriba anunciado. Ha dictado conferencias en varias universidades europeas, así como en Canadá y Estados Unidos. A su producción teórica se añade una prolífica producción artística, que desarrolla con la identidad de su *alter ego*, Nanni Menneti. Con esta faceta ha presentado numerosas exposiciones en Europa y América, que le han acarreado varios reconocimientos.

Luciano Anceschi, miembro del llamado grupo de neo-vanguardia italiana, y Giorgio Prodi, figura de referencia en el ateneo boloñés (importantes sus consideraciones sobre la ciencia en el pensamiento de nuestro autor), son dos de los maestros que influenciaron de forma importante la temprana actividad científica de Nanni. Otro autor importante en el desarrollo de sus teorías es Luis Jorge Prieto, sucesor de Ferdinand de Saussure en la cátedra de lingüística de la Universidad de Ginebra, autor del concepto de *pertinencia* que se desarrollará más tarde. La línea de investigación de Nanni se ubica de frente a las posturas semióticas derivadas concretamente de Roman Jakobson y la escuela formalista de los años 20, autor considerado padre del estructuralismo y la semiótica. El exponente más famoso de esta corriente es Umberto Eco, quien ha dedicado numerosos libros al tema del arte como comunicación y que representa el principal antagonista de las teorías de Nanni.

esté hecha de signos? ¿De dónde deriva su artisticidad: de la estructura, de su confección o de la cultura que como tal la cultiva? ¿Cómo es que la crítica opera de frente a la obra? ¿Cuál debe ser el estatuto epistemológico de la ciencia? ¿Es posible una ciencia del arte?

Como mencionaba antes, creo que la pretensión de crear una ciencia autónoma que dé cuenta de los hechos del arte y explique su especificidad no es peregrina ni mucho menos: el asunto es identificar claramente dónde reside tal artisticidad y cómo se construye, sin la tiranía (absolutización) de la estructura, del autor, o del intérprete. Y es aquí donde cobra importancia la dimensión pragmática en la constitución de una identidad: no es a partir de la sintaxis de un texto o de su posibilidad de significados donde reside la identidad de un texto, sino de su uso. Ciertamente, después de la dimensión pragmática cobran importancia la sintaxis y la semántica, pero no antes, en sentido lógico. ¿Y cuál es el nexo que liga lo pragmático (agente extrínseco) con la sintaxis y la semántica (agentes intrínsecos) en un texto?

El estético italiano Luciano Nanni propone el siguiente esquema para explicar la cuestión:



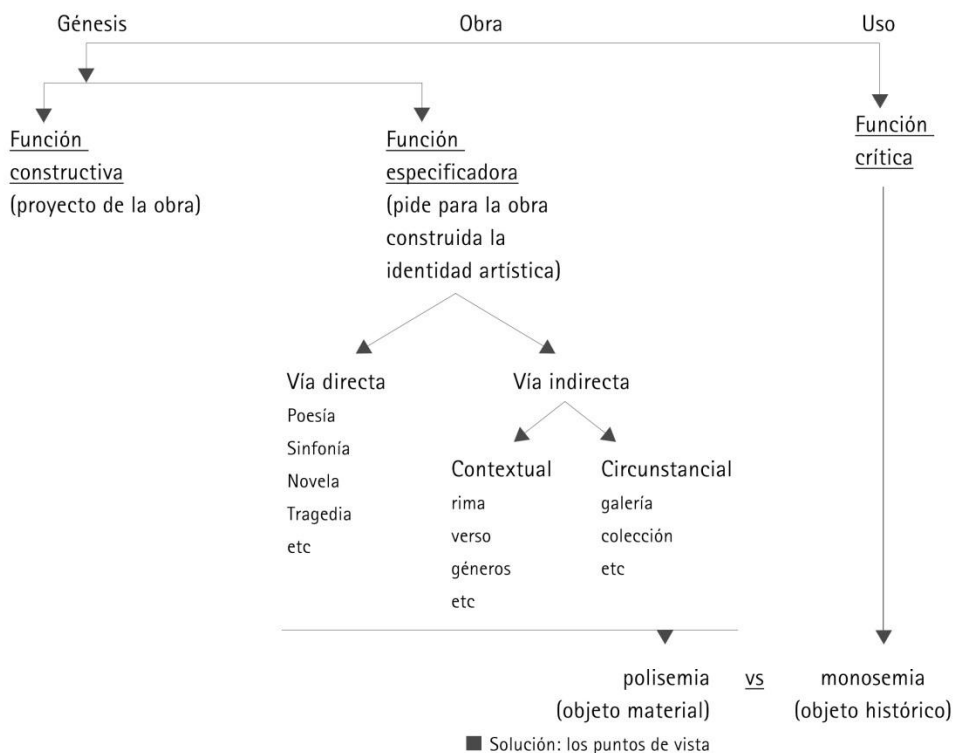
La identidad del arte, entendida ésta no en sentido de significación o interpretación de acuerdo a tal o cual crítico, sino en su sentido de naturaleza específica, de código de uso

que permite distinguirla de otros objetos que no son artísticos, se asigna de manera extrínseca a la obra, a partir de una convención-institución histórica que permite al artista crear una obra-arte; que da ciertas características (históricas) a la obra-arte y que permite interpretar dicha obra al crítico de determinada manera. Este idiolecto artístico funciona a través de dos vías:⁶⁹

⁶⁹ Nanni, L. (1999). *Della Poetica. Come nasce e vive un'opera d'arte*, Bologna: Book Editore, pág. 28.

Esquema n.1

Poética y campo del arte: tres funciones fundamentales



Esto quiere decir que la artísticidad (o idiolecto artístico) se materializa en las formas que determinado contexto histórico ha asignado a las estructuras del arte, ya sea a

través de “etiquetas” o “formatos” precisos (como “novela”, “cuento”, “largometraje”, “cine”, etc.), y aquí estamos en la dimensión pragmática, en la asignación directa de una identidad conceptual, en este caso artística, a un determinado objeto; ya sea por la otra vía, que se divide a su vez en contextual y circunstancial: la contextual no se refiere a lo que está fuera del texto, sino a cómo está organizado dentro (organización que hace distinguir al texto de lo que está afuera de él, y que nosotros también llamamos “contexto”, a partir de la etimología cum-texere: “tejer junto”, pero que también podríamos llamar “estructural”), es decir, todos los elementos de lenguaje, de sintaxis, de codificación de la obra en su sentido de construcción; mientras que la circunstancial hace referencia a las entidades extratextuales que le asignan la identidad de arte a la obra, concretamente a los lugares de la cultura que detonan la identidad artística de objetos que, fuera de ella, no serían considerados como arte, como por ejemplo se da en los *ready made*: originalmente, antes de que Duchamp institucionalizara el nombre (formato o etiqueta) *ready made*, la artisticidad llegó a tal objeto no en virtud de su construcción material, sino de su exhibición o propuesta dentro de un lugar de arte, en este caso, la galería.

Una vez que el “objeto” (o texto) adquirió su identidad de arte, vive dentro de la crítica a través de las distintas interpretaciones que pueden hacer de él los diferentes críticos. Las reglas de tal interpretación no están dadas por el crítico, entendido éste como sujeto individual, sino, nuevamente, por el *idiolecto artístico*, que hoy en día permite una pluralidad de interpretaciones muy vasta y con posibilidades prácticamente indeterminadas. Además, el crítico no puede decir *lo que quiere* de la obra de arte, sino *lo que puede*, es decir, creará sentido respecto de la obra en tanto ésta sea o tenga elementos pertinentes de acuerdo a su cultura, formación, idea de arte, gustos, etc. Y aquí asistimos a la disolución

de un viejo problema de la acepción del arte como estructura: no hay decodificaciones en el arte, sino recodificaciones pertinizadas entre la obra y el crítico. La obra de arte, vista en sentido sincrónico, ya no se comporta como signo, sino como su contrario: como una entidad nouménica, en el mundo antes de ser significado o interpretado, o como el semiólogo Luis Jorge Prieto lo llama, un *objeto material*.

Antes de proseguir nuestra exposición relativa al idiolecto cinematográfico, conviene detenerse en la explicación del idiolecto artístico de Nanni y del modelo estético que daría cuenta del mismo, que aquí retomamos del teórico italiano. Veremos a continuación nociones como Poética o función constructora, Crítica o función de uso, Estética o pensamiento secundario, científicidad, etc. Todas estas reflexiones y construcciones teóricas relativas al arte, más adelante serán retomadas en clave cinematográfica.

¿Cómo construyen sentido artista y crítico? Uno de los conceptos base en las teorías de Nanni es el concepto de *pertinencia*, tomado del teórico Luis Jorge Prieto. Prieto, recordemos, fue un lingüista argentino, recientemente desaparecido, que ocupó a partir de 1969 la cátedra de lingüística en la Universidad de Ginebra, que perteneció a Ferdinand de Saussure.

Como Saussure, Prieto pensaba que la lingüística debía ocuparse del estudio de las normas que regulan las lenguas, consideradas éstas como instituciones humanas. El concepto de pertinencia, base de su pensamiento, retoma varios elementos de la Escuela de Praga, y parte de la idea de identidad. Para establecer si la relación $A = B$ es verdadera, es necesario seleccionar los rasgos comunes a los elementos A y B que puedan verificar dicha

identidad. Dichos rasgos comunes son llamados pertinentes, mientras que aquellos que no contribuyen para establecer la identidad son no pertinentes.

En este punto se distinguen dos puntos de identidad: si se consideran todos los rasgos, pertinentes y no pertinentes, se habla de identidad numérica, en la que un objeto puede ser idéntico sólo a sí mismo. Si sólo se consideran los rasgos pertinentes, el objeto puede ser idéntico a otros símiles y se habla entonces de identidad específica. Para clasificar un objeto se toma en cuenta la identidad específica, pues la numérica es sólo conjeturable.

Fenomenológicamente, la intencionalidad del sujeto define al objeto, y lo hace de acuerdo a su visión del mundo. Un cuchillo es bello o sagrado de acuerdo a la visión del individuo o cultura que lo intenciona, que "recorta" del *continuum* de la realidad aquellas características que son pertinentes a tal visión del mundo, en este caso, la idea de belleza o sacralidad que la cultura determina en un momento dado y que ve en el cuchillo tales características. El resplandor o belleza de un objeto existe en el mismo en la medida en que éste es pertinente al punto de vista desde el que es definido.

Nanni rehace estas ideas cuando expone el concepto de motivación simbólica, que no es otra cosa que los rasgos pertinentes que el poeta o el crítico "recortan" del mundo para producir sus obras. Reitero que, tanto el poeta como el crítico pertenecen a la actividad primaria ya explicada anteriormente, llamada ética (según la etimología que liga el término simplemente al concepto de "hecho" o "costumbre") en términos de Nanni, aquella que define y determina el mundo.

La poética impacta (digamos así) el mundo, la realidad en su totalidad, en ella comprendidas también todas las obras de arte ya producidas, y lo (la) concibe antes que nada según sí misma; hace de la realidad, en conclusión, una organización mental congruente con su punto de vista. Concepción que después dispone a hacer circular en el mundo mismo asociándola a aquella materia física que, también tradicionalmente en el campo del arte, viene precisamente llamada *expresión*. Expresión obviamente no gratuita y postiza o convencional (como se quiera decir) respecto a la predicha concepción del mundo, sino a ella necesariamente ligada por vía motivada e interna. La vieja, escolástica, unidad de forma y contenido llega así a ser en algún modo rememorada y a no aparecer luego tan escolástica y ni siquiera luego tan vieja. Y así la obra es hecha. La obra es esta unidad inseparable de poética y mundo en un *tercero*, que no es más ni sólo uno ni sólo el otro y que obviamente varía con el variar de la poética misma. ¿Soy portador de una cierta poética del sentimiento? Pues bien, no sé positivamente qué cosa recortaré de la totalidad del mundo, qué materia (qué materia expresiva) tomaré de él para dar cuerpo a mi obra, pero sé que seguramente no escogeré aquella que en mi mente se correlaciona, en cambio, fríamente al intelecto y a su racionalidad. ¿Qué sé yo? El lenguaje considerado propio de la lógica (fórmulas, esquemas silogísticos, etc.) si tengo intención de hacer poesías; el lenguaje geométrico y matemático, si quiero hacer pintura y así por el estilo.⁷⁰

El presente trabajo propone analizar y explicar los procesos de pertinencia artística en el cine, y así determinar las normas, explícitas o tácitas, que permiten tanto al artista hacer su obra como al crítico interpretarla.

La pertinencia no sólo opera a nivel estructural o de definición de objeto. Además, dicha pertinencia no necesariamente debe encarnarse en una persona (poeta o crítico) u obra. Nanni reconoce y teoriza de forma original el poder formativo de identidad que tienen los lugares en nuestra cultura, así como sus posibilidades de detonar la pertinencia

⁷⁰ Nanni (1999), op.cit., pág. 31-33.

artística. Si el uso define la identidad, el uso está motivado por el lugar donde sucede la práctica cultural.

Nosotros pensamos inconscientemente que los lugares sean neutros; en cambio los lugares tienen un poder formante autónomo fortísimo y es en general más potente que el poder formante que tienen los individuos que los habitan. ¿Por qué es importante insistir sobre el lugar? Castelli (un director de una galería de arte que expuso una muestra censurada con velos. La gente que la visitó pensó que los velos eran parte de la exposición NDA) conocía las poéticas del arte del siglo XX, pero estaba evidentemente al oscuro respecto al poder formante que tenía el lugar que dirigía: bastaba la galería de arte para proponer al público algo como arte. El lugar público (la galería de arte es un lugar público: puede ser propiedad de alguien en particular, pero todos pueden entrar) es una entidad física, un significante, para decirlo a la Saussure, que, en cuanto tal, reenvía a una significación, a una convención, que es nuestra. El lugar es, por lo tanto, más potente que los individuos, porque representa lo que es transversal a todos los individuos. Además, ¿qué intentamos decir todas las veces que usamos la expresión “esta cosa o este comportamiento está fuera de lugar” si no precisamente lo que estoy diciendo? En la cultura, los lugares son las épocas históricas. La obra y el fruidor en el Medioevo obedecían a lógicas que son totalmente diferentes de las que regulan sus relaciones en la contemporaneidad. Polisemia cerrada (entonces) y polisemia abierta (hoy). Y dentro de estos lugares culturales, que podríamos llamar epistémicos, se encuentran los lugares semióticos, los lugares, en suma, en los cuales está delegada la tarea de activar las reglas de uso de los signos, establecidas por la cultura misma de referencia (Museo de arte, bar hoy, posada en el Medioevo, etc.)⁷¹

Un festival, por ejemplo, no sólo legitima la aventura crítica de una obra artística: a veces funciona de espacio signifiante para identificar una cosa como arte. Si algo nos enseñan las vanguardias artísticas de principios de siglo (cuya poética no ha hecho sino

⁷¹ Nanni, L. (2009). *De lo que sería deseable convenir antes y durante todo discurso sobre arte + un regaño, decidido, a un joven estudioso de estos temas. Parol*. Recuperado el 12 de julio de 2009 en: http://www.parol.it/articles/menetti_discorsi_sull_arte.htm,

reverberar a lo largo de todo el siglo XX) es que cualquier cosa puede ser arte, incluso la ausencia de materia. Y si la intención de la obra no hace explícito su uso artístico (pienso en el dadaísmo, por ejemplo; en ver el escurrobotellas de Duchamp sin ninguna técnica o modificación añadida expuesto en un museo), ¿cómo podríamos leerlo como arte? Podemos hacerlo porque está expuesto en un museo, en una galería o en un festival, y es este lugar el que nos da la clave de uso interpretativo, detona su artisticidad. No voy a llegar al museo a escurrir una botella en el objeto de Duchamp; con la identidad que le asigna el espacio físico y conceptual del museo, galería o festival, sé que tengo que usar el objeto, es decir, interpretarlo, como un objeto artístico, y no como un escurrobotellas como originalmente fue planeado.

El estudio de los lugares del arte (y en este caso de los lugares del cine), en su adecuada dimensión epistemológica, aún no se ha realizado de forma explícita. En esta investigación forman parte, como ya se apuntaba, del proceso de artisticidad, que para fines de esta investigación puede ser contextual o circunstancial. Los lugares de la artisticidad contextual son estructuras abstractas, formas codificadas en formatos o sintagmas de construcción. Son conceptos como "largometraje" o "documental", o bien "encuadre", "montaje" o "ritmo". Reitero, son estructuras codificadas que preceden a la creación de la obra, en su sentido institucional. Los lugares de la artisticidad circunstancial son, en cambio, lugares físicos (lógicamente externos a la estructura de la obra) que dictan la identidad y el uso de los objetos contenidos en ellos. Ya se ha expuesto el ejemplo del lugar "festival", por ejemplo, o el de "galería" o "museo".

El modelo estético de Luciano Nanni se basa, a su vez, en las consideraciones teóricas de Luis Jorge Prieto, importantísimas para su configuración. Conviene, pues, detenerse un momento para analizar la articulación de dichas teorías.⁷²

Como principal objeto de su conferencia en la Universidad de Bolonia en 1989, Prieto revisó su recorrido personal de investigación: el estatuto teórico de la lingüística y de la semiología (semiótica) del siglo XX, comprendido el llamado estructuralismo. Asunto que Prieto se preocupa por depurar de “dogmatismos degenerativos” basándose en el enfoque (este sí, en cambio, sensato y correcto para él) dado a estas cuestiones por Ferdinand de Saussure, en sus líneas de fondo, y sucesivamente perfeccionada por la escuela de Praga, a la cual, según Prieto, estaría bien regresar. A continuación expondré a grandes líneas los principales puntos del pensamiento de Prieto, basándome en la conferencia mencionada, la cual se publicó 10 años después en la revista electrónica *Parol*. Me resulta conveniente apoyarme en este texto porque, en el mismo, Prieto redimensiona conceptos importantes de su anterior y principal obra, *Pertinenza e pratica*, que serán plasmados posteriormente en su última obra, *Saggi di semiotica*.⁷³

⁷² Luis Jorge Prieto fue un lingüista argentino que retoma los trabajos de Ferdinand de Saussure y los conjuga con las propuestas teóricas de la escuela de Praga. Prieto retoma concepciones importantes de teóricos como Nicolas Trubeckoj, Jan Mukarovsky y Louis Hjelmslev, entre las que sobresale la de *pertinencia*, pivote indispensable de su pensamiento. Prieto falleció en 1996. Siete años antes, en 1989, dictó una conferencia en la Universidad de Bolonia, al lado de Luciano Nanni, en la sede del departamento DAMS (arte, música y espectáculo), dentro de la cátedra de Estética ahí impartida. De 1989 hasta su muerte, Prieto confeccionó su última obra, *Saggi di semiotica*, en la que revisa fundamentos precedentes de sus teorías. Tal revisión se preanuncia en su participación en la Universidad de Bolonia.

⁷³ Por comodidad, cuando se cite a Prieto directamente, se hará traduciéndolo directamente al español, ya que no existe traducción publicada hasta ahora de esta conferencia; de la misma forma hemos procedido con otros textos no disponibles en español.

Nanni utiliza “a todo libro” a Prieto, por lo que comparten la idea acerca de cómo y con qué derecho un lingüista habla de teoría del conocimiento. La fonología praguense no estudia los sonidos, sino la manera en que el hablante conoce los sonidos. Esto hace que los problemas de los que se ocupan los fonólogos trasciendan a la esfera de la teoría del conocimiento en general. En la conferencia antes señalada, Prieto introduce el asunto con un ejemplo curioso, que aquí retomo en sus líneas generales⁷⁴: supongamos que mi vecino es un dentista piamontés, y que una noche tenga yo un huésped que tiene dolor de muelas. Si yo le digo a mi huésped: “qué lástima que mi vecino no sea dentista” le transmito un conocimiento que no es válido por ser falso: mi vecino sí es dentista. Por lo tanto, la verdad es una condición necesaria para la validez de un conocimiento. Pero supongamos que yo digo a mi huésped: “por fortuna mi vecino es piamontés”. Este conocimiento es verdadero porque mi vecino, además de ser dentista, es piamontés, y sin embargo, este conocimiento no es más válido que el primero para mi huésped, que tiene dolor de muelas. Por lo tanto la verdad, que es condición necesaria para la validez de un conocimiento, no es condición suficiente, porque si fuera suficiente, diciendo a mi huésped que mi vecino es piamontés, éste habría tenido la comunicación de un conocimiento útil para él. Y ya vimos que no es así: si le digo que el vecino es piamontés, esto no le sirve para nada, porque la validez de un conocimiento depende ciertamente de su verdad, pero depende también de su *pertinencia*.⁷⁵

⁷⁴ Prieto, L. (1999). *Una teoretica corretta, e avanzata? Ripensiamo la linguistica e la semiologia (la semiotica)*. *Parol on line*, Texto a cargo de Lorenza Mazzei, <http://www.parol.it/articles/mazzei.htm> Recuperado el 15 de julio de 2009.

⁷⁵ El concepto de validez en Prieto puede resultar confuso, pues puede identificarse con validez en sentido teórico científico, o bien validez en sentido práctico-productivo. Lo importante es que se identifique oportunamente el nivel en el que se habla.

A juicio de Prieto, la semiología derivada de la Escuela de Praga no es una repetición de las teorías clásicas del conocimiento porque introduce una noción importante, la noción de *pertinencia*, y con ésta se busca explicar no el conocimiento, sino la razón de ser del conocimiento, o bien, la razón de ser del conocimiento de la realidad material. Esta semiología se constituye en torno al principio que establece que la validez de un determinado conocimiento no depende solamente (como normalmente se admite, según Prieto) de su verdad, sino también de su pertinencia. Regresando al ejemplo precedente, es verdad que el vecino es dentista como es verdad que el vecino es piemontés; los dos son conocimientos verdaderos, pero uno es válido y el otro no lo es porque para sancionar tal validez, siempre siguiendo a Prieto, se necesitan ambos criterios, verdad y pertinencia. La verdad es una relación del conocimiento con su objeto, mientras que la pertinencia es una relación del conocimiento con el sujeto que se sirve de él, por definición histórico-social. La semiología que toma como punto de partida el principio según el cual verdad y pertinencia concurren en la validez de un conocimiento puede ser caracterizada también como el estudio de los conocimientos de la realidad material que tienen en cuenta al sujeto, y que los considera por lo tanto en su dimensión histórico-social.

Según Prieto, esta concepción constituye un paso importante respecto a las epistemologías que hacen de la verdad el único criterio de validez de un conocimiento y que enfrentan el problema de conciliar la existencia de la realidad material, considerada ésta como independiente del conocimiento de la misma, con el carácter histórico-social del conocimiento mismo. Prieto afirma que si se considera la realidad material como existente independientemente de los conocimientos que el hombre construye es porque esta existencia se prueba mediante el principio de no contradicción; es decir, que dada cierta

realidad, dos conocimientos contradictorios de la misma no pueden ser verdaderos. Si digo que la realidad A es “roja” y “no roja”, digo algo que no tiene sentido: A es rojo, A no es rojo. Si A es la misma realidad en el mismo momento es imposible que estos dos conocimientos sean, los dos, verdaderos. Pueden ser falsos los dos, pueden ser uno verdadero y el otro falso o uno falso y el otro verdadero, pero jamás los dos verdaderos. Es éste el obstáculo, el límite, que la realidad pone al conocimiento y que demuestra justamente su existencia, independientemente de su conocimiento. La realidad, entonces, no se deja conocer en modo contradictorio. Una realidad puede ser conocida en un número infinito de maneras distintas, pero existen modos de conocerla que no son aceptadas, que no son posibles. Para Prieto, este límite que la realidad pone al conocimiento de ella misma, es la demostración de su existencia independiente:

Si tomamos entonces la verdad como único criterio de validez, ¿qué sucede? Sucede que la única manera de decir que el conocimiento es condicionado histórico-socialmente consistiría en decir que un conocimiento, que es verdadero en un lugar, también es falso en otro. En este caso, el principio de no contradicción no funciona y la realidad desaparece. No se puede, de consecuencia, afirmar que un conocimiento, verdadero en un contexto histórico-social determinado, puede ser falso en otro, sin abolir este límite y sin eliminar con él la realidad. Sólo respetando el principio de no contradicción se reconoce la existencia de la realidad. Pero si decimos, en cambio, que aquello que es verdadero en un lugar es necesariamente verdadero en cualquier otro, ¿dónde se encuentra entonces el carácter histórico-social del conocimiento? Conciliar la realidad material con el carácter histórico del conocimiento resulta imposible en la medida en la cual se toma la verdad como único criterio de validez. En seguida veremos cómo es posible salir del *impasse* a través del principio de pertinencia.⁷⁶

⁷⁶ Ídem.

Prieto refiere cómo los epistemólogos, principalmente los marxistas, han buscado conciliar las dos cosas, porque “evidentemente para el marxismo es un punto clave conciliar la existencia real, efectiva, de la realidad con el carácter histórico social del conocimiento.”⁷⁷ Citando a Lenin, Prieto explica la distinción que encuentra entre dos tipos de conocimiento: el conocimiento “total” del objeto y los conocimientos “parciales” del mismo. De los conocimientos totales de un objeto material habría sólo uno verdadero, mientras que pudiera haber una infinidad de conocimientos parciales.

Lenin dice que, más o menos, el conocimiento total es el único perfecto, que es independiente de la sociedad, porque el objeto no puede ser totalmente conocido más que de una sola manera, pero este conocimiento, que sería el ideal según Lenin, es inaccesible al cerebro limitado del hombre, que es capaz de construir conocimientos que son solamente parciales. Como son parciales, nada impide que una sociedad construya un conocimiento parcial y verdadero de un cierto objeto, diferente de otro conocimiento igualmente verdadero e igualmente parcial, pero diversamente parcial porque se refiere a otra parte del objeto, y que estos dos conocimientos diferentes del mismo objeto difieran en función de la sociedad que los ha construido. Es indudable que el carácter histórico social de los conocimientos presupone la posibilidad de construir, de un mismo objeto, conocimientos diferentes y que sean, no obstante, todos verdaderos.⁷⁸

Prieto establece que para explicar tal carácter es necesario revisar, por una parte, por qué se construyen conocimientos “parciales”, y por otro lado, por qué, construyéndolos, se toma en consideración una parte dada del objeto en lugar que otra cualquiera. Como ya se ha señalado, si se considera la verdad como único criterio de validez de los conocimientos, la construcción de conocimientos “parciales” y su diversidad no puede ser atribuida a nada

⁷⁷ Ídem.

⁷⁸ Ídem.

más que a la limitada inteligencia del hombre. El conocimiento perfecto de un objeto sería su conocimiento total y verdadero. Pero dos conocimientos totales y verdaderos de un mismo objeto no podrían evidentemente, jamás, ser los dos totales y los dos verdaderos, y por lo tanto, el conocimiento total y verdadero de un objeto, visto que es único, se situaría más allá de su relatividad histórico- social. Tal conocimiento no sería otra cosa que un ideal que se busca alcanzar sin jamás lograrlo. El hombre conseguiría construir solamente conocimientos parciales, los cuales, según el contexto histórico-social, se acercaría más o menos y de manera diferente al ideal del conocimiento perfecto. Esta sería, según Prieto, la teoría de la aproximación perpetua de Lenin, que ambicionaría construir el conocimiento total del objeto sin conseguirlo jamás; ideal en el cual las sociedades habrían conseguido avances y retrocesos pero nada más.

Prieto afirma que este conocimiento “imperfecto”, derivado del carácter histórico social de su conformación, no debe verse como un hecho negativo, como consecuencia ineludible de que el cerebro humano no puede construir otro tipo de conocimientos:

Considero que el carácter histórico social de los conocimientos es positivo, y que, además, esté presente, necesariamente, en cada conocimiento, incluido el pretendido conocimiento ideal. ¿Por qué? Porque la validez del conocimiento depende no sólo de su verdad sino también de su pertinencia. He definido precedentemente la pertinencia como la relación entre el conocimiento y el sujeto. Sujeto que está condicionado por sus intereses y sus deseos, y estos deseos e intereses están condicionados por el grupo social al que pertenece. Es entonces a causa del hecho de que la pertinencia (el sujeto) interviene necesariamente en la construcción del conocimiento que cada conocimiento es histórico social. La pertinencia aparece más bien como un criterio de validez lógicamente anterior al constituido por la verdad, ya que, como el ejemplo del dentista demuestra, la

cuestión de la verdad de un conocimiento es relevante sólo para un conocimiento considerado ya como pertinente.⁷⁹

Para el amigo huésped que tiene dolor de muelas, que sea verdadero o falso que el vecino sea piemontés es indiferente. Sólo para el conocimiento pertinente nos ponemos la cuestión de saber si es verdadero o falso. De los dos criterios de validez, pertinencia y verdad, la pertinencia es pues el criterio lógicamente precedente. Esta concepción enjuicia diversamente el carácter histórico social de los conocimientos, pues no se consideran reductivos o imperfectos, como lo son para Lenin y algunos epistemólogos que ven en esta condición una consecuencia de los límites del cerebro humano. Prieto, en cambio, cree que la inteligencia del hombre se manifiesta justamente en la capacidad de construir conocimientos parciales. Además, se pregunta Prieto, ¿de qué nos serviría el conocimiento total de cada objeto? Absolutamente para nada; porque nosotros, al conocer el objeto parcialmente, retenemos de él la parte que es pertinente a nuestros intereses. La parcialidad no es un defecto del conocimiento, pues los conocimientos son esquemas de la realidad, esquemas pertinentes y lo que interesa está justamente en esta parcialidad. Prieto cita un ejemplo muy curioso para ilustrar esto:

En *Historias de la eternidad*, Borges (...) cuenta que en un determinado imperio la geografía hizo tales progresos que se consiguió realizar un mapa del imperio tan grande como una ciudad. Continuando en su progreso, los buenos geógrafos de este estado llegaron a trazar el mapa del imperio tan grande como una provincia, y al final consiguieron su ideal: construir el mapa del imperio tan grande como el imperio mismo. Pero el mapa del imperio grande como el imperio mismo no sirve para nada. El conocimiento no puede ser una reproducción de la realidad: el conocimiento es un esquema de la realidad, un esquema pertinente. ¿De qué serviría a la

⁷⁹ Ídem.

Universidad de Bolonia tener un mapa de Bolonia tan grande como la ciudad? ¡Tal vez podría servir si fuera tridimensional! La universidad tendría más espacio para las lecciones, pero en cuanto mapa bidimensional no serviría para nada.⁸⁰

Aun admitiendo que tuviera sentido hablar de un conocimiento total, éste sería siempre, también, histórico social, ya que si el sujeto pretendiera construir tal conocimiento total sería porque la totalidad del objeto contaría para sus intereses y sería, por lo tanto, histórico social. Su totalidad se explicaría, de hecho, a partir de intereses del sujeto que no son impuestos por el objeto. Es necesaria la distinción, siempre, entre verdad y pertinencia:

Hagamos otro ejemplo: este gis. El gis me consiente realizar la construcción cognitiva consistente en reconocerlo como blanco, pero me consentiría también el no hacer esta construcción cognitiva. Podría, vaya, no ocuparme de éste bajo el aspecto del color. Podría, entonces, conocerlo como blanco y podría no conocerlo como blanco, pero este objeto no consiente, sin embargo, que yo hiciera de él la construcción cognitiva que consistiese en reconocerlo como no blanco. Tres son las posiciones para mí fundamentales:

- 1.- Puedo conocer A como “blanco”
- 2.- Puedo no conocer A como “blanco”
- 3.- No puedo conocer A como “no blanco”

Las proposiciones uno y tres me aseguran que A existe independientemente de mi conocimiento. Hay algo en el objeto que me permite una construcción cognitiva y me rechaza la otra y que existe independientemente de mi conocimiento. Esta cosa, que yo llamo la “blancura”, existe en el objeto y es una realidad que no depende de aquello que hace mi conocimiento de este objeto: es algo que está en el objeto que, mientras me permite conocerlo como blanco, me impide conocerlo como no blanco y llamo a ese algo la blancura. Las proposiciones uno y dos me aseguran que la manera en la cual yo

⁸⁰ Ídem.

conozco el objeto no viene determinada por el objeto, sino que depende de mis intereses. Hay una infinidad de conocimientos posibles verdaderos: el que yo construya no depende del objeto, porque ningún conocimiento viene determinado por éste, sino que depende del interés con el cual yo me aproximo al objeto.⁸¹

Esta posición tiene consecuencias importantes. Una de ellas consiste en que, si un objeto o una realidad no me interesa, no será reconocida por mí como realidad. Prieto cita otro ejemplo para ilustrar lo anterior: estando en la casa de un amigo, un grupo de gente conversa, escucha música y, a un cierto punto, el dueño de la casa se para y sale de la habitación. La causa de esto es que el dueño escuchó sonar el teléfono, pero el único que lo escuchó fue él. ¿Por qué los demás no lo escucharon? No porque fueran sordos: el hecho reside en que la realidad física del sonar del teléfono no es una realidad interesante para el sujeto (no es construida como objeto), salvo para el dueño de la casa. “Nosotros podemos conocer o no conocer: una realidad puede quedarse en pura sensación, sin convertirse en objeto de conocimiento cuando no nos interesa para nada”.⁸²

Otra consecuencia importante radica en replantear la distinción entre las ciencias del hombre y las ciencias de la naturaleza. Prieto rechaza el término “ciencias humanas” contrapuesto al de “ciencias naturales” porque considera que todas las ciencias son humanas, y que resulta peligroso hablar de ciencias naturales como si fueran ciencias que se ponen fuera de la historia: existirían solamente ciencias humanas que tienen como objeto de estudio la naturaleza o el hombre. La posición epistemológica de lo anterior se puede resumir así: hay una realidad material que existe independientemente de nuestros

⁸¹ Ídem.

⁸² Ídem.

conocimientos; el hombre con su actividad cognitiva construye conocimientos de esta realidad y crea, al lado de esta realidad, “primera” y natural, otra realidad, “segunda” e histórica, constituida por estos mismos conocimientos. Un conocimiento de la realidad material constituye una realidad que es susceptible de volverse a su vez el objeto de un conocimiento. Prieto afirma que conocer el conocimiento es una manera de conocer el objeto, sin que con esto se diga que existen dos realidades diferentes. Existe la realidad del objeto que incluye la realidad de la manera en la cual es conocido. Los conocimientos no se explican enteramente partiendo del objeto material, porque en este modo puede explicarse la verdad, pero no la pertinencia. Hay una infinidad de conocimientos posibles de esta realidad, pero explicar el porqué de uno u otro no puede ser explicado a partir de la realidad material misma. La realidad histórica no es una simple prolongación de la realidad material, sino que constituye otra realidad, y a partir del momento en que se constituye como otra realidad es susceptible de volverse, a su vez, el objeto de un conocimiento. Existen, entonces, los conocimientos de la realidad material y los conocimientos de los conocimientos de la realidad material. Estos conocimientos, que constituyen una realidad histórica que el hombre ha construido de la realidad material, serían el objeto a su vez de los conocimientos que Prieto llama las ciencias del hombre. Como muestra de estas ciencias, Prieto destaca la fonología de Praga, que sería el ejemplo generador de esta teoría:

Existen los sonidos, la realidad material; existe el hablante y existe el conocimiento que éste tiene de los sonidos: este conocimiento es el fonema. Conocer el objeto significa conocerlo como miembro de una clase, es decir, reconocer ciertas características de él solamente y reconocerlo por lo tanto como diferente solamente de los objetos de los cuales difiere por estas características. Si Nanni dice ‘casa’ y yo digo ‘casa’, los sonidos son físicamente diversos, sin embargo ustedes dirían que hemos pronunciado los “mismos” sonidos. ¿Qué quiere decir “mismos” en este caso? No los mismos

materialmente, ni numéricamente ni por identidad específica absoluta; “mismos” significa: pertenecientes a las mismas clases pertinentes para nosotros italo hablantes. Esto quiere decir “mismos”. Numéricamente (materialmente, vaya) no son los mismos, ni siquiera cualitativamente, porque estas pertinencias lingüísticas no son las únicas que pueden suceder. Supongamos que alguien diga: “este señor viene del sur”, o bien, “éste viene del norte”, o “es extranjero”. Ustedes dirán que él es de verdad extranjero y aplican además de las pertinencias lingüísticas del italiano otras pertinencias relativas a ciertas maneras de pronunciación diferentes, etc. Si por ejemplo, una señora celosa recibe una llamada en la cual una señora pregunta por su marido, no debería haber ningún problema, y sin embargo la señora se enoja un poco. Esto quiere decir que la señora reconoce la clase lingüística a la cual pertenecen los sonidos, pero también una clase no lingüística que suscita su reacción de celos. Conocimiento quiere decir establecer, reconocer la identidad, y el hablante reconoce ciertas identidades de los sonidos, aquellas que son para él pertinentes: el objetivo de la fonología es buscar explicar la pertinencia de esta manera de conocer los sonidos. Este conocimiento que no se confunde, sino que constituye una realidad diferente de la realidad material de los sonidos, puede convertirse a su vez en el objeto de otro conocimiento: en este caso, la fonología. La fonología no estudia los sonidos, sino la manera de conocer los sonidos propia del hablante.⁸³

¿Qué cosa significa entonces para Prieto estudiar un conocimiento? (Y en el caso de este trabajo, la pregunta es importantísima, pues significa preguntarnos qué quiere decir estudiar el conocimiento “cine”) Significa explicitar la razón de su pertinencia, porque es esta categorización y no otra la que hace, en el caso del hablante, el fonema. Este es el problema, para Prieto, que afronta toda semiología, y no solamente ésta, sino cualquier ciencia del hombre (pero bien podríamos extender la cuestión, siguiendo los razonamientos de Prieto, a cualquier ciencia, pues, como ya vimos, toda ciencia es humana). En este

⁸³ Ídem. Más precisamente, de conocerlos al usarlos, al tratar con ellos al hablar. Se trata, este, de un conocimiento ético, como ya definíamos anteriormente, no teórico. Un conocimiento teórico sería el de la fonología, que estudia los fonemas, es decir, los sonidos pertinizados, conocidos, por el hablante.

sentido, Prieto afirma que toda ciencia del hombre es semiológica, aunque con ello no quiera decir que todos “deban hacer semiología, sino que los problemas que afrontan las ciencias del hombre son problemas de tipo semiológico, en cuanto es tarea de toda ciencia del hombre explicar la pertinencia de un conocimiento”.⁸⁴

En esto radica, para Prieto, la diferencia de la teoría del conocimiento que, basado en la Escuela de Praga, él propone, respecto a la “teoría clásica del conocimiento”. Ésta última, para Prieto, no se pone el problema del porqué de un conocimiento, ya que considera “casi naturales los conocimientos”. La semiología de Prieto, en cambio, afronta el problema del porqué de un conocimiento y lo hace en la infinidad de conocimientos posibles. Prieto enuncia otro ejemplo, esta vez con un niño y con estampitas coloridas. Supongamos que las identidades roja y azul son las identidades que cuentan para este niño, porque le sirven, tal vez, para descubrir en ellas caramelos. Estas dos identidades no son las únicas posibles; podemos, de hecho, encontrar otras características en ellas que tengan que ver, por ejemplo, con la forma redonda o cuadrada; las identidades entonces serían cuatro: redonda roja, cuadrada roja, redonda azul y cuadrada azul. Y estas no son sino algunas de las características que poseen las estampitas: seguramente éstas varían tal vez, por ejemplo, en el espesor, el tamaño, la textura, etc. Se podría encontrar una infinidad de clasificaciones posibles y, en consecuencia, una infinidad de identidades que serían todas verdaderas, y que podrían todas ser reconocidas en estos objetos. Sin embargo, el comportamiento del niño nos muestra que la clasificación que tiene significado es la que cuenta para él. Este es el tipo de problema que se pone la fonología praguense y el que para Prieto es el problema de toda ciencia del hombre: un sujeto asume un comportamiento que

⁸⁴ Ídem.

nos muestra que una cierta identidad es aquella que es pertinente para él. ¿Por qué una y no la otra? La explicación viene siempre de la relación entre estos objetos y otros objetos que pertenecen a otro universo de discurso, el universo de los significados. El modo en el cual un sujeto conoce un objeto material cualquiera posee siempre una pertinencia, y esta pertinencia, desde el momento en que resulta siempre de la correspondencia entre clases pertenecientes a dos universos de discurso (objetos materiales y significados) es una relación de intercambio, en términos saussureanos.

Prieto establece que las novedades fundamentales del pensamiento saussureano y que constituyen su contribución más importante radican en explicar la pertinencia o no pertinencia de las relaciones de oposición o confrontación teniendo en cuenta las relaciones de intercambio:

De Saussure distingue entre la relación “de confrontación”, que conecta entre sí “cosas similares”, dice él (objetos pertenecientes, traduzco yo, a un mismo universo de discurso, a un mismo orden de hechos), y la relación de intercambio, que relaciona “cosas no similares” (objetos pertenecientes a universos de discurso diferentes).⁸⁵

Regresando al ejemplo de las estampitas, supongamos que el niño se haya dado cuenta de que su mamá ha puesto caramelos debajo de las estampitas rojas, y piedritas debajo de las estampitas azules. Él, entonces, una vez que ha establecido el “código”, una vez que ha establecido un sistema, vivirá todas las estampitas rojas como equivalentes y las azules como opuestas. Hay oposición cuando la diferencia es pertinente. En la diferencia no pertinente hay también diferencia pero no oposición: la diferencia en este caso existe

⁸⁵ Ídem.

sólo al nivel del objeto, no a nivel de las clases. La oposición sería la diferencia a nivel, pues, de clases.

Prieto contextualiza la cuestión en el desarrollo del estructuralismo, recordando cuando Roman Jakobson y Lévi-Strauss se encontraban en la Escuela Práctica de Altos estudios de París. Al ser esta ciudad ocupada por los alemanes en la II guerra mundial, algunos profesores parisinos fundaron en Nueva York la Escuela libre de Altos estudios. Ahí Lévi-Strauss frecuentó las lecciones de Jakobson y recibió la influencia de la idea de oposición antes descrita: un fonema se define por oposición a otro. Pero toma sólo esta noción. Prieto reitera que ésta no es la contribución fundamental del estructuralismo saussureano. Que cada fonema, es decir, cada clase pueda ser definida por oposición a otras clases se puede ver en la vieja historia de la lógica. Podría ser una novedad para la lingüística, pero no para la teoría del conocimiento. La contribución esencial del estructuralismo consiste, para Prieto, en la tentativa de explicar estas oposiciones, de clarificar por qué unas y no otras. Y se puede hacer una generalización muy vasta de estas relaciones. Estas relaciones son en definitiva relaciones que existen entre un universo de discurso y otro universo de discurso. En otras palabras: la manera pertinente, o bien, la manera en que un objeto es conocido por parte de un sujeto históricamente determinado resulta de la utilización que el sujeto en cuestión hace de este objeto en una práctica. El punto de vista del cual resulta la pertinencia de un conocimiento de la realidad material está siempre conectado a una “función”, o bien, a un objetivo; esto es, en la base del modo en el que se conoce una realidad hay siempre una praxis. Junto a las relaciones entre “cosas similares” se toman en consideración las relaciones entre “cosas no similares”. Estas relaciones unen entre ellas los medios y los objetivos de una práctica. En este contexto, las

ciencias del hombre deberían ponerse como problema la individuación de la práctica que explica la manera de conocer que constituye su objeto. Los sonidos no constituyen, como se ha mencionado anteriormente, el objeto de estudio de la lingüística, sino la manera en la cual el hablante conoce los sonidos. Y la manera en que el hablante conoce los sonidos se explica haciendo explícita la práctica comunicativa; es decir, teniendo en consideración las relaciones que conectan los sonidos con el objetivo de esta práctica: el sentido. Para Prieto el sentido de la comunicación es, pues, el conocimiento que el emiteente busca que se convierta también en un conocimiento para el receptor. La lingüística, al mostrar esta práctica y el objetivo de esta práctica, que es el sentido, explica la manera de conocer los sonidos propia del hablante. La lengua es el conocimiento de los sonidos y de los sentidos que el sujeto hablante construye teniendo en cuenta la relación entre medio y objetivo, en el cual unos se encuentran respecto a los otros. La lingüística, como ciencia que tiene por objeto la lengua, es en consecuencia un conocimiento cuyo objeto a su vez es un conocimiento. Esta característica de la fonología y de la lingüística de tener por objeto de estudio el conocimiento de un objeto histórico y no un objeto material no es exclusiva de estas disciplinas: como ya se había dicho, sería una característica común a las ciencias del hombre.

Prieto ilustra lo anterior con otro ejemplo, en el afán de mostrar cómo en las ciencias del hombre, además del conocimiento que constituye tales ciencias, siempre está involucrado otro conocimiento: en la etnología se habla de etnocentrismo, que tiene que ver con el hecho de que, además del conocimiento del indígena, conocimiento que constituye el objeto de la etnología, hay siempre también otro conocimiento, el del investigador. El

etnocentrismo consiste en sustituir el conocimiento del objeto con el conocimiento del sujeto (del investigador).

Existen varios sonidos: “i”, “e”, “e” abierta, “a”, “o”, etc. Estos sonidos existen en italiano y en esquimal. Para el hablante de italiano estas distinciones son significativas, no para el esquimal. Imaginemos un misionero que va con los esquimales y establece que también los fonemas del esquimal son cinco. Pero para el esquimal son tres fonemas los que cuentan. Los sonidos son los mismos materialmente, pero para el hablante de italiano están distribuidos en cinco categorías y para el esquimal, en cambio, están distribuidos sólo en tres. Los sonidos existen para ambos, pero algunos, para el esquimal, son equivalentes: pronunciar uno u otro es lo mismo. Como no son distintivos, es decir, no cambian para nada el objetivo de la comunicación, el esquimal los pronuncia en la manera que le es más cómoda en el contexto de los otros sonidos. Si el objeto de la etnología fuera un objeto material, el etnólogo no correría el riesgo de pecar de etnocentrismo, ya que éste consiste, en su caso, en sustituir el conocimiento que él tiene de un cierto objeto material a otro conocimiento de este mismo objeto, el del indígena, el cual constituye precisamente el objeto de su disciplina. Un discurso análogo puede hacerse para el arqueólogo.⁸⁶

Hay una cuestión que no queda del todo clara en el discurso de Prieto. Ya hemos visto cómo tenemos los conocimientos de la realidad material, y tenemos los conocimientos de los conocimientos de la realidad material. Prieto se pregunta: ¿podemos pensar en una disciplina científica que tenga como objeto los conocimientos de los conocimientos de la realidad material? Él sugiere que no, pero desliza que debe pensar mejor la cuestión. Reconoce que estos conocimientos no se constituyen como una realidad diferente de aquella que habíamos dicho que es propia de las ciencias del hombre, porque las ciencias

⁸⁶ Ídem.

del hombre, en su consideración, no hacen otra cosa que explicitar algo que se encuentra ya en nuestra conciencia.

La realidad material, se apuntaba, se aprehende sólo en la medida en la cual se convierte en conocimiento. Esta realidad material no cambia en sí misma respecto al conocimiento que de ella pueda tener un esquimal o un italiano; lo que cambia es, precisamente, el conocimiento que de ella tiene el italiano y el esquimal. Este es una especie de abismo: se sabe hasta donde se conoce; qué cosa hay detrás, no se sabe. Tal vez hayamos finiquitado esta realidad, pero si así fuese no podríamos darnos cuenta, porque para saber que está acabada necesitaríamos una realidad diferente de la del conocimiento. Uno se podría aventurar en este abismo, según Prieto, pero no podríamos saber a dónde va. Todo esto está ya en la cabeza del sujeto; el objeto ha sido construido por él mismo. Prieto afirma que se puede decir que una vez que se ha determinado la comprensión de una clase, la intensión de la clase y su pertinencia, el objeto se ha consumado. De dos conceptos no se puede decir “hasta aquí me parecen idénticos, pero no sé qué cosa haya detrás”. No; si dos conceptos tienen la misma comprensión (intensión) y la misma pertinencia, son el mismo concepto de manera absoluta. Tenemos los conocimientos de la realidad material y tenemos los conocimientos de los conocimientos de la realidad material. Las ciencias del hombre, entonces, no cambian nada, crean más bien las condiciones del cambio, haciendo aparecer relativo aquel conocimiento que es vivido por el sujeto como necesario.

¿Qué sucede con el arte? Prieto establece:

El artista busca decir las cosas, de hacer las cosas como conviene respecto a un cierto objetivo. La explicitación de este objetivo sería el objeto de la semiología. Considero que ésta no sea una realidad indeterminable al infinito, como es la realidad material. Se puede tener una relación con un

objeto finito, pero no una relación con un objeto infinito. El objeto de pensamiento, desde el momento en que es construcción del hombre, no puede ser infinitamente determinado. Si nosotros llegamos a servirnos de conceptos es porque no son determinables al infinito. Los objetos del pensamiento no tienen identidad numérica (inacabable): el fonema “t” pronunciado por Nanni y pronunciado por mí no son dos ejemplares del mismo fonema, sino el mismo fonema, porque no existen ejemplares de los objetos de pensamiento. El concepto no es un objeto de percepción: es la identidad bajo la cual el sujeto conoce un objeto de la percepción. Yo percibo la realidad material a través de los conceptos. Objetos de pensamiento son los fonemas: los sonidos son diferentes entre ellos, pero estos sonidos son conocidos a través de objetos del pensamiento. Entonces, si el fonema “t” de Nanni es diferente del mío es porque es diferente como sonido, pero no como fonema. Esto porque tenemos los mismos rasgos del fonema y la misma pertinencia, es decir, reconocemos que “t” es un sonido oclusivo, apical y sordo. Estas son tres cualidades fonológicas del fonema. Toda producción fónica que sea oclusiva, apical y sorda es una “t”. ¿Pero por qué esta pertinencia y no otra? Porque esta cuenta en relación al significado lingüístico y otra no. No tenemos ejemplares diferentes, porque no existen ejemplares de conceptos.⁸⁷

Circunscribir la identidad del cine a un concepto estable ha sido hasta ahora objeto de un debate que parece no tener fin. A diferencia de otras disciplinas artísticas, cuya especificidad ha sido mejor determinada, como la pintura o la fotografía, el cine se resiste a una definición de su *esencia*, y más allá de lo que *es*, de lo que puede *llegar a ser*. El cine puede ser imagen, movimiento, narración, tiempo, representación, enunciación, expresión y muchas otras cosas más, como hemos visto en su propia historia. ¿Cómo proceder para encontrar una definición que recorte del continuum de la realidad su identidad precisa? O en términos de lo que acabamos de analizar en Prieto, ¿cuál es su pertinencia artística? Veremos que, en el caso del cine, dicha pertinencia se da en función de las convenciones

⁸⁷ Ídem.

establecidas en el idiolecto cinematográfico, construido a partir de la identidad de uso, del código de uso, de una determinada colectividad. Nosotros conocemos como cine aquello que se nos propone como cine, no a partir de un discurso o texto en particular, sino a partir de su reconocimiento por parte de la cultura. El hombre conoce la realidad a partir de lo que es pertinente a su cultura, así que podemos hablar de un hombre individual, un sujeto individual, y de un sujeto colectivo, la cultura, que precede al primero.

Vayamos con orden. Primeramente, habría que reflexionar, decíamos, acerca de la relación entre un objeto y un sujeto que lo usa, en términos epistemológicos. Nanni parte de la convicción (y creo que, en estos tiempos, es convicción difundida) de que la identidad de las cosas en sí mismas sólo es posible como conjetura. Un hombre puede conocer la realidad (o la naturaleza o el cosmos, si se quiere) a través de su capacidad de simbolización, de su capacidad de crear conceptos, pero sólo *a través* de éstos. Más allá de esta simbolización, es imposible conocer algo. Conocemos lo que podemos conocer, gracias a nuestros "instrumentos" simbólicos.

Quisiera citar un pasaje del físico Werner Heisenberg referente a su célebre principio de incertidumbre de la teoría cuántica, que me parece muy ilustrativo respecto a esta relación sujeto-realidad:

Ya no es posible hablar del comportamiento de la partícula, independientemente del proceso de observación. Esto tiene como consecuencia que las leyes sobre la naturaleza, que nosotros formulamos matemáticamente en la mecánica cuántica, ya no hablan de las partículas en sí, sino del conocimiento que tenemos de ellas. El problema de si estas partículas en sí mismas existan en el tiempo y el espacio, por lo tanto, no puede ya ser planteado de esta forma, ya que nosotros podemos hablar solamente, siempre, de los procesos que tienen lugar cuando queremos inferir el comportamiento de la partícula gracias a la interacción entre ella y algún otro sistema físico, por

ejemplo, un aparato medidor. La idea de la objetiva realidad de las partículas elementales, por lo tanto, se disolvió sorprendentemente, y no en la niebla de alguna nueva, poco clara y todavía incomprendida idea de realidad, sino en la transparente claridad de una matemática que no representa ya el comportamiento de la partícula, sino nuestro saber acerca de este comportamiento... Si se puede hablar de una imagen de la naturaleza propia de la ciencia exacta de nuestro tiempo, no se trata ya propiamente de una imagen de la naturaleza, sino de una imagen de nuestra relación con la naturaleza. La antigua subdivisión del mundo en un advenimiento objetivo en el espacio y en el tiempo, por una parte, y el alma, en la cual tal advenimiento se reflejaría, por otra, es decir, la distinción cartesiana entre la *res cogitans* y la *res extensa*, no puede ya servir como punto de partida de la ciencia moderna.⁸⁸

Así como un físico puede "conocer" una partícula sólo a partir de sus instrumentos de medición, así nosotros conocemos las cosas sólo a través de los conceptos que construyen nuestros instrumentos simbólicos: una interfaz permanente, relacional, que nos permite, en una primera instancia, significar, definir o cultivar un concepto, y en una segunda resignificarlo a partir de las interrelaciones que se creen entre el nuevo concepto y la semiosfera cultural que lo crea y lo resignifica constantemente. Así pues, la interpretación del mundo pasa por dos fases, como ya apuntábamos anteriormente, distinguibles entre sí sólo por el momento epistemológico que sitúa a una después de la otra: identidad y significado. Nanni apunta:

Entendámonos, no es que la identidad no sea un significado, no sea, vaya, un signo dotado de un concepto. Digamos que existen conceptos y conceptos. Hay conceptos puramente genéricos e indicativos y otros que se derivan de ellos y analíticamente los especifican a un nivel u otro. Propongo llamar "identidad" a los primeros y "significado" a los segundos. Los segundos trabajan

⁸⁸ Heisenberg, W. (1994). *Natura e física moderna*. En L. Nanni, *I cosmi, il metodo, diario d'arte e di epistemologia* (pp. 31-32). Bolonia: Book Editore. (Trabajo original publicado en 1985).

cognitivamente algo que ya está dentro de la cultura, algo (precisamente) que los primeros ya han cultivado, algo que los primeros han tomado del mundo indiferenciado de la naturaleza, haciendo de ello cultura. Si se quiere hablar de una interfaz entre cultura y naturaleza, ésta sería constituida precisamente por los primeros y no por los segundos. Siempre en primera instancia, naturalmente, ya que en absoluto todo concepto puede funcionalmente asumir el rol de interfaz para otro que lo especifique. Se trata, vaya, de identidades que van concebidas en sólido, por lo tanto relacionales y jamás absolutas. Un poco como sucede a la denotación y a la connotación en la lengua. El concepto que funge como denotación, en una situación comunicativa, puede después fungir como connotación en otra, y viceversa.⁸⁹

Si convenimos en esta configuración, el significado no sólo sigue a la identidad, sino que es su consecuencia. Como recuerda Nanni, a menudo los dos momentos pueden ser indistintos, pero lógicamente no son confundibles:

Podemos producir *in primis* significado, pero esto no quiere decir que la identidad no exista ya: es sólo dada por descontada y el *in primis*, digamos así, es sólo tal en apariencia. Alucinatoriamente, se podría repetir con Kant. Esto se puede comprender mejor si pensamos en las entidades con las cuales mantenemos relaciones según los tres momentos fundamentales de su ser, o si dividimos su ser (su vivir), en sus dos espacios de fondo. Los tres momentos son la ausencia (la entidad culturalmente no existe), el aparecer (el momento en el cual la entidad nace en la cultura o viene generado por ella, que es lo mismo) y el vivir (el momento en el cual, después de haberla generado, la cultura la hace precisamente vivir según ella misma). Los dos espacios son, entonces, el que va de la ausencia a la presencia (en otros lugares he propuesto llamar este espacio según la terminología más obvia, es decir, espacio genético), y por otro lado, espacio resolutorio el segundo, el que va de la presencia al uso, al uso (también teórico, no sólo práctico, se entiende) que una cultura hace de una identidad producida.⁹⁰

⁸⁹ Nanni, L. (2002), *op.cit.*, págs. 17-18.

⁹⁰ *Ibidem*, pág. 18.

Una persona, por ejemplo, puede tener varias identidades (significados) que lo interpreten como profesor, como marido, como ciudadano, como político, etcétera; pero éstos significados sólo pueden ser posibles a partir de la identidad primaria "hombre", que hace posibles las segundas significaciones. Recordemos que el sólo hecho de nacer, por sí mismo, no vuelve humanos a los hombres, sino su identificación cultural, precisamente, como tales. Ejemplos en la historia hay muchos en los que no todos los hombres son humanos: indígenas, personas de color de piel diferente, niños imperfectos, etcétera. Ser humanos y no cosas es una decisión de la cultura, y no todas las culturas deciden igual. Ahora, nosotros no tenemos ningún poder respecto de tal decisión. Personalmente, nada pude hacer yo para ser considerado en vía primaria hombre o no, fue una decisión del *a priori* cultural, en el que las cosas o las personas nada pueden hacer respecto a la creación de tal identidad primaria. Para comenzar a hablar de arte, podemos decir que el escurrobotellas de Duchamp no se convirtió en arte por función suya, sino gracias a la poética de Duchamp, que lo trasladó de la cantina a la galería de arte, delegándolo a funcionar, precisamente como arte y no como escurrobotellas. Las cosas funcionan diferentes en el segundo espacio, el de la significación: si bien yo no tuve nada que ver en la identidad asignada a mi materialidad por la cultura, en el espacio de la significación no todos los significados pueden ser atribuidos a mí. No puedo ser llamado profesor si no lo soy, o marido, o jugador, o ciudadano o cualquier otra cosa. El escurrobotellas no puede ser llamado rojo si no lo es, ni redondo si es cuadrado, vaya, no puede ser significado con la mentira. El arte, para encaminarnos hacia el tema que nos ocupa, es pertinencia de la estética (o estudio estetológico científico) sólo en el primer espacio de la identidad, el llamado espacio genético, en el que hablamos de la identidad del arte. En el segundo espacio, el resolutorio, la obra como texto ahora sí se reapropia de la posibilidad del

discurso que lo atañe, y el plexo de su interpretación se jugará entre las características propias del texto y los límites culturales del crítico (o intérprete). El crítico podrá decir de la obra sólo lo que puede, lo que su investidura cultural le permite leer en la obra, y ésta también contará en lo que respecta a su materialidad.

¿Qué es el cine, entonces? Su identidad depende absolutamente del tiempo y el espacio del que se trata, del contexto cultural, vaya, y en este sentido, el cine es aquello que se ha decidido que sea cine, por muy obvio que suene. La obviedad de inicio desaparece cuando empezamos a indagar sobre la pertinencia e identidad de aquello que la cultura decidió como cine. Tenemos que tener siempre en claro que las identidades, las esencias, son móviles históricamente, y a partir de esta toma de conciencia, ahora sí, podemos construir esquemas y métodos respecto a sus significados temporales, y no perdernos en consideraciones absolutistas, como las que caracterizan a muchas de las posturas semiótico-estructuralistas de las últimas décadas.

Como muestra, me permito citar una pequeña historia que desde hace años mantiene en debate a Umberto Eco y Luciano Nanni (en realidad es un debate que comenzó entre ambos hace 40 años) respecto a la identidad de las cosas. En su libro *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Eco relata una historia de John Wilkins (que luego retoma en la introducción de su libro *I limiti della interpretazione*):

Existe un bello cuento respecto a este Propósito, que da cuenta de un Esclavo indio, el cual, habiendo sido mandado por su Patrón con una Canasta de Higos y una Carta, se comió durante el Camino una gran parte de su Encargo, entregando el Resto a la Persona a la cual estaba dirigido, la cual, cuando hubo leído la Carta, y al no encontrar la Cantidad de Higos correspondiente a la que se especificaba, acusó al Esclavo de habérselos comido, refiriéndole lo que la Carta había dicho contra él. Pero el

Indio (no obstante esta Prueba) negó cándidamente el Hecho, blasfemando contra la Carta, como una Testigo falsa y mentirosa.

Tiempo después, habiendo sido mandado de nuevo con un Encargo semejante, y con una Carta que expresaba el número justo de Higos que tenían que ser entregados, Él nuevamente, según su práctica precedente, devoró una gran parte de ellos durante el Camino. Pero antes de tocarlos (para prevenir toda posible Acusación), Él tomó la Carta y la escondió debajo de una gran Piedra, confiado en pensar que, si Ella no lo veía comerse los Higos, no podría jamás referirlo; pero al ser nuevamente acusado, aún más fuerte que antes, confesó su Culpa, admirando la Divinidad del Papel, y para el futuro prometió la mayor fidelidad en cada Encargo'.

Alguien podría decir que un texto, una vez separado de su emiteinte (así como de la intención del emiteinte) y de las circunstancias externas de su emisión (y por consecuencia del referente en cuestión) flota (por decirlo así) en el vacío de un campo, virtualmente infinito, de posibles interpretaciones. Wilkins habría podido objetar que en el caso al cual se estaba refiriendo, el señor estaba seguro de que el cesto mencionado en la carta fuese el mismo que llevaba el esclavo, que el esclavo que llevaba el cesto era exactamente el mismo al cual su amigo lo había entregado, y que había una relación entre la expresión "treinta" escrita sobre la carta y el número de higos contenientes en el cesto. Naturalmente sería suficiente imaginar que a lo largo del camino el esclavo auténtico hubiera sido asesinado y sustituido por otra persona, que los treinta higos originales hubieran sido reemplazados por otros higos, que el cesto hubiera sido llevado a una dirección diferente, que el nuevo destinatario no conociera ningún amigo deseoso de mandarle higos. ¿Sería todavía posible establecer de qué cosa habla la carta? No obstante todo, estamos autorizados a suponer que la reacción del nuevo destinatario hubiera sido de este tipo: "Alguien, y sólo Dios sabe quién, me ha mandado una cantidad de higos inferior a aquella a la cual se hace mención en la carta que acompaña el regalo". Pero supongamos ahora que no sólo el mensajero hubiera sido asesinado, sino que los asesinos se hubieran comido todos los higos, destruido el cesto, puesto la carta en una botella y que al final la hubieran arrojado al océano, y que ésta hubiera sido encontrada 60 años después por Robinson Crusoe. Ningún cesto, ningún esclavo, nada de higos, sólo una carta. No obstante esto,

estoy listo para apostar que la primera reacción de Robinson habría sido: "¿Dónde están los higos?".⁹¹

Eco continúa tejiendo la historia, y supone que la botella sea encontrada por una persona más sofisticada, "un estudiante de lingüística, hermenéutica o semiótica". Esta persona podría hacer varias hipótesis, entre las que sobresalen dos: en la primera, se puede hablar de higos en sentido retórico, y el mensaje podría admitir una diferente interpretación, aunque también en este caso el destinatario haría referencia a ciertas interpretaciones convencionales preestablecidas de "higo" que no son las mismas de "manzana" o "gato". En la segunda, el mensaje de la botella es una alegoría escrita por un poeta: el destinatario intuye que aquel mensaje oculta un segundo sentido, basado en un código poético privado, que funciona sólo para ese texto. En cualquiera de las dos lecturas, según Eco, el lector "no podría en ningún caso sentirse autorizado para sostener que el mensaje puede significar cualquier cosa. Puede querer decir muchas cosas, pero existen de cualquier forma sentidos que sería irracional sugerir. Ciertamente dice que una vez hubo una cesta llena de higos. Ninguna teoría *reader-oriented* puede escaparse de este vínculo".⁹²

A la cuestión Nanni ha respondido en diferentes ocasiones.⁹³ Replica Nanni:

"Eco, en la introducción a *I limiti della interpretazione*, el libro en el que ha aparecido el escrito que estoy replicando, dice, tratando de la interpretación de una carta en la que se habla de higos: "Asumo

⁹¹ Eco, U. (1992), *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milán: Bompiani, Italia, ,págs. 52-54.

⁹² *Ibidem*, págs. 54-55.

⁹³ Una de ellas con un artículo titulado "El nombre del Higo" que causó un hilarante impacto en ciertos círculos académicos, pues su relación con el título de la novela más famosa de Eco, *El nombre de la Rosa*, hacía pensar en una referencia directa. Nanni, sin embargo, ha siempre negado cualquier intención irónica de su parte.

por lo tanto que el hombre común diría como primera cosa que un higo es un tipo de fruto con ciertas características. Ninguna teoría de la recepción podría evitar esta restricción preliminar. Cualquier acto de libertad por parte del lector puede venir *después* y no *antes* de la aplicación de esta restricción". Bien, lo que Eco aquí dice me parece literalmente falso. Para un puro paradigma físico-perceptivo (y entonces estético), por ejemplo, *primero* viene una materia gráfica (el trazo negro sobre un papel), que puede ser descrito según el color, la forma, el ritmo, etcétera, y sólo *después* puede venir (nótese: digo puede venir, no viene) lo que Eco dice venir absolutamente antes, es decir, el *signo* verbal "higo". El signo verbal "higo" no es receptivamente originario: es ya fruto de una interpretación, es el resultado de una construcción mental guiada (regulada) por la circunstancia "carta" respecto a la cual aquella materia gráfica viene interpretada. Circunstancia que significa (que tiene) reglas y convenciones propias (una lógica propia) de construcción del significado: lógica del lenguaje que hemos ya llamado "mercantil" con Barthes, "instrumental" con Mukarovsky y que podríamos - de ahora en adelante- llamar "referencial" con Jakobson".⁹⁴

Sólo sabiendo, pues, que se trata de una lengua a la que hace referencia la palabra "higo", alguien podría pensar efectivamente al fruto y a sus posteriores usos retóricos. No antes. Regresaremos un poco más tarde a esta cuestión, respecto a la cual, en este mismo libro citado de Nanni, Eco continúa sosteniendo que su postura, con respecto al núcleo duro de las críticas de Nanni, no ha cambiado.

Sobre la cuestión, el teórico Carlo Sini refiere:

Nos abriremos camino aquí también con un ejemplo. Partamos de las famosas entrevistas que el psicólogo suizo Piaget hacía a los niños para los objetivos de su investigación. Uno de estos niños, cuando se le pidió hablar acerca de la luna, dijo: 'Cuando camino, la luna viene detrás de mí; soy yo quien la muevo'.

⁹⁴ NANNI, L. (1991). *Tesi di estetica (a Umberto Eco, in forma di risposta)*, Bologna: Book Editore, pág. 15.

En este ejemplo el mirar y el caminar del niño se relacionan con la luna. Podemos fácilmente adivinar que se relacionen también a muchas otras cosas, como el sol, la casa, los árboles de la calle, etcétera. Generalizando se puede decir que no hay propiamente un caminar que pueda prescindir de ésta y otras relaciones similares.

Ahora, restringiéndonos a la luna del ejemplo, es necesario decir que ésta, antes de ser conocida y volverse "pública" como cuerpo celeste o satélite de la tierra, se revela y pertenece a experiencias de relaciones constitutivas, es decir, constitutivas del ser-en-el-mundo. Hay una relación constitutiva entre el hombre (el niño) y la luna. Esto no significa, sin embargo, que exista el hombre, más la luna, más la relación entre ellos; los polos que en forma pública nosotros llamamos "hombre" y "luna" se constituyen correlativamente juntos precisamente en la relación, y no fuera ni antes de la misma. La luna, por lo tanto, sucede en el suceder del hombre; pero ¿cómo sucede? ¿cómo ésta es un *evento* de la constitución del ser-en-el-mundo del hombre?

La luna sucede antes que nada, y en general, como signo, como relación *sígnica*. Todo lo que sucede, de hecho, es un signo, un ser o un estar-por, un reenvío. No existe para nosotros relación con los eventos, con las "cosas", sino en cuanto éstas son signos. Este ser signo no debe, sin embargo, ser confundido de nuevo de esta manera: el signo es una cosa que está entre el hombre "real" y la luna "real" (por ejemplo, un signo perceptivo que estaría *en la* cabeza, pero que nadie ve, excepto, misteriosamente, el interesado). Lo que aquí llamamos "signo" es más propiamente una relación (*sígnica*) originaria; una relación que coloca precisamente en sus polos el mirar del niño y su mirado como luna. Busquemos entender la relación *sígnica* sobre la base de nuestro ejemplo. No existe propiamente ni luna ni niño, sino más bien una relación "cósmica" de luz, una relación del "ver" y más aún del tener-qué-ver.

Existe por lo tanto un *ser iluminados teniendo qué ver*: he aquí lo que, con una descripción aproximativa e imperfecta, podemos decir que sucede primordialmente entre aquel ver que será del niño (que será "niño") y aquel mirado que será "luna". Por cuanto pueda parecer extraño al sentido común ya consolidado, el mirar es aquí en algún modo recíproco: el niño se siente a su vez "mirado" (y tal vez salvaguardado) por la luna. Llamar esto una "fantasía psicológica" del niño significa de

nuevo presuponer al niño como "realidad" ya constituida, y naturalmente también a la "luna" como objeto en sí; lo que significa no conseguir comprender el carácter primordial y constitutivo de la relación luna-niño."⁹⁵

En su modelo teórico, como ya vimos, Nanni retoma los conceptos de objeto material y objeto histórico del lingüista Luis Jorge Prieto. Un objeto material sería (la *matière* de Saussure) un objeto inagotable, en el sentido de que no se le pueden reconocer jamás todas las características que este presenta, o al menos, no se puede jamás afirmar el hecho de haberle reconocido todas. Al objeto material se contraponen el objeto histórico (el *objet* de Saussure, llamado por Prieto objeto de pensamiento), éste sí finito, circunscrito a un número determinado de características, cuya totalidad puede ser reconocida como tal. Como ejemplo de este antagonismo conceptual, podemos citar el ejemplo del sonido y del fonema. El objeto material en este caso es el sonido, que puede presentar un número infinito de características que nos llevan a pensarlo sólo como conjetura: con nuestro pensamiento, jamás podremos conocer el sonido en sí mismo. Lo que podemos conocer es el fonema, es decir, el objeto histórico, que no es otra cosa que el mismo objeto material visto bajo la óptica de un punto de vista, histórico, precisamente. El concepto de Prieto de *pertinencia* no sería otra cosa que la particular identidad que un objeto material asume para una cultura dada y viceversa, en un determinado espacio y en un determinado tiempo, con base en la función de uso con que la misma cultura dirige su atención (e identifica, en suma) al objeto.

⁹⁵ Sini, C. (1994). *Immagini di verità*, Milán: Spirali. Citado en L. Nanni.(1994), op. Cit. (Trabajo publicado originalmente en 1985), pág. 85-86.

La selva metafísica que tradicionalmente ha caracterizado tantas de las reflexiones teóricas que pretenden definir al arte, después de las consideraciones anteriores, va menguando su intimidante complejidad. Siglos y ríos de tinta se han gastado en el debate sobre esta identidad, y a primera vista, contribuir a esta reflexión pudiera parecer ocioso, en el mejor de los casos. Pero esto no legitima tampoco una posición de desaliento: si el problema existe, veamos cómo se puede contribuir a resolverlo. Sobre todo si su solución implicaría la solución a un problema más amplio, justamente el de la constitución objetiva de la realidad. Las implicaciones gnoseológicas que pueden extraerse de la reflexión sobre la experiencia artística son importantísimas.

En sus conclusiones sobre el programa de la estética futura, el teórico Luis Álvarez Falcón reconoce que la solución al problema de la identidad artística puede adquirir estos matices:

El "Arte" ha puesto en cuestión la soberanía del sujeto y su invulnerable dominio en el proceso de constitución de la "Realidad", pero también ha revelado el fondo u horizonte primordial sobre el que esta "Realidad" se va originando. En todas las épocas y en todas las sociedades, el ser humano ha ejercitado este recurso de un modo espontáneo, travesando y enredándose en los límites mismos de este proceso, mostrando irreflexivamente sus potencialidades y explotando ingenuamente el alcance de su eficacia. Desde sus manifestaciones mágicas hasta su función de diversión, dicha práctica ha sido manipulada y explotada en sus diferentes funciones: de culto, de propaganda, de subversión, de reacción, de ornamento, de evasión, incluso de emancipación. Sin embargo, su ejercicio no ha precisado de ningún examen previo sobre sus condiciones de posibilidad, ni tampoco de consideración alguna sobre su alcance o sobre sus efectos. La práctica del "Arte" ha hecho patente la distancia insuperable entre la actitud natural y la actitud crítica. En el mejor de los casos, los planteamientos teóricos en torno a su origen, a sus condiciones de posibilidad, y a su extensión, han derivado en meras elucubraciones, digresiones reduccionistas o divagaciones metafísicas. Desde las

disquisiciones de los propios artistas sobre sus obras hasta los tratamientos positivistas de los teóricos del "Arte", pasando por las valoraciones de críticos y comisarios, o por las catalogaciones estructuralistas de los historiadores, el origen primitivo del fenómeno no ha precisado de aclaración alguna para ser eficaz, aunque posiblemente su desconocimiento haya añadido más vaguedad y confusión al enigma de su naturaleza. Una cierta inconciencia ha rodeado su ejercicio. Cualquier aportación especulativa ha incrementado su novedad, pero no necesariamente su eficacia. Sin embargo, hay razones suficientes para presumir que el origen de este fenómeno se halla en las condiciones mismas que hacen posible la experiencia ordinaria, lo cual supone un hecho de la máxima relevancia gnoseológica, y su alcance pasa de exceder los límites del ámbito de lo "artístico" para ingresar en un problema más general y decisivo: el problema de la constitución del mundo objetivo.⁹⁶

Nanni y Álvarez Falcón coinciden, pues, en la importancia de conferir a la identidad de la obra artística su adecuado estatuto epistemológico. La investigación avanzada de Nanni respecto al concepto de pertinencia de Luis Jorge Prieto es fundamental: la obra de arte se presenta hoy a la conciencia colectiva no como un signo, un objeto histórico, sino como objeto material. Atención: esto no quiere decir que no tenga identidad, claro que la tiene, es una obra de arte, precisamente. El asunto es que dicha identidad, de la cual es consciente el crítico, es el código de uso que detona que su significación sea plural e indeterminada. Cualquier otro objeto con un código de uso normal, referencial, instrumental, cotidiano, o como se quiera llamar, exigiría un uso monosémico de su significación. Recordemos, no debemos confundir identidad con significado. Si revisamos nuestra historia occidental a partir de las vanguardias artísticas, podremos constatar que una

⁹⁶ Álvarez, L. (2009). *Realidad, arte y conocimiento. La deriva estética tras el pensamiento contemporáneo*, Barcelona: Ed. Horsori, págs. 208-209. Pese al uso un tanto confuso de los términos en Álvarez, creo que se puede sacar en claro que la experiencia cognitiva del crítico de frente a la obra puede homologarse con la experiencia cognitiva del hombre hacia la realidad, de la cual ya hablábamos cuando exponíamos a Prieto.

obra de arte, una vez identificada como tal (no la identidad “arte”, sino la obra de arte), no funciona como signo, sino como un objeto sin significación, un objeto cosmológico, aun cuando esté hecha de signos. Va a volver a tener significación en el momento en que es interpretada por los críticos, pero en un sentido trascendental, la obra no dirá nada, no tendrá significación, si no a través de la crítica. Hay un conmutador en la cultura que revoca el sentido original de la obra, su significado genético (antes de que ésta sea arte, en el sentido lógico, no cronológico) y autoriza para él un sinfín de interpretaciones, de acuerdo con el punto de vista del intérprete. Y si acaso estos momentos coincidieran (el artista hace su obra pensando en hacer arte), la obra no adquiere la identidad de arte por la mera intención de su creador, sino porque hay elementos textuales, convencionales y perfectamente legitimados culturalmente, que permiten reconocer tal objeto como artístico. Y nuevamente, asistiríamos a la conformación de la artísticidad no en el proceso de creación, sino en el referente cultural que confiere tal identidad, en la identidad y pertinencia del sujeto colectivo que lo define.

Ahora, es importante reiterar que la identidad del arte que aquí se pretende explicar no es la idea de arte que pudiera tener algún determinado crítico, o el que esto escribe, o el de un artista que tiene una banda de rock en su cochera, o la de cualquier persona, tomada ésta como individuo singular. Aquí nos preguntamos sobre la identidad del arte para todos, en sentido científico; se pretende explicar en qué consiste la artísticidad en el sentido de identidad colectiva, y por lo tanto, en el sentido de su convención cultural. Esto no quiere decir que no clarifiquemos también cómo es que una persona, a nivel singular, arme y construya sentido de frente a la realidad. De hecho, la tarea del intérprete o crítico de la obra es precisamente ésta: crear sentido de frente a una obra que no lo tiene y que no lo va a

tener nunca por completo. Este proceso ocurre de forma personalísima, y para fines de lo que pretendemos demostrar en este momento, irrelevante (aunque retomaremos la cuestión en profundidad más adelante). Lo que importa aquí es reconocer el estatuto epistemológico de la identidad del arte, en sentido social, para a partir de ahí ver cómo opera singularmente el artista frente a la obra, o el crítico frente a la misma.

La obra de arte no se comporta como un mensaje. La obra de arte no funciona como signo. Quisiera partir de estas aseveraciones, que si bien son comprometedoras, no deben impresionarnos. Pensemos en los hechos del fenómeno artístico: si hay una característica que pueda definir al arte contemporáneo, es su polisemia. Creo que sobre este punto el acuerdo es total. Sin embargo, la explicación de tal polisemia dista mucho de encontrar consenso. Álvarez Falcón apunta:

Las dimensiones del "Arte" muestran una oscilación procesual entre pares conjugados: "artefactos" y "obras", "materiales" y "significantes", "producción" y "recepción". A lo largo de toda nuestra exposición hemos visto que tal conjugación obedece a la propia lógica de la experiencia estética. La "obra de Arte" ha aparecido como una "singularidad" al librarse de aquella estructura primordial que es su propia morfología, trascendiendo el mundo físico de los "objetos" y restituyendo una nueva dimensión que se contrapone al territorio de la objetividad. Hablamos de un acontecimiento singular y dinámico cuyo suceso se caracteriza por ser un "cierre" sobre sí mismo, en el que la objetividad queda "implosionada" y la subjetividad incluida en un engaño tautológico sobre sus propias operaciones. La entidad de la "obra de Arte" se muestra como un acontecimiento único, y la distancia de la subjetividad con respecto a ella se torna en una reposición de la propia subjetividad en un estadio primitivo, anterior al inicio de toda constitución objetiva. Estamos ante una cuestión

decisiva para la teoría del conocimiento, pero también ante un problema ontológico de primer orden.⁹⁷

"Objetividad implosionada", "contraposición al territorio de la objetividad", "acontecimiento único": características que con los signos tienen poco que ver, y que nos hacen pensar justamente en su contrario, un no signo, "anterior a toda constitución objetiva". La obra de arte (no la identidad del arte, atención), hoy, se manifiesta como un jeroglífico inagotable, que nos reconduce al estadio originario de la realidad, antes de que ésta se constituya objetivamente. Como "algo" que se presenta por primera vez a la conciencia humana y que exige definición. He aquí cómo la reflexión que hace Nanni en torno a la obra de arte no como signo sino como objeto material, en términos de Prieto, se vuelve importantísima. Veamos:

Los hechos son estos: una obra obtiene, hoy, su propia identidad artística volviéndose semánticamente indecible, sincrónicamente abierta a un número indefinido de interpretaciones. Es una verdad que cada uno de nosotros puede constatar por sí mismo, directamente. Pensemos en la obra de arte que nos guste más y recorramos mentalmente todo su ámbito crítico. Es fácil hacer una hipótesis de una situación símil a la hasta aquí descrita: muchas interpretaciones y cada una diferente a la otra, y por otro lado, todas a partir de su propia óptica, excepto algunos criterios lógicos, que aquí es menester por fuerza dejar fuera del discurso, aceptables. Es experiencia, esta, que asume una estructura paradójica (va contra todo lo que nos esperamos de la vida de los signos, ya que la obra resulta, pues, hecha de signos, ¡qué diantres!); es experiencia que no se debe, por lo tanto, a estas diversas posiciones culturales que la ven, porque atravesándolas todas no puede hacer otra cosa que trascenderlas; es experiencia que se debe, por lo tanto, al horizonte más amplio de la cultura que a todos nos constituye, y mientras nos constituye a todos, contiene, comprendidas inevitablemente, las posiciones teóricas indicadas, para las cuales esta experiencia no puede sino devenir inmediatamente

⁹⁷ *Ibíd.*, pág. 38.

un problema (un problema científico tiene siempre la estructura de una paradoja): ¿por qué una obra hecha de signos se pone a funcionar de modo anómalo respecto al normal funcionamiento de los signos? La pregunta es objetivamente intrigante (también el hombre común la siente) y a la ciencia corresponde la tarea de intentar responder. ¿Y con cuál teoría la ciencia normalmente ha respondido y responde?⁹⁸

Nanni se concentra en la reflexión del arte como signo, dada su reciente popularidad como modelo de explicación del arte. Y no se refiere únicamente al campo de la semiótica. Que la obra de arte sea reconocida como "ambigua" y "autorreflexiva" (Jakobson y Eco), como "signo autónomo" (Mukarovsky), "símbolo inconsumado e inconsumable" (Susan Langer), "lengua plural" (Roland Barthes), "*locus* semántico del polisentido" (Galvano della Volpe), "un viviente jeroglífico donde todo se asoma y todo se pierde" (Anceschi) o como "juego semántico" (Lotman), nos dice que a través de estos conceptos se reitera en realidad la misma cosa, es decir, que la obra de arte se da hoy a conocer como algo no definible de una vez por todas, y por lo tanto, como algo absolutamente indecible. Con dicha polisemia no nos referimos a los cuatro significados que pudiera tener una oscura obra en el Medioevo. Ciertamente, han existido obras de arte en todos los tiempos en las que la interpretación de las mismas pudiera ser más de una. Sin embargo, hasta antes de las vanguardias históricas del siglo XX, la lectura de dichas obras no alcanzaba la indefinida apertura sincrónica de significado que caracteriza al arte contemporáneo. Si Dante reconocía cuatro posibles lecturas en un texto artístico de su tiempo (hablaríamos pues de una polisemia cerrada), actualmente no sería capaz de contar las posibles interpretaciones de una película, por ejemplo, abierta sincrónicamente a las más diversas interpretaciones, hasta llegar a la misma antinomia, a la negación de su propia identidad. Lo mismo pasaría

⁹⁸ Nanni, L. (2002). Op. Cit., pág. 117-118

si tomáramos la *Divina Comedia* y la interpretáramos con la convención que en la contemporaneidad sanciona una polisemia ilimitada respecto al texto, aun aquel que pertenece a otras condiciones históricas de producción semiósica. La *Divina Comedia* se interpretaría con las reglas de lo contemporáneo, no con las del Medioevo, por lo cual se convertiría su práctica interpretativa en una polisemia abierta, distinta a la polisemia cerrada (y por tal monosemia) de sus contexto histórico original. Con esto sacamos en claro que la Estética puede estudiar los procesos artísticos de otros tiempos, pero para hacerlo es necesario pensar en esquemas distintos a los de la contemporaneidad. De ahí que el término *idiolecto* sea necesario como enfoque para este estudio: las maneras institucionalizadas de definición del arte son siempre privadas, correspondientes a un tiempo y espacio específicos.

Quiero reiterar que esta polisemia no es una invención de los estetólogos, sino de la cultura, de la cultura del arte (la *langue* del arte, o idiolecto artístico), *tout court*. Sucede como con la lengua: la lengua no es una invención de los lingüistas, sino el contrario, es la existencia de la lengua la que legitima la existencia de los lingüistas y no viceversa. Tarea de la ciencia que pretenda explicar el arte la de explicarlo horizontalmente, en su estructura, y verticalmente, en su principio constitutivo.

Ahora, esta polisemia no es tal en relación a las conciencias de los críticos tomadas éstas una por una. La lógica de la identificación de la obra de arte en nuestra conciencia colectiva es exactamente la contraria a aquella con la cual vive en las conciencias individuales. Si en éstas últimas el arte vive según clases cerradas de significado, en nuestra conciencia colectiva su significado llega a coincidir con la clase abierta (la metaclase abierta) de estas clases cerradas y, por lo tanto, con una serie indefinida de

significados. Se puede entonces equiparar esta lógica a la del nómeno, según explica Nanni:

Nuestra conciencia colectiva, al albergar en su seno interpretaciones contrapuestas o hasta, como ya se ha visto, antinómicas entre sí respecto de una misma obra, y reconociendo a cada una de ellas sentido a partir de su punto de vista (legitimándolas, vaya, todas en la óptica que las constituye), vuelve de hecho la obra nouménica, ¿y qué cosa existe, a este punto, más cognitivamente inaprensible en sí (en su esencia y totalidad) que el nómeno?⁹⁹

Llegamos pues a la identificación, para los fines del problema en cuestión, del nómeno, entendido como cosa en sí, y el objeto material, la realidad antes de su cultivo sígnico, es decir, antes de la cultura. Los signos que del mismo se vayan creando (lecturas, interpretaciones, críticas), vistos de forma trascendental, explican la obra de acuerdo a su punto de vista, pero no la definen de una vez por todas. Nanni explica, retomando a Prieto:

Pertinencia es el término con el cual Prieto, remontándose a la escuela fonológica de Praga, indica nuestros conceptos. Su génesis implica siempre la presencia de alguna práctica, por un lado, y de su específica y prospectiva (Prieto considera práctica y punto de vista como términos del todo intercambiables) *necesidad*, si así se puede decir, de mundo (de realidad) y, por otra parte, precisamente la presencia de ese mismo mundo, de esta misma realidad, de la cual la predicha práctica tiene, desde su punto de vista, necesidad. Mundo pensado, obviamente, todavía del todo indefinido e indeterminado (serán de hecho las varias prácticas a determinarlo) que viene, en el esquema, indicado con el término prietiano precisamente que refiere a la necesidad, es decir, ‘objeto material’. Mejor ‘objeto material’ que ‘mundo’, ya que, de este punto de vista cognitivo, cada singular objeto del mundo, como también cada singular parte suya, se presenta con las mismas características de indeterminación e indefinición del todo, del mundo mismo.

⁹⁹ Nanni, L. (1987). *Contra dogmaticos*, Bolonia: Ed. Cappelli, pág. 102.

En el esquema no aparece el término ‘práctica’ de Prieto, porque lo he sustituido con el homólogo término kuhniano de ‘paradigma’, que mejor evidencia aquel saber que, en la práctica, es indispensable para hacerla tal y para comprender el rol que en este esquema se le asigna.

El paradigma, pues, impacta (precisamente, empiezan a cuadrar los términos del esquema precedente) el ‘objeto material’; toma de él la concepción que le es congruente, que es como decir que toma o ve aquellas características que son significativas desde su punto de vista y hace de ellas, precisamente, conceptos, que después traduce inevitablemente en palabras, en discursos, en diseños o simplemente en objetos. ¿Qué es una mesa si no un modo de hacer pertinente la madera según una cierta práctica en la cual la madera puede entrar solamente si se convierte en mesa? Pues la concepción, en conclusión, de la madera con base al paradigma ‘mesa’, y así por el estilo para cualquier otro objeto.¹⁰⁰

La motivación simbólica, la relación de necesidad entre el paradigma o punto de vista y el objeto material hace que se derive de esta necesidad un signo que no es arbitrario, sino precisamente motivado por el punto de vista. Es por eso que, en realidad, cuando el crítico interpreta la obra, está hablando consigo mismo, con los intereses suyos, particularísimos, con que intenciona el objeto. Un signo, pues, es un concepto emanado de la relación sujeto-objeto. Si pensamos en un sujeto colectivo, como la cultura, entonces vemos que la relación conciencia colectiva-arte no arroja un concepto dotado de significante y significado, un signo, pues. De ahí nuestra aseveración inicial: la obra de arte no funciona como un mensaje; la obra de arte no funciona como signo.

¹⁰⁰ Nanni, L. (1999). Op. Cit., págs. 27- 50.

Sobre la propuesta de científicidad de Nanni

Actualmente, bajo el nombre Estética, podemos agrupar un sinnúmero de significados que pueden llegar aun a ser opuestos entre sí. Recuerda Nanni al citar un libro de su maestro Prodi:

El argumento es muy fugaz: el tratamiento de la estética representa en la cultura la más heterogénea multitud de proposiciones recogidas bajo un mismo nombre. El rol del observador está mezclado con el hecho observable, todavía más de cuanto sucede con otros tipos de “toma de contacto” con lo real: tanto que se ha convertido en regla confundir a quien habla de estética con quien produce estética, como si los teóricos del problema estuvieran contagiados de los modos lingüísticos de quien lo desarrolla experimentalmente [lo real] - o sea, de quien construye la obra de arte.¹⁰¹

Prosigue después Nanni:

Manifesté entonces y manifiesto ahora, sobre esta afirmación, un consenso y un disenso. El consenso atañe a la idea crítica de ciencia que en ella emerge y que encuentro que es la misma que está presente en toda la cultura epistemológica europea que me parece más correcta. El disenso se refiere a su confrontación con el estado epistémico de la ciencia.¹⁰²

¿Cuáles son los postulados y la estructura metodológica en la idea de ciencia de Nanni? Primero hay que distinguir entre dos prácticas al interior de la cultura, entre dos funciones de la cultura misma y la identificación de la ciencia con una y no con la otra. Como ya mencionábamos, estas prácticas pueden llamarse primaria y secundaria. La primaria, o ética, como la llama Nanni, tiene que ver con la ideación de todos aquellos conceptos que tienden a definir, determinar y modificar el mundo. La secundaria o

¹⁰¹ Prodi, G. (2002), citado en L. Nanni (2002), op. Cit., pág. 102 (Trabajo original publicado en 1983).

¹⁰² Ídem.

analítica consiste en la descripción y comprensión de tales conceptos, una vez construidos. Ciertamente, en la vida cotidiana se mezclan estas prácticas y su distinción sólo puede ser, de hecho, científica, en el sentido que se pretende establecer aquí. Si pensamos en la actividad de un médico, podemos ver que dentro de un mismo cuerpo, es decir, dentro de una misma materialidad, el ser físico de esta persona, existen dos entidades epistemológicas diferentes, que se activan y desactivan de acuerdo a la actividad del mismo (al *uso* del mismo): cuando el médico utiliza un método para diagnosticar al enfermo, está siendo científico, es decir, se encuentra en una práctica secundaria de análisis. En el momento en que prescribe la receta al enfermo con el fin de curarlo, deja de ser científico para tomar una decisión ética basada en un saber científico, y está modificando el mundo, en vía primaria, como se apuntaba anteriormente.

Otro ejemplo: en términos epistemológicos, la física o la química no son en todo momento ciencias. No es ciencia la física cuando experimenta sobre su objeto de estudio, sino cuando teoriza en abstracto cuanto ha experimentado y observado, con la distancia del análisis de por medio. Podemos distinguir entonces dos momentos epistemológicos: la física como práctica a nivel de sus instrumentos, práctica primaria, y la física como descripción, análisis o comprensión de lo experimentado, o bien práctica secundaria.

Si trasladamos el ejemplo al campo de la estética, resulta claro que un artista no es un científico. El hecho es interesante porque un artista, al momento de hacer su obra, modifica el mundo y con ello estamos en la práctica primaria. Un crítico hace lo mismo, con un proceso muy parecido al del artista (más adelante se explicará el concepto de pertinencia). Con las actuales reglas de interpretación artística, un poeta que se pone a explicar su obra deja de ser artista para convertirse en un crítico más, siempre en la práctica

primaria. Un esteta, sin embargo, no puede meterse a modificar directamente el texto a placer suyo: estaría haciendo crítica. Es claro que tampoco produce arte. Su función sería la de describir-explicar, en la medida de lo posible, las razones culturales que facultan a poeta o crítico en su práctica primaria.

Quiero reiterar la cuestión que ya he mencionado líneas atrás, que tiene que ver con el estudio que pretenda describir y explicar profundamente un fenómeno: no conoceremos jamás las cosas en sí mismas, por lo tanto el objeto de estudio de la ciencia no es la realidad en sí, sino los signos construidos acerca de ella. La estética, que para fines de este trabajo se consideraría la ciencia del arte, no indagaría sobre el arte en sí mismo, en el sentido a-histórico, sino sobre sus identidades culturales. Y hay más: no indagaría solamente sobre la obra en cuanto a su materialidad o estructura, sino sobre el concepto que la hace convertirse en tal, es decir, la artísticidad de la cultura que se posesiona de los más diversos vehículos materiales, por un tiempo limitado.

Un estudio científico del arte debe seguir los mismos principios que los de otro campo de la ciencia: la neutralidad y objetividad. La distancia del análisis son características fundamentales del quehacer científico, fuera de las polémicas positivistas que cuestionan su existencia. Aquellos que sostienen que la descripción es imposible, que no existe objetividad en la ciencia, confunden alucinatoriamente el objeto de estudio de la misma. Repito, no es la realidad en sí misma el objeto de estudio de la ciencia, sino los conceptos, las ideas, los signos que de ella el hombre ha construido en espacios y tiempos específicos. La ciencia es un saber trascendental que va más allá de un punto de vista determinado para explicar del mismo su lógica relacional; es un metalenguaje, una condición *a priori* de nuestro entendimiento, la capacidad de poder abstraer dichos signos.

En este sentido, no hay nada que no pueda ser objeto de la ciencia, de la reflexión, de la descripción.

Ya hemos hablado anteriormente de que la artísticidad y la polisemia que la caracterizan viven en nuestra conciencia colectiva, mientras que la creación de sentido por parte de cada interpretador (espectador, crítico) es unívoca y unidireccional. El campo de estudio de la estética no es, pues, la obra en sí misma, sino la lógica cultural que permite, que legitima, que cada crítico lea la obra de acuerdo a su punto de vista.

Creo que es clara la oposición que intento hacer aquí: el punto de vista de cada crítico vs. el punto de vista de la conciencia colectiva. La ciencia indagaría los mecanismos de ésta última para crear sentido en la obra, el poeta y el crítico. La crítica se limita a interpretar la obra. Una postura crítica (una postura de un lector, interpretador, espectador, que para el caso ilustrado aquí son sinónimos) que se pretendiera hacer pasar como explicación científica, como descripción de todos los significados posibles en una obra, por ejemplo, sería una crítica superideologizada con pretensiones de científicidad.

Nanni sostiene que existen fundamentalmente dos modos de hacer ciencia, de hacer teoría: se puede ser teórico "a la Gramsci" o teórico "a la Einstein". ¿Podemos pensar que son teóricos al mismo modo, Gramsci el hombre político y el Einstein científico?

...Es necesario decir que en los dos casos el teorizar resulta estatutariamente diferenciado por una teleología radicalmente diversa: a nivel Gramsci (a nivel político) se teoriza (se observa) para hacer (para modificar, no importa si simplemente se autentican modificaciones precedentes) el mundo; a nivel Einstein (a nivel científico en sentido puro) se teoriza (se observa) únicamente para observar (para comprender) el mundo en algún estado o identidad suyo. *Sintético* o *primario* o en sentido

amplio *ético*, entonces, el teorizar (el observar) al primer nivel y *analítico* o *secundario* o simplemente *científico* (ya lo hemos dicho muchas veces) en el segundo.¹⁰³

En la diferencia entre pensamiento primario y pensamiento secundario planteada por Nanni, nos encontramos con otras distinciones oportunas: Nanni recuerda la etimología de Teoría, derivada del griego *theorein*, que significa contemplar, mirar. Mirar, pues, para hacer, para intervenir en el mundo y producir síntesis materiales (ideación primaria) y mirar ya no para hacer, sino para comprender lo hecho, en el sentido etimológico de *episteme*, “poner arriba”, es decir, una reflexión por encima de la vida, o bien, en el caso de la estética, del arte o las poéticas. Se establece, pues, la diferencia entre Estética y Poética: la primera descriptiva, la segunda productiva.

En este tenor, el teórico David Bordwell, una de las voces más influyentes del panorama actual de la teoría del cine, caracteriza a la crítica de arte, al igual que Nanni, como una práctica primaria, ética, que modifica al mundo. Y en su libro *El significado del filme* intenta dar una explicación (práctica secundaria, descriptiva, científica), sobre la naturaleza y funciones de la crítica, considerando, por supuesto, la historia de la misma. Refiere en el prefacio de dicha obra:

Excepto en contados arrebatos polémicos, este libro intenta investigar la práctica interpretativa con la curiosidad sosegada del etnógrafo. He procurado no dar nada por sentado y espero alguna que otra sorpresa. Quiero describir el modo en que una institución [es decir, una convención cultural] construye y limita a sus miembros, y el modo en que dichos miembros resuelven los problemas rutinarios elaborando un discurso aceptable.

¹⁰³ Nanni, L. (1987). Op. cit., pág. 109.

La crítica no es una ciencia ni un arte, pero se parece a ambos. Al igual que éstos, depende de las capacidades cognitivas; requiere imaginación y conocimiento; y se basa en actividades de resolución de problemas autorizadas por las instituciones. A mi juicio, la crítica debe considerarse como un arte práctico, algo así como tejer colchas o hacer muebles. Puesto que su principal producto es un fragmento del lenguaje, también es un arte retórico.¹⁰⁴

Entonces, perfilándonos en estas consideraciones, podemos apuntar que la oposición Estética vs. Poética y Estética vs. Crítica se refiere a aquellas teorías del siglo XX que, de frente al fenómeno anómalo de la polisemia del signo-obra-de-arte, no se hacen escrúpulos para privilegiar las razones de la filología como solución al problema. Como ya vimos, el término "Poética" se entiende aquí como reflexión tendida a producir arte, es decir, un comportamiento primario destinado a modificar el mundo de forma artística. En este sentido, la confusión epistemológica de trasladar la poética al terreno de la estética es evidente en la pretensión filológica de considerar a la obra como el texto verdadero que salió de las manos del autor. En su campo crítico, la interpretación más verdadera sería entonces la de su autor. Algunas teorías del arte como signo ven, lógicamente, al arte como mensaje, en el que, al igual que la lengua cotidiana, el sentido más verdadero lo tiene el emisor, o bien, la estructura del texto.

Ya hemos visto cómo el campo de estudio de la estética como se concibe aquí no puede limitarse a la obra, pues el fenómeno artístico se manifiesta fundamentalmente en tres principales funciones, como las llama Nanni: la función poética, que como apuntábamos, es la reflexión que produce arte (o que lo propone como tal, en el caso del *ready made*), la función artística, que convalida (más bien precede) la identidad de la

¹⁰⁴ Bordwell, D. (1995). *El significado del filme*, Barcelona: Paidós, pág. 12.

construcción de la poética, aquí llamada artisticidad, y la función crítica, que interpreta la obra de arte de acuerdo a su punto de vista. La función poética la ejerce el artista o ente (pudiera ser un lugar, un grupo o una práctica, "algo" que proponga la cosa como arte) que crea la obra como arte, es decir, es la labor del artista en cuanto proceso creativo artístico. En sentido sincrónico, la artisticidad se "encarna" en el artista, es decir, toma al artista de vehículo para proponer la cosa construida como arte. ¿Por qué diferenciar el momento de construcción del momento del "bautizo" como arte? Desde luego, en muchas ocasiones el momento de la construcción de la obra y su identificación como arte es el mismo, pero en otras no. El escurridor de botellas no fue construido por Duchamp, en el sentido físico o material, pero sí lo propuso como arte. En este caso, Duchamp aplica su poética a un objeto previamente construido, y con aplicar su poética me refiero a que propone como arte el objeto. De acuerdo a su visión del mundo, a su reflexión sobre el mundo, el artista recortará del mismo aquello pertinente a dicha reflexión. ¿Soy portador de una poética en la que importa la provocación, la ironía, el ludismo y la negación de los valores tradicionales del arte? Esto querrá decir que como artista seleccionaré del mundo aquellas características materiales (o conceptuales) que serán acordes a esta concepción, y la obra resultado de mi labor creativa será, tal vez, un ready made, o una pieza controvertida de arte conceptual. La función poética, es pues, el trabajo del artista que arrojará una obra, la cual se convalidará como arte a través de la segunda función, la función artística, que es ejercida por los cánones, las convenciones, el gusto, la idea de arte (si se quiere, una "poética cultural") que reconoce tal objeto como artístico, de acuerdo a sus propias instituciones. Insisto, la propuesta de arte de la poética coincide con la convalidación de la segunda función, que Nanni llama idiolecto artístico o función artística. Y la función artística, como ya hemos visto, funciona a través de dos vías, la directa y la indirecta,

dividida ésta última en contextual y circunstancial. La función crítica, reiteramos, es aquella que ejerce el intérprete o espectador de la obra. Es pues, la acepción más corrientemente usada referida a quien *usa*, una vez construida, la obra de arte.

Todo el pensamiento de Nanni se condensa en este modelo en triada. La identidad de la obra de arte, hoy, es uno de los aspectos centrales de la investigación científica artística, tal como él la plantea. Nanni considera que la polisemia sincrónica y abierta de forma indefinida de la obra de arte contemporánea no sólo es invención del pensamiento estético del siglo XX, o bien, de la poética del siglo XX, sino su descubrimiento en el sentido general del arte. A la estética de inspiración científica corresponde la formulación de teorías que expliquen su funcionamiento. Apunta Lorenza Mazzei en su libro *Estetica e semiótica, teorie a confronto*:

El análisis de las teorías precedentes es uno de los momentos fundamentales de la reflexión de Nanni. De cada una de éstas, algunas simplemente tautológicas, otras más analíticas, pero no por esto menos contaminadas de sofismas e ideologías, Nanni identifica y denuncia los mecanismos de mistificación, reafirmando la necesidad de una rigurosa investigación científica también en el campo del arte, en la convicción de que la ciencia sea el lugar donde la polisemia puede explicarse racionalmente.¹⁰⁵

La obra está hecha de signos, que conducen, dentro de un contexto histórico determinado, a ciertos significados. Los signos son usados normalmente por el hombre para comunicar; en el caso de que éstos fueran ambiguos o poco claros, la convención exige que el emiteante sea interpelado para clarificarlos. En el arte, sin embargo, no es así. La obra de arte, hoy, está abierta a un número indeterminado de significados, dentro de los cuales la opinión o postura del autor, lejos de dar la “versión oficial” de la obra, es uno más

¹⁰⁵ Mazzei, Lorenza, *Estetica e semiótica, Teorie a confronto*, Book Editore, Italia, 2002, pág. 59.

de ellos, una interpretación como la de cualquier otro crítico. La especificidad del signo artístico, hoy, es su indeterminación, su indecibilidad, su polisemia. Lorenza Mazzei refiere en su análisis de la teoría de Nanni:

El significado, hoy, del arte, parece situarse, según Nanni, en el interior de la operación que la interpreta, sin que ningún paradigma de lectura pueda ser señalado abstractamente como privilegiado, incluido el del autor. La obra de arte termina por diseminarse en una pluralidad indefinida de significados, reales o posibles, correspondientes a todas las interpretaciones que los individuos son capaces de elaborar sobre la base de su paradigma cultural. Significados diversos, y a veces contradictorios entre sí, atribuidos al mismo tiempo y a la misma entidad, casi como si se tratase de una “tela de Penélope”, hecha desde cero y luego desecha, pero reconocidos todos, al mismo tiempo, como legítimos por la práctica contemporánea del arte.

La “circunstancia arte” parece legitimar esta pluralidad de lecturas capaces de hacer hablar espontáneamente la obra desde su punto de vista; entre estas también la lingüística (literal), cuyo valor es sólo, sin embargo, el de ser una interpretación, una de las tantas posibles.

La obra de arte se da hoy a conocer como algo que no es definible de una vez por todas, como algo absolutamente indecible.¹⁰⁶

Aquí cabrían algunos señalamientos: si hacemos énfasis en el “hoy”, es en el sentido restringido a la apreciación o contemplación, disfrute o uso de la obra de arte, que no es el mismo de “ayer”, entendido éste como el uso de la obra de arte en el Medioevo, Renacimiento, Neoclasicismo, etc., es decir, antes del siglo XX. El momento de parteaguas que hace distinguir al “hoy” del “ayer” o “ayeres” es el momento de las Vanguardias históricas, a principios del siglo XX. La obra siempre *significa* cuando es *usada* por la crítica, pues cada interpretación la vuelve signo, pero en el sentido estético (de descripción

¹⁰⁶ *Ibidem*, pág. 58.

científica), que con la obra directamente no se mete, ésta se conceptualiza como indecible, pues “ve” trascendentalmente todas las posibles e indeterminadas significaciones; y que si acaso lo hace, es decir, si acaso “trata” con la obra de arte, sería de forma indirecta, en la descripción de cómo vive el fenómeno del arte (y su “encarnación” en la obra), o bien en un estudio o análisis cuya *verdad* no se dé en el nivel de la apreciación de la obra y la interpretación. Ejemplos de descripción científica directa en la obra serían el caso del estudio filológico de un poema, o un estudio histórico de una novela, o un estudio técnico de una pintura, etc.

La descripción se operaría a partir de lógicas convencionalizadas, cuya explicitación sería también intersubjetiva. La ciencia, pues, tiene sus límites en lo objetivable, y no podía ser de otra manera. Y la objetivización se opera a partir de lógicas culturales. Una semiología del arte haría explícitas las relaciones entre artista, obra y crítico. Una semiología del cine debe operar de la misma manera, pues la lógica de uso del cine es artística. Identificar, entonces, la razón de ser del cine, su esencia, su ser, correspondería a la figura teórica aquí propuesta, el idiolecto cinematográfico.

La descripción es, pues, el pivote de la ciencia propuesta por Nanni, que enuncia tres constantes en su propuesta de modelo:

Primera constante: comprensión como descripción: considera a la comprensión y la descripción como ciencia, como visión desinteresada de los hechos.

Segunda constante: descripción como comprensión de lo ya comprendido. La función epistémica comprende por vía secundaria lo que la función ética produce por vía primaria.

Tercera constante: la comprensión se revisa a sí misma. La propia teoría fija los criterios para su validación. Un criterio de validación externo a ella sería indebido.

Antes de profundizar en estas constantes, debemos mantener algunas preguntas paralelas: ¿es lícito pensar en una ciencia del cine? ¿Qué tipo de ciencia es concebible? ¿Y qué quiere decir descripción? Distinguiría nuevamente, retomando a Nanni, entre dos tipos de concepciones de la descripción: una, que la considera imposible, pues el hecho de observar o analizar “contaminaría” ya el objeto de estudio. La segunda, que la une indistintamente a la explicación de lo descrito.

La primera resulta tautológicamente autodestructiva: decir que la descripción es imposible es ya una descripción: su imposibilidad sería el objeto descrito. Sobre la segunda, se necesitaría aclarar que la “explicación” no supone una descripción fenoménica de superficie, sino profunda. En términos de Saussure, se necesita una descripción de *langue*, no de *parole*. Esto es como afirmar que la explicación de un fenómeno se da por sus causas, no por sus efectos; naturalmente, se da después de haber depurado la causa de cualquier referencia ontológica y haberla reducido a sinónimo de condición constitutiva, en sintonía con un Kant depurado a su vez de todo residuo dogmático.

Decíamos que el nivel epistemológico de ciencia aquí propuesto concibe tres constantes: una, ya mencionada, que concibe la descripción como comprensión. La segunda, la descripción como comprensión de lo ya comprendido; y la tercera, como comprensión que se convalida a sí misma. Al hablar de comprensión de lo ya comprendido, me refiero a una de las principales aportaciones de la Escuela de Praga y de Saussure: no es el sonido en sí, sino el fonema, es decir, el sonido determinado (definido)

dentro y desde la práctica de la lengua, el objeto de estudio de la fonología. Esto nos lleva a decir que un lingüista puede sólo describir una lengua que ya conoce. No otra cosa. Para que la ciencia (en este nivel epistemológico, se entiende) entre en escena, debe de existir algo de preconstruido; si no, estaría creando sentido, no analizando. Es aquí donde vemos la distancia de análisis que debe tener la ciencia: un concepto ya cultivado en una cultura, puedo aislarlo, ponerlo momentáneamente entre paréntesis y describirlo, pero no antes de que ese concepto exista. La ciencia siempre viene después, a cosas hechas, con una identidad epistemológica secundaria respecto a la determinación conceptual del mundo, construida en vía primaria.

La tercera constante hace referencia a esta misma distinción entre actividad primaria (que modifica al mundo y lo determina a efectos del sujeto) y actividad secundaria (en la que se analizan y describen las construcciones conceptuales que modifican al mundo). Nanni apunta:

La descripción del fonema (de un eventual sistema fonológico) no es comprobable sobre el sonido en sí mismo, sino lo que el sonido se ha convertido al interior de la lengua (de una eventual lengua). La identidad del sonido en sí misma, para continuar con nuestro ejemplo, podría ser en línea de principio conjeturable a partir eventualmente de las diversas identidades que el mismo llega o puede llegar a tener al interior de la cultura misma, sincrónicamente y diacrónicamente entendida. Con la consecuencia de que tal identidad del sonido se convierte después, en la práctica, impredecible. Mejor pensar, en este caso, en una fenomenología continua, abierta e indefinida.¹⁰⁷

Este modelo de comprender crítico es propuesto por Nanni como transversal a todo nuestro saber contemporáneo. No es propio sólo de la lingüística, de donde deriva, sino

¹⁰⁷ Ídem, pág. 75.

que puede extenderse a toda ciencia. Las raíces de este modelo se encuentran en nombres muy diversos, como Kant, Descartes, Newton, Galileo, Rudolph Carnap, Bertrand Russell, Carl Jung, Popper, Anceschi, etc. Los principios de una estética científica, para Nanni, tendrían su objeto de estudio en el arte, anteponiendo la descripción a la normatividad o ética. Para elaborar modelos de comprensión, es necesario derivarlos de la identidad del propio objeto de estudio; o bien, fenomenológicamente, es necesario poner entre paréntesis la cultura del científico para dar lugar en su mente a la cultura (u objeto) que está estudiando. Nanni explica la *epoché* de la siguiente manera:

El acceso al espacio epistémico (secundario) de uno o más puntos de vista exige que los otros, por así decirlo, “se hagan para allá”: llamo epoché a este hacer lugar en sí mismo por parte del sujeto a los paradigmas (puntos de vista) elegidos como objetos por conocer y naturalmente a los cuerpos (a las cosas) que éstos arrastran consigo, obligando a los demás a permanecer al margen.¹⁰⁸

Se podría decir que resulta imposible prescindir de nuestros paradigmas culturales hasta llegar a tabla rasa y realizar la epoché de Nanni. En el fondo, lo que el estético italiano pretende establecer es que hay que tener cuidado de no mezclar los usos de la función ética con los de la función epistémica. En su análisis de las teorías de Nanni, Mazzei subraya:

Visto que se conoce (o comprende), o mejor, se reconoce, sólo lo que ya de alguna manera se conoce (lo ya comprendido), es necesario que el descriptor realice un riguroso autoanálisis de la propia cultura con el fin de desactivar en ella los paradigmas incongruentes al objeto de estudio y dar

¹⁰⁸ Nanni, L. (1994), op. Cit., págs. 89-90

espacio, en cambio, a aquellos que pueden combinarse perfectamente con el mismo, a fin de llevarlo a comprensión.¹⁰⁹

Con esta distinción clara presente, la estética científica evitaría caer en una dimensión normativa, es decir, definir directamente qué es arte y qué no lo es, o bien, decir qué arte es “bueno” y cuál no, lo que sería caer en la dimensión ética o ideación primaria.

Todo puede ser objeto de ciencia, para Nanni. Ya hemos visto cuáles son sus estatutos epistemológicos. La científicidad de una descripción o teoría no se da en función de las entidades descritas, sino de la relación que establecemos con ellas. El estetólogo, como científico, no puede responder a tal o cuál paradigma: su mirada o enfoque debe ser “adéspota”, es decir, sin dueño, sin “patrón”. Esto quiere decir que suya será la relación verbal o escrita de lo que ve, pero el ojo debe ser de todos, para permitir la validación de sus afirmaciones. Esto no es otra cosa que el énfasis sobre la importancia de la demostración, control, corroboración o validación intersubjetiva de las teorías, inevitable en un enfoque científico. Para Nanni, pues, la científicidad no es cuestión de la verdad o falsedad de una teoría o descripción. Lo que hace científica una teoría es su “controlabilidad”.

Nanni asume de Popper la fórmula $P1 \rightarrow TT \rightarrow EE \rightarrow P2$ como modelo para la investigación científica. P1 es el problema en cuestión, que exige una solución. TT son las teorías que lo han explicado hasta este momento, las cuales pueden contener errores o estar erradas. EE sería la nueva teoría propuesta que diera cuenta de dichos errores y los solucionara. P2 es el problema ya resuelto, siempre provisoriamente, pues la nueva teoría

¹⁰⁹ Mazzei, L., op. Cit., pág. 64

podiera revelarse, a su vez, no satisfactoria. Y P2 se convierte nuevamente en P1 y la investigación vuelve a comenzar. Como ya hemos señalado en el capítulo anterior, para Nanni las teorías estructuralistas basadas en esencialismos textuales (al interior de la obra) y las teorías posestructuralistas basadas en la anarquía del receptor-crítico, constituyen los planteamientos TT que no son satisfactorios. EE sería el modelo de Nanni analizado en este capítulo. Con estas premisas en consideración, un estudio estético completo debe abordar todos estos aspectos para dar cuenta del fenómeno artístico.

En el ámbito de las propuestas teóricas para configurar una Estética del cine, autores como Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Venet coinciden en los límites del enfoque “especificista” y con la importancia de considerar, no solo *a posteriori*, los elementos extracinematográficos:

“La banda sonora ha añadido tres nuevas materias expresivas: el sonido fónico, el musical y el analógico (los ruidos). Estas tres materias intervienen simultáneamente con la imagen; esta simultaneidad las integra en el lenguaje cinematográfico, ya que, cuando intervienen solas, constituyen otro lenguaje, el lenguaje radiofónico.

Una sola de estas materias es específica del lenguaje cinematográfico; se trata, evidentemente, de la imagen en movimiento. A menudo se ha intentado definir la esencia del cine a través de ella.

Esta definición del cine a partir de criterios físico-sensoriales surge de una comprobación empírica simple de alcance teórico limitado, pero comporta el riesgo de un deslizamiento hacia una concepción del cine como un sistema único capaz de rendir cuentas él solo de todas las significaciones localizadas en los filmes.

El cine es también heterogéneo en otro sentido, cuyas consecuencias teóricas son claramente más decisivas; intervienen en él unas configuraciones significantes que necesitan el apoyo del significante cinematográfico y otras que nada tienen de específicamente cinematográfico. Estas configuraciones

significantes son las que Christian Metz, siguiendo a Louis Hjelmslev, A. J. Greimas, Roland Barthes y muchos otros, llaman *códigos*, término que no ha dejado de provocar innumerables discusiones (...),¹¹⁰

Así pues, estos autores no creen en una oposición tajante entre códigos específicos y no específicos, y consideran que una hipótesis centrada en grados de especificidad es mucho más productiva. Al avanzar en esta hipótesis, el análisis se tensa entre las categorías más o menos cinematográficas. Al final terminamos en un problema similar al de González Vidal, a quien mencionábamos con anterioridad: encontrar categorías precisas que nos hablen de cómo se llegó a esa especificidad.

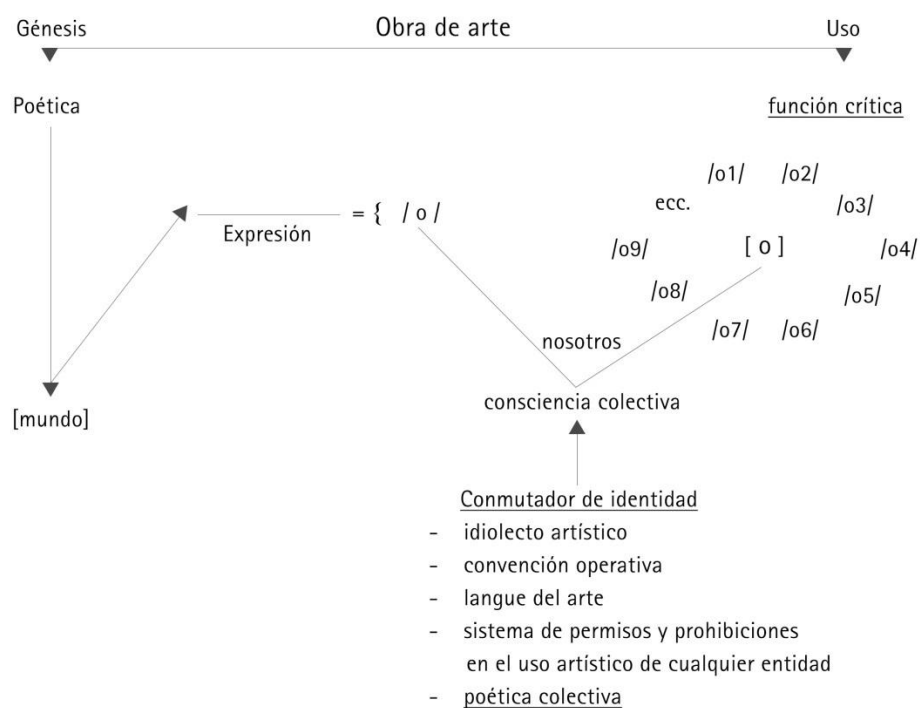
Estas consideraciones nos llevan a pensar que un adecuado enfoque científico-semiológico para estudiar tal especificidad debe tener en cuenta el contexto en el que surgen los códigos, la validación del lugar sobre el uso, y no concentrarse en la estructura de los objetos en cuestión, pues ésta no es sino signo a su vez del código de uso que la hace posible. En el caso del cine, antes de entrar a estudiar elementos formales como representación, narratividad y enunciación, es necesario conocer primero cuál es el estatuto epistemológico del mismo dentro de la cultura. Una vez identificada la práctica "cine", podemos proceder a describir todas sus subcategorías, incluidas las mencionadas arriba. La Estética, pues, indagaría sobre el artista, la obra y el crítico, como signos todos de una *función artística* (aquí llamada *artisticidad*) de la cultura.

¹¹⁰ Aumont, J. Et al. (1985). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona: Ed. Paidós, pág. 197.

Capítulo IV Las tres funciones principales de la poética y su aplicación al cine

Recordemos el esquema general planteado por Nanni de las tres funciones del arte:

Esquema n.5



El esquema anterior¹¹¹ marca dos diferencias en la “O” que identifica la obra, encerrada entre barras diagonales para referirse a un objeto histórico, mientras que la “O” entre corchetes se refiere a un objeto material. La obra de arte, genéticamente, es un objeto histórico, que funciona hoy en la conciencia como si fuera un objeto material. Adaptado al arte cinematográfico en concreto, podemos esbozar el mismo esquema:

¹¹¹ Nanni, L. (1999), op. Cit., pág. 47.

Génesis Obra Uso

{-----}

{-----}

Función constructora Función especificativa Función crítica

Proyecto de la obra Cinematograficidad

	Vía directa	Vía indirecta	
Largometraje	Contextual	Circunstancial	
Cortometraje	Narratividad	Cineteca	
Animación	Temporalidad	Sala cinematográfica	
Documental	Enunciación	Festival	
Etc.	Representación, etc.	Etc.	



{-----}

Polisemia vs. Monosemia

(Objeto material, obra de arte) (Objeto histórico (interpretación o crítica))

Solución: Puntos de vista

Nanni explica en su libro *Della poetica* el funcionamiento del esquema anterior, aclarando que su estética pretende ser adéspota no sólo en el sentido del “ojo” científico, sino también en el sentido del objeto de estudio: el objeto pretende ser la poética, o bien, el pensamiento dirigido a proyectar y producir el arte; operación realizada a cargo de la “conciencia colectiva”, del “sujeto extendido”, operación que vive como competencia profunda en los comportamientos de la cultura (de la época) que constituye. La tarea del estetólogo sería describirla, “llevarla a la conciencia” a partir de sus comportamientos difundidos. Nanni entiende, pues, “*nuestra poética*” como el pensamiento que produce arte en occidente en general, no sólo el de determinado artista o grupo, los cuales, naturalmente, se insertarían también en ella.

Para comenzar a explicar el esquema anterior, es necesario definir primero el horizonte de la génesis, que no es otra cosa que el horizonte de concepción de cualquier entidad, y el horizonte del uso o de resolución, en el que vive propiamente la obra. Dentro del primer horizonte la obra responde al proyecto de poética que la ha creado. En el segundo, a las convenciones de la práctica de su fruición, de su uso como obra de arte. Desligada de sus prácticas, la obra de arte no puede tener ningún tipo de relación con nosotros. Nanni enfatiza que la obra de arte no es función directa de su construcción, sino de su cultivo como arte, aun cuando fuese sólo por medio de quien la produce. Una obra de arte no es tal por sí misma, sino por cultura. Además, el proyecto de una obra de arte, como de cualquier otra cosa, en sentido lógico no precede a la ideación de su uso: “el proyecto es sólo la invención de la cual el uso se vale para llevarse a sí mismo de la potencia al acto, a la vida”.¹¹² Recordando los postulados de Prieto del capítulo anterior,

¹¹² Nanni, L. (1987), op. Cit., pág. 162

nosotros no estamos de frente a las cosas en sí, sino frente a sus prácticas, en el universo de su interpretación. Veamos la triada en detalle:

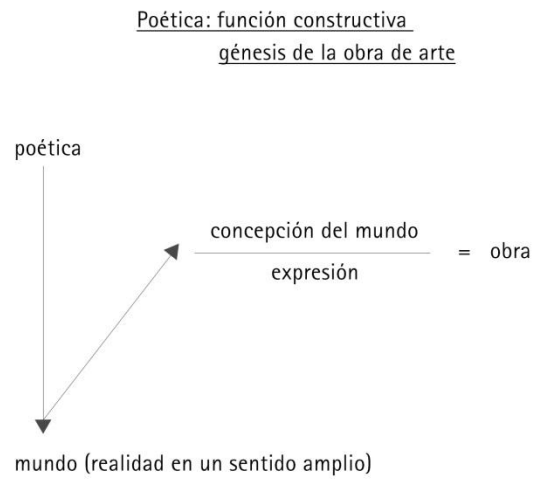
a) Función constructora

Este esquema pone en evidencia los *a priori* de la obra de arte, es decir, los elementos indispensables que preceden a la obra de arte:

Esquema 2¹¹³

¹¹³ Nanni, L. (1999), op. Cit., pág. 46

Esquema n.2



¿Cuáles son estos *a priori*? Por un lado, en la mente del artista, tenemos precisamente a la poética (reiteramos nuevamente, el pensamiento dirigido a proyectar y producir el arte), y frente a ella, fuera de la mente del artista, el mundo mismo en su totalidad, comprendida

también la mente del artista y su propia poética. La poética impacta al mundo, a la realidad en sentido amplio, comprendida en la misma las obras de arte ya producidas, y la concibe según ella misma, es decir, realiza una construcción mental congruente con su punto de vista. Esta concepción se ligará a una materia física que funcionará de vehículo en su vida en el mundo, que aquí Nanni llama “expresión”.

La obra, pues, para Nanni, es la unidad inseparable de poética y mundo en un *tercero*:

La obra es esta unidad inseparable de poética y mundo en un tercero, que no es más ni sólo uno ni sólo el otro y que obviamente varía con el variar de la poética misma. ¿Soy portador de una cierta poética del sentimiento? Pues bien, no sé positivamente qué cosa recortaré de la totalidad del mundo, qué materia (qué materia expresiva) tomaré de él para dar cuerpo a mi obra, pero sé que seguramente no escogeré aquella que en mi mente se correlaciona, en cambio, fríamente al intelecto y a su racionalidad. ¿Qué sé yo? El lenguaje considerado propio de la lógica (fórmulas, esquemas silogísticos, etc.) si tengo intención de hacer poesías; el lenguaje geométrico y matemático, si quiero hacer pintura y así por el estilo. ¿Soy en cambio portador de una poética, digamos, citacionista? Y entonces no en estos sectores escogeré mi materia expresiva, sino al interior del campo de las mismas obras de arte, tomaré materia de los lenguajes que la historia ha ya rubricado como arte: como poesía, como pintura, como teatro, etc.¹¹⁴

No es que Nanni afirme que existe un mundo fuera de la poética (y fuera de la cultura y de todo signo), el cual, al ser incognoscible, quién sabe cómo pudiéramos siquiera hablar de él. Más bien, Nanni afirma que todo lo que conocemos del mundo, lo único que conocemos del mundo, es a través de la forma en que lo pertinizamos, en que lo construimos, en que lo fenomenizamos. Pero sabemos que este conocimiento pertinente del mundo es sólo un conocimiento derivado de un cierto punto de vista, y no el mundo en sí

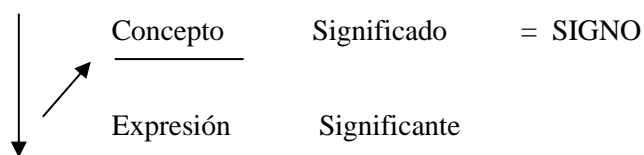
¹¹⁴ Nanni, L. (1999), op. Cit., págs. 32-33

mismo. Esto quiere decir no que exista otro mundo inaccesible (éste es precisamente el punto: sólo conocemos aquello que hemos construido), pues no podemos siquiera afirmar o negar su existencia.

Es importante señalar que para la producción de una obra de arte es indispensable la poética, o bien, la elección, intencionada o instintiva, de la creación de la obra. Lo que no es indispensable es el artista. La poética puede tener como vehículo una persona, o bien un grupo, que pudiera ser indeterminado. La poética puede, además, no producir una obra: puede proponerse a sí misma como obra y, en ese sentido, la poética tomaría del mundo y propondría como expresión su propio lenguaje. El asunto es que, si hay obra, hay poética, ineludiblemente.

- Pertinencia: génesis. Estatuto simbólico

Paradigma → Significante epistemológico



Objeto material

Esquema no. 3¹¹⁵

En el esquema número tres, Nanni sustituye algunas categorías para hacer más clara su propuesta: toma la categoría “Paradigma” del lenguaje de Kuhn y las categorías

¹¹⁵ Ibídem, pág. 34.

“Pertinencia” y “Objeto material” de Luis Jorge Prieto para indicar nuestra significación en general, o bien, la formación de nuestros conceptos y de nuestro conocimiento primario, en los términos de la relación binaria ya explicada anteriormente en el apartado “Horizontes del conocimiento” y en el apartado dedicado al mismo Prieto en el anterior capítulo. Si se conviene en que la producción de cualquier artefacto nuestro implica forzosamente su concepción, el esquema funciona para explicar la lógica que precede a la creación de cualquier objeto, incluida naturalmente la obra de arte. En este nivel de sentido, la poética no tiene nada de propio, pues comparte la misma lógica de la formación de nuestras entidades y conceptos que no son artísticos. Ya hemos explicado anteriormente el concepto de Pertinencia de Prieto, y aquí cabría sólo hacer énfasis en que la relación entre el paradigma y el objeto material, o bien, regresando al esquema dos, entre poética y mundo, es una relación forzosamente motivada: el paradigma tomará del objeto material aquello que lógicamente le sea congruente. La sustitución del término “mundo” por el de “objeto material” radica en la precisión respecto a la indeterminación del mismo: mundo o realidad se entienden como aquello, justamente, de donde “recortará” la práctica o punto de vista (términos perfectamente intercambiables, según Prieto) lo necesario para conocer algo, para formar un signo, para crear un objeto. El mundo, pues, que se mencionaba en el esquema dos, debe ser entendido como realidad en sentido amplio aún no determinada, pues serán, justamente, las diversas prácticas (o paradigmas) las que lo determinarán. Abunda Nanni:

He dicho: [el] lenguaje [es de] Prieto-Kuhn, pero [también se refiere a un] esquema lógico-filosófico mucho más general. Pues bien, pongamos el término ‘categoría’ en el lugar del de ‘paradigma’; pongamos la noción de ‘noumeno’ en el lugar de aquella llamada ‘objeto material’ y tendremos el esquema genético del ‘fenómeno’ kantiano, entendiéndose de inmediato, obviamente, como equivalente de ‘pertinencia’. También la pertinencia, de hecho, como el fenómeno de kantiana memoria, no es más

que una construcción, que abarca, por el lado de su forma, a nuestra mente, y por el lado de su contenido, al mundo pertinizado o, a este punto, fenomenizado, como se quiera llamar. Doble dirección que bien se puede comprender si se piensa en la etimología del término pertinencia. Pertinencia de pertineo: pertenecer. Y entonces ‘pertinencia’ como ‘pertenencia’ del concepto a la realidad material, al mundo por su contenido, por las características que vienen de la realidad recolectada, pero también al paradigma, al punto de vista, que lo genera a través de este mismo ‘ver’, de esta misma recolección cognitiva.¹¹⁶

Para explicar la relación simbólica entre el paradigma y el objeto material, Nanni precisa que la noción de “símbolo” es aquí retomada del pensamiento saussuriano, en el que un símbolo sigue siendo un signo que, a diferencia del signo en estricto sentido, no presenta una relación convencional entre sus dos caras, significado y significante, sino precisamente una relación intrínsecamente motivada y no arbitraria. Esto resulta todavía más claro con un ejemplo citado por Nanni:

Supongamos que tenemos un recipiente lleno de desechos dentro del cual, por alguna no mejor determinada razón, no podamos mirar. Y supongamos que, por otra no mejor precisada razón, debemos absolutamente saber si dentro el recipiente hay también, qué se yo, limadura de hierro. Pues bien, ¿qué tenemos que hacer para salir del problema? ¿No será tal vez suficiente que nos consigamos un imán y que a éste, sostenido por algún soporte, lo hagamos girar dentro del recipiente?

Y así, el imán conocerá por mí: ‘verá’ la limadura y en virtud del amor intrínseco, del lazo simbólico, que los une, me traerá la limadura a la luz y me hará conocer el contenido del recipiente desde el punto de vista, en este caso, del hierro, y sin engaño. Mi imán no puede crear (mintiendo) una limadura que no existe, ni puede permitirse suplir su ausencia llevándome a la luz, qué se yo, (he aquí la arbitrariedad que se mencionaba) polvo de vidrio.

Todo esto nos dice el término ‘simbólico’ atribuido al estatuto genético de la pertinencia en el esquema 3: pongamos en el lugar de ‘paradigma’ al imán, y en el lugar de ‘objeto material’ al recipiente del

¹¹⁶ Ibídem, págs. 35-36.

contenido desconocido y tendremos el tipo de lazo preciso que los une: pertinencia será la limadura extraída, que será a la vez fruto del poder cognoscitivo del paradigma y conocimiento del objeto material. Conocimiento parcial, cierto, pero aun así siempre conocimiento. Y así en la constitución de cualquier obra humana, incluida naturalmente la obra de arte. Tampoco la poética recoge al azar su materia física del mundo, sino según una motivación suya intrínseca, simbólica, precisamente, produciendo un significado y su encarnación en la obra.¹¹⁷

b) Función especificadora, artisticidad o idiolecto artístico.

Es esta la función más importante del modelo, la única que no puede faltar para que el arte exista. La función constructora puede no ser necesaria (como en el caso del *Escurrebotellas* de Duchamp, que no fue construido materialmente por él), no así la función especificadora, que constituye una suerte de propuesta-solicitud que hace la poética para que el objeto construido pueda tener la identidad de obra de arte. Nanni ejemplifica:

Duchamp no hizo materialmente el *escurre-botellas* que nos ha propuesto, a través de su presentación en un lugar destinado al arte, como obra de arte. El objeto ya había sido proyectado y hecho para otro fin y por lo tanto, por otro, digamos así, paradigma. No de la poética de Duchamp. Pero aún hay más: también la Nike de Samotracia no fue hecha por la poética que, en cuanto material arqueológico y por lo tanto así reducida –sin cabeza y sin brazos-, la quiere en el museo como excelsa obra de arte. Así como está reducida, no la ha hecho ni la poética de su autor (si éste, de hecho, se la hubiese encontrado en tales condiciones es de presumir que la habría refutado como obra de arte) ni la poética de la cultura que, reencontrándola, la quiere como obra de arte. Así como está y solamente así: ay de aquel que se atreviera a “repararla” y ponerle las partes que presumiblemente le faltan. Así la ha construido el tiempo, que – como todos sabemos- no se pone estos problemas. Por lo tanto, arte sin la presencia de una poética en función constructiva. Imposible, en cambio, tener el arte, se ha dicho, sin su presencia en la función

¹¹⁷ *Ibidem*, pág. 38.

especificativa. A menos que, repito, no se piense en el arte como algo dotado de una esencia propia, por naturaleza, manifestada por epifanía y que a nosotros requeriría sólo la buena predisposición a reconocerla. Pero la historia nos ha enseñado que así no es: nos ha enseñado que las concepciones de arte (las poéticas) son móviles como la historia misma y que todo puede convertirse en arte: desde la Gioconda hasta la Mierda de artista, o al Escurre-botellas; y así por el estilo. Y si así es, algo no nace como arte sino, después de que ha nacido, puede ser propuesto como arte y nada más. Propuesta que en realidad contiene siempre en su interior una petición: la solicitud de que ese algo sea usado precisamente como arte.¹¹⁸

La función especificadora cuenta, como ya vimos, con varios factores de artisticidad, los cuales entran en acción por dos vías: directa e indirectamente. En la modalidad directa, Nanni incluye aquellas “etiquetas” puestas en un texto, los nombres mismos con que se definen los objetos artísticos o las disciplinas (poesía, tragedia, sinfonía, etc.) que no forman parte del objeto mismo, pues se pudieran quitar y el mismo no pierde nada en su estructura. Pudiera perder, en cambio, su identidad de arte si éste fuera el único factor de artisticidad que le delega su identidad, como en el caso del *ready made*, si éste no viene acompañado, como de hecho sucede con la mayoría de las obras de arte, con alguno de los otros dos factores de artisticidad.

La modalidad indirecta propone la identidad de la obra en directa relación con el arte, a través de dos factores: contextuales y circunstanciales, recordemos. Los contextuales se refieren a alguna característica interna al texto que hace detonar su artisticidad, por ejemplo, la rima, el ritmo, el montaje, etc. Los circunstanciales, en cambio, son factores externos a la obra que dependen, precisamente, de su circunstancia y de la situación en la que se presentan, por ejemplo, la exposición en una galería, en un museo, en una colección,

¹¹⁸ *Ibidem*, págs. 40-41.

en un festival, etc. Generalmente, como ya se apuntaba, varios factores de artisticidad pueden coexistir en una misma obra. Ya investida la obra con esta propuesta-solicitud para entrar en el mundo del arte, ésta pasa a su convalidación (o no convalidación) en el horizonte de uso o resolutorio, donde comenzará la vida pública (crítica) del arte.

c) Función crítica. Horizonte del uso o resolutorio.

Es este el horizonte donde la obra de arte, como se decía, comenzará su vida pública, pues entrará en relación de fruición con quien en cuanto tal la usa, sea éste el público, el propio artista o el crítico profesional. Naturalmente, los usuarios del arte pudieran rechazar la propuesta, es decir, negar la condición de arte de la obra. Sin embargo, esto no hace sino convalidar lo que hasta ahora se ha dicho: aun la antinomia reconoce la identidad artística investida por la función especificadora, pues es prueba de que la función ha sido activada precisamente con los factores de artisticidad.

Nuevamente un esquema de Nanni para ilustrar la tercera función, llamada crítica:

Esquema n.4



Esquema no. 4¹¹⁹

La cosa que salta a la vista inmediatamente es un fenómeno bastante singular: si la función constructora, primero, y la función especificadora, después, han creado un signo, un objeto histórico, como anteriormente se explicaba, nos encontramos en el horizonte de uso o función crítica con que ese signo, ese objeto histórico, se ha convertido en un objeto material (en torno al cual bailan, como indios alrededor de un tótem, las más diversas interpretaciones), es decir, en una entidad que no es definible unívocamente. De lo determinado a lo indeterminado, de lo dicho a lo indecible. Naturalmente, su paso de objeto histórico a objeto material está considerado transversalmente, es decir, esa condición puede verse trascendentalmente a través de todos los intérpretes y no a través de cada uno de ellos. Cada crítico, posiblemente, ve algo: un signo, un mensaje, etc., pero cada uno de ellos lo construye de acuerdo a aquello que puede construir. Para un ojo estético, que no interpreta directamente la obra y que ve transversalmente las interpretaciones de todos los críticos, la obra se vuelve un no-signo, algo que todavía no está construido en este sentido.

El funcionamiento normal de los signos no puede dar cuenta de este comportamiento. Si en la comunicación a un significante corresponde un significado unívoco (de otro modo caeríamos en la incomunicabilidad), en el arte a un significante corresponde un número indefinido de posibles significados, tantos como los puntos de vista desde los cuales la obra de arte puede verse. Y aquí, como en la comunicación cotidiana, no podemos recurrir a la aclaración del artista, pues él es, en esta función, uno de tantos interpretantes que puede tener la obra, sin mayor jerarquía ni autoridad (aunque aún muchas personas se martirizan, de frente a la obra, con la pregunta vana “¿qué habrá querido decir el autor?”). El crítico

¹¹⁹ *Ibidem*, pág. 46

con más autoridad no puede afirmar (a menos que caiga en absolutizaciones ideológicas) que ha atrapado el sentido último de la obra: su interpretación, como la de los demás, depende de su particular punto de vista, de su configuración mental, por así decirlo. Y así con el artista. Nanni recuerda que estamos condenados a no conocer directamente lo que nos es desconocido, sino sólo indirectamente a través de algún conocimiento ya nuestro, proporcionado por nuestra cultura. Así como vimos que hay una relación simbólica motivada entre paradigma y mundo, existe la misma relación entre obra e interpretación, dependiente del punto de vista. La pregunta que salta a la mente es cómo se dio la transición entre un objeto histórico y un objeto material, entre un signo y un no-signo. Nanni propone una solución con su categoría llamada “idiolecto artístico”.

La función especificadora (idiolecto artístico) en el cine

a) Elementos de cinematograficidad directa

Largometraje y cortometraje

Un largometraje, según la definición de diccionario (Real academia de la lengua española), es una película de 60 minutos o más, mientras que un cortometraje (palabra derivada del francés *court-métrage*) sería una película “de corta e imprecisa duración”. Se sobreentiende, en las definiciones de diccionario, que un corto es una película de menos de 60 minutos. El mismo diccionario define a la “película” como una “obra cinematográfica”. Por otro lado, Wikipedia define así el término “película”:

Una película es una obra de arte cinematográfica que emite una historia de manera audiovisual, por medio de una secuencia de imágenes y sonidos, y que por lo general se basa en un guión, en la que los personajes pueden o no, ser interpretados por actores. No se distingue el material sensible en el

que se han impreso las imágenes ni tampoco el medio en el que se reproduce, como podría serlo una sala de cine, un televisor o una computadora. Desde el punto de vista técnico, una película es una secuencia de imágenes fotográficas tomadas con una cámara, y reproducidas mediante un proyector cinematográfico, empleando una velocidad de sustitución de imágenes superior a 18 fotogramas por segundo, de tal manera que crea en el ojo humano la ilusión de continuidad, sin interrupción entre cada fotograma debido a la persistencia retiniana.¹²⁰

Wikipedia también especifica cuáles son las fases de la realización de una película:

Se puede dividir en tres: preproducción, producción (donde se incluye el rodaje) y posproducción. Hasta cierto punto, el productor está al frente de la preproducción, el director del rodaje, y el editor de la posproducción, pero esto es relativo, de acuerdo a la creatividad y personalidad de las figuras más importantes, productor y director. En ocasiones uno y otro vigilan cada paso de la realización de una película. (La preproducción)... engloba todos los preparativos, desde la localización de las fuentes de financiamiento hasta la selección de ubicaciones, sin olvidar la selección del reparto. Puede iniciar con una simple idea (esto es, se requiere desde la elaboración del guión preliminar), o a partir de una novela, de una producción cinematográfica anterior, e incluso de una serie de televisión. (La producción consiste en)...una filmación (que) da trabajo a ingenieros de sonido, camarógrafos, escenógrafos, iluminadores, sonidistas, maquillistas, modistas, peluqueros, apuntadores y secretarios, entre muchos otros, además del personal actoral. Durante este periodo, el director lucha entre las exigencias impuestas por un presupuesto y un calendario, y los conflictos propios de la mezcla de individualidades. Es importante considerar que cualquier decisión tendrá un costo que podrá devolver ganancias (en el momento de la taquilla) o provocar un gasto (durante la filmación). Siendo responsable del proceso, el director debe delegar una enorme cantidad de funciones y, sin embargo, responder por todas. (La posproducción incluye)...gran parte de los efectos especiales se incluyen en la cinta durante su filmación, como el efecto de las escenas de acción creadas por cámaras en movimiento: en las batallas interestelares de *Star Wars*, las maquetas

¹²⁰ Wikipedia, entrada *Película*, recuperado el 12 de mayo de 2010 en <http://es.wikipedia.org/wiki/Pel%C3%ADcula>.

permanecían fijas mientras las cámaras se desplazaban a su lado; pero otros se agregan durante la posproducción y son el resultado de la animación de modelos cuadro por cuadro, sobreimpresiones, animaciones computarizadas, entre otros más. En esta etapa, los resultados finales quedan en manos del editor, quien debe dar sentido y coherencia a cientos de metros de película, seleccionar encuadres e incluso pedir la repetición de algunas escenas.¹²¹

Wikipedia habla también acerca de cómo el avance tecnológico más reciente ha afectado las formas de hacer y ver una película, es decir, cómo ha cambiado su uso:

Con la introducción y mejora del video en los últimos años, se están utilizando de forma creciente soportes magnéticos y digitales para grabar películas, sobre todo en el caso de películas realizadas para la televisión, así como documentales, cortometrajes y filmaciones de aficionados. Gracias a las nuevas tecnologías, hoy en día existen una gran variedad de cámaras de video disponibles para los aficionados, que van desde las de menor resolución, como las incluidas en los teléfonos móviles, hasta las de alta definición (HD) 720p o 1080p. *YouTube* se ha convertido en los últimos años en la plataforma más grande de videos de todo el mundo, lo que ha ocasionado que miles de usuarios fabriquen sus propias películas y las suban a la red, donde es posible encontrar una amplia variedad de géneros, calidad, técnicas y gustos cinematográficos.¹²²

¿Cuál es el sentido de citar el diccionario para empezar esta definición? ¿No es enunciar una definición epidérmica, primaria y hasta banal? Cito el diccionario porque éste representa el saber común, intersubjetivo e institucionalizado de lo que entendemos actualmente por determinado concepto. Empezar por el saber colectivo que nuestra cultura asigna a determinado fenómeno, en este caso el cine, me parece el método más lógico y, por necesidad, el primero que debe abordarse, para estudiar la manera en que un fenómeno se presenta a nuestra experiencia.

¹²¹ Ídem.

¹²² Ídem.

b) Elementos de cinematograficidad indirecta

Elementos contextuales o estructurales. El problema del cine como lengua o lenguaje

El estudio del cine basado en elementos de la tradición lingüística tuvo su pionero en la figura de Christian Metz, como ya se indicaba anteriormente. Metz buscó el equivalente, en la teoría fílmica, al papel que desempeñaba la *langue* en el sistema de Saussure, y como él, concluyó que el propósito de la investigación lingüística era desentrañar los mecanismos significantes abstractos de la lengua. Así, Metz ubicó sus primeros objetivos en desentrañar los procesos significantes del cine, sus reglas combinatorias, para ver hasta qué punto estas reglas eran similares a los sistemas doblemente articulados de las “lenguas naturales”.

Primeramente, Metz distingue entre dos categorías principales: el “hecho cinematográfico” y el “hecho fílmico”. El primero hace referencia a la institución cinematográfica en su sentido más amplio, que incluye hechos prefílmicos (todo lo que tiene que existir *a priori* para que se dé el cine: la infraestructura económica, el sistema de estudios, la tecnología ya descrita arriba, etc.), hechos posfílmicos (todo lo que viene después de la película como tal, es decir, la distribución, exhibición y el impacto social de la película) y hechos afílmicos (aquellas cosas que rodean a la película sin afectarla en su sentido textual, como la decoración de la sala, el ritual social de ir al cine, etc.). El hecho fílmico, en cambio, hace referencia a un discurso localizable, un texto, en la película. Así, Metz delinea el objeto de estudio de la semiótica del cine: el estudio de los discursos, de los textos, más que del cine como institución, un complejo con demasiadas aristas para

constituir el propio objeto de la ciencia lingüística. El contexto social e institucional no forma parte, para Metz, del estudio textual. No es que él haya dicho que no debiera ser estudiado, simplemente no consideraba que fuera parte del objeto de estudio de la cinesemiología. Y es aquí donde vemos, desde la perspectiva de este trabajo, una de las piezas faltantes del rompecabezas que nos daría una visión completa del estudio del fenómeno cinematográfico, y que se intenta esbozar aquí: el nexo entre texto y contexto, la manera en que se constituye el concepto del cine desde la historia, y el lugar epistemológico que ocuparía su descripción científica.

Metz también señala que la institución cinemática también entra en las diferentes dimensiones de las películas como textos, que concentran diferentes sentidos sociales, culturales y psicológicos. De esta manera, el teórico francés distingue entre las categorías “film” y “cinema” dentro de la categoría “film”, que en la actualidad identifica la especificidad cinemática como el preciso objeto de estudio semiótico del cine. En este sentido, lo “cinemático” ya no representa la anterior categoría, es decir, la industria, sino más bien a la totalidad de películas. De la misma manera que una novela es para la literatura o un cuadro para la pintura, así es el “filme” para el “cine”: el primero se refiere al texto fílmico individual, mientras que el segundo se refiere a un género ideal, un conjunto virtual con la totalidad de las películas y sus rasgos. En otras palabras, lo fílmico muestra lo cinemático.

Metz establece que el cine es un lenguaje y no una lengua, y sus razones para hacer tal distinción no quedan del todo claras. En primer lugar, señala que la *langue* es un sistema de signos destinado a un proceso de comunicación bidireccional, mientras que en el cine, la comunicación se da de manera doblemente aplazada: primero a través de un lapso

de tiempo entre la producción de un filme y su recepción, y segundo, mediante el lapso de tiempo entre su recepción y la respuesta fílmica seguida a tal recepción. Se puede objetar a Metz que su definición excluye un futuro cine interactivo, en el que la respuesta del espectador se dé en el mismo momento de la visión de la película. En segundo lugar, no queda claro por qué se tiene que considerar a la comunicación bidireccional como norma de la definición de la *langue*. Esta objeción, considerada por autores como Robert Stam, recuerda las críticas de Derrida hacia Saussure en razón de su “fonocentrismo”, es decir, que se privilegia el habla sobre la escritura, considerada como mera transcripción o suplemento del discurso hablado. El cine, para Metz, es una forma de escritura textual. Continuando con las analogías con la escritura, en el caso de la literatura, existe la posibilidad de que un trabajo de crítica literaria responda dialógicamente a un poema o novela, por ejemplo. Además, existe reacción por parte del espectador al ver una película, ya sea durante o al final de la proyección de la misma. Stam señala que Bakhtin establece que la expresión, para ser comunicativa, no requiere de una respuesta inmediata.

Otras razones de Metz para rechazar al cine como *langue* consisten en aseverar que el cine no es un sistema de lenguaje porque carece del equivalente del signo lingüístico arbitrario. Ya que la película es producida a través de un proceso de reproducción mecánica, ésta instala una relación *diferente* entre significante y significado, una relación motivada. La similitud perceptual entre la imagen fílmica de un perro y el perro real profílmico, o bien, mediante un sonido grabado del ladrido de un perro y el ladrido real, hace que la relación entre significante y significado no sea arbitraria, sino motivada. Esta motivación analógica, objetaría Umberto Eco, está en realidad codificada. Dentro de esta motivación, Metz concibe al signo fílmico con una naturaleza doblemente imaginaria:

imaginaria respecto a la que representa e imaginaria en el sentido de su propia constitución como presencia-ausencia.

Robert Stam enumera otras razones con respecto a la caracterización de Metz del cine como lenguaje y no como lengua:

...Metz explora la noción, familiar desde los primeros tiempos de la reflexión sobre el cine, de que el plano es como la palabra y la secuencia es como la frase. Para Metz subyacen diferencias importantes a esta problemática analogía: 1) Los planos son infinitos en número, a diferencia de las palabras (ya que el léxico es en principio finito), pero como las oraciones, infinidad de las cuales pueden ser construidas sobre la base de un limitado grupo de palabras. 2) Los planos son la creación del realizador cinematográfico, a diferencia de las palabras (que preexisten en el léxico), pero de nuevo como las oraciones. 3) El plano produce una cantidad de información desordenada; un hecho que resulta obvio en cualquier intento, como en el análisis plano a plano, de registrar en palabras la riqueza semántica de incluso una única, relativamente sencilla, imagen cinemática. 4) El plano es una unidad real, a diferencia de la palabra que es una unidad léxica puramente virtual para ser usada tal y como el interlocutor desee. La palabra “perro” puede ser asociada con cualquier clase de perro, y puede ser emitida con cualquier tipo de pronunciación o entonación disponible para los hablantes del inglés. Un plano fílmico de un perro, por el contrario, ha sufrido ya un número de determinaciones y mediaciones. Nos dice, como mínimo, que aquí está un cierto tipo de perro de un cierto tamaño y apariencia, filmado desde un ángulo determinado con una clase de lente específica. Si bien es verdad que los realizadores cinematográficos podrían “virtualizar” la imagen de un perro mediante una iluminación y una focalización neutras o mediante la descontextualización. La idea más general de Metz es que el plano cinemático se aproxima más a una expresión o una afirmación, “aquí está la imagen de una silueta tenuemente iluminada que parece ser un perro grande”, que a una palabra. 5)

Los planos, a diferencia de las palabras, no obtienen el significado mediante contraste paradigmático con otros planos que pudieran haberse dado en el mismo lugar en la cadena sintagmática.¹²³

Metz añade a estas diferencias entre planos y palabras una distinción adicional referida al cine en general: que no constituye una lengua disponible en sentido amplio como un código. Todos los hablantes del español, que dominan el código de la lengua a una cierta edad, son capaces de crear oraciones; en cambio, producir expresiones fílmicas depende de muchos factores, como el talento, la accesibilidad o el entrenamiento. En otras palabras, hablar una lengua se restringiría a utilizarla, mientras que “hablar” cine es hasta cierto punto, inventarlo. Metz arguye, además, que el lenguaje cinematográfico puede ser repentinamente empujado en nuevas direcciones por procesos estéticos innovadores, como por ejemplo, las invenciones de Orson Welles o de Hitchcock, o aquellos posibilitados por nuevas tecnologías, como actualmente del 3D, o en su momento, el uso del *zoom*, las grúas o el *steadycam* (sistema de contrapesos que se ajustan al torso de un hombre para sostener la cámara sin que ésta se mueva cuando el camarógrafo se desplace), mientras que la lengua natural está menos propensa al cambio causado por la iniciativa y la creatividad individuales.

Ahora, ¿cómo considera Metz la definición del lenguaje? En primer lugar, un sistema es llamado “lenguaje” si su estructura formal se parece a aquella de los lenguajes naturales. En segundo lugar, es cualquier cosa que significa para los seres humanos, incluso sin un sistema formal, en sintonía con una noción de signo como “algo” que está para alguien en lugar de “algo” en alguna medida o capacidad. En tercer lugar, Metz concibe esta noción con respecto a la materia de expresión en la que la misma significación

¹²³ Stam, op. Cit., págs. 55-56

se manifiesta. El lenguaje literario, en este sentido, es el conjunto de mensajes cuya materia expresiva es la escritura. Así, el lenguaje cinematográfico es el conjunto de mensajes cuya materia de expresión se divide en cinco bandas, a saber:

- Imágenes fotográficas en movimiento
- Sonido fonético grabado
- Ruidos grabados
- Sonido musical grabado
- Escritura (créditos, intertítulos, materiales escritos en el interior del plano)

Tenemos entonces que el cine, para Metz, es un lenguaje en el sentido en que es una unidad técnico-sensorial palpable en la experiencia perceptual, basado en una materia expresiva determinada. Es, pues, un discurso o una práctica significativa caracterizada por procedimientos específicos de codificación y ordenación.

Metz considera que el cine se convirtió en discurso o texto al ser organizado de manera narrativa, y que, a partir de la narratividad, fue capaz de producir un cuerpo de procesos significativos.

Sintaxis del cine

Al hablar de sintaxis del cine, nos referimos naturalmente a aquellos elementos que, como en la gramática, dan orden, configuración y sentido a las construcciones posibles dentro del espectro del discurso cinematográfico. La metáfora-aplicación de la noción

gramatical al caso del cine no es para nada forzada: recordemos que la gramática consiste en el conjunto de reglas para hablar correctamente una lengua, y que la sintaxis nos habla en concreto de las reglas de combinación del discurso. Ahora bien, ¿es posible hablar de sintaxis cinematográfica para el cine de todos los tiempos? La respuesta dependerá de aquello que llamemos “cine”, de acuerdo a los planteamientos hasta ahora expuestos sobre la lógica y el sentido de hablar de “especificidad cinematográfica” o “esencia del cine”. Inmediatamente destruimos el malentendido si aplicamos la distinción fundamental en el modelo estético de Nanni respecto al pensamiento primario y al secundario: en el primer caso, la identidad “cine” debe rastrearse en la historia, en los paradigmas culturales que lo definen, justamente, en vía primaria. En el segundo caso, es decir, en el discurso secundario en el que vive la “descripción” o ciencia del cine, la historia deja de ser relevante: las conclusiones de la ciencia valen atemporalmente (al menos hasta que se demuestre lo contrario) y para todas las culturas (al menos ahí donde existe el concepto de ciencia). Luego entonces, si hablamos de “sintaxis del cine”, lógicamente nos moveremos en el pensamiento primario, y por lo tanto, la historia o los conceptos formados del cine a través del tiempo son importantísimos. Regresando a la pregunta de si es posible hablar de sintaxis cinematográfica para el cine de todos los tiempos, la respuesta es negativa, con todas las consecuencias teóricas que esto implica (me refiero a una de las principales debilidades del enfoque de estudio cinematográfico formal o basado en el filme como texto, como aquellos estructuralistas). ¿Qué tipo de cine no contaría entonces con sintaxis, o al menos no contaría con sintaxis “tradicional”? Este es el caso de las primeras experimentaciones del cinematógrafo y tecnologías afines, aquel que, de hecho, se conoce como “experimentación pre-cinematográfica”. Es cierto que, cuando se habla de sintaxis cinematográfica, normalmente se refiere al cine configurado tal y como lo conocemos, es

decir, a partir, años más o menos, de la segunda década del siglo XX (1910-1920). ¿Esto quiere decir que el cine antes del cineasta David Wark Griffith o de las producciones italianas de corte épico-histórico de inicio de siglo no contaba con sintaxis? Este es el punto de la cuestión: sí, algunas de estas primeras películas contaban con cierta organización sintáctica, en el sentido general del término (estaban organizadas de alguna manera, aun aquellas sin cortes o sin movimientos de cámara) pero no respondían a una organización institucional (y subrayo *institucional*) que permitiera reconocer los elementos como reglas bien determinadas a un uso y sistema. Tal es el caso de las viejas discusiones sobre si *El gran robo del tren*, de Edwin Porter (1903) se puede considerar el primer *western*, o si el acercamiento realizado a un vaquero que dispara hacia el público constituye el primer caso de primer plano en la historia del cine. Siguiendo la lógica hasta ahora expuesta, la respuesta es nuevamente negativa: *El gran robo del tren* no es un *western* ni contiene el primer primer plano de la historia por la sencilla razón de que, en ese momento, no existía el género *western* (que va a consolidar John Ford en los años veinte). No basta que una película trate de vaqueros y apaches, o que contenga pueblos fantasmas y desiertos, o cacerías y tiroteos (claro, todos son elementos del cine *western*, *hasta que dichos elementos vienen reconocidos y sancionados como tales*). Es decir, usados como tales. Antes no. Lo mismo puede decirse del famoso “primer plano” porteriano: no basta que la cámara enfoque determinada parcela de imagen, es necesario que tal unidad sintagmática sea reconocida y usada, nuevamente, como tal. La prueba de que no se usaba así tal encuadre en el *El gran robo del tren* es que la imagen del vaquero disparando a la audiencia no estaba unida con el resto de la historia (que ya contiene algunos elementos de montaje), y el mismo catálogo de presentación del filme recomendaba al proyector en turno pasar al inicio o al final la imagen del vaquero, según se viera el entusiasmo de la audiencia. El

uso, pues, de tal encuadre era muy distinto al que institucionaliza Griffith posteriormente y que hoy seguimos usando tranquilamente, muchas veces de manera irreflexiva.

Después de dichas consideraciones, cuando hablamos aquí de sintaxis cinematográfica lo haremos a partir del momento en que el cine adquiere su estatuto de arte: a partir de 1911. La elección de la fecha es un tanto arbitraria, pues responde al año en que el teórico italiano Ricciotto Canudo publicó su texto “El nacimiento del sexto arte”, el cual continuó desarrollando durante los años veinte. Es en este texto donde se habla por primera vez del cine como arte (en sentido más articulado, y sobre todo, público, y por lo tanto, institucional), y se definen cuáles deberían ser las características de la nueva expresión artística. *Grosso modo*, Canudo establece que el cine surge como una combinación de todas las bellas artes (arquitectura, música, pintura, poesía, literatura, teatro, etc.) y que su carácter artístico crecería en el futuro, sobre todo, gracias a la capacidad del nuevo medio de poder proponer cosas sin necesidad de copiar a las artes de donde surgió. El cine, pues, debería tener autonomía respecto a otras artes y superar el mimetismo inicial de su razón de ser: la reproducción fiel de la realidad, del tiempo y del movimiento. La crítica artística del segundo decenio del siglo XX convalidaría dichos valores, en sintonía con los valores idealistas-croceanos que la caracterizaban en ese momento.

Desde el punto de vista de la poética, el ascenso de las vanguardias artísticas, en particular del Futurismo en Italia, vendría a terminar de legitimar el uso del cine como arte a partir del Manifiesto de la cinematografía futurista, en 1916, a cargo de Marinetti. En este manifiesto se ponen en relación, nuevamente, los valores del gusto del momento,

encarnados en el ideal de la velocidad, del mecanicismo, de la obra de arte como testimonio y vaticinio del ideal progresista y tecnológico que enarbolaba el Futurismo.

Además, otras prácticas culturales apuntalarían en el decenio del 1910 al 1920 el concepto de cine de arte en Italia: películas como *Cabiria* (1914), *Il fuoco* (1916) o *Tigre reale* (1916) de Giovanni Pastrone apuestan por la convalidación del cine como arte por parte del público. Para tal objetivo, los directores del momento se empeñan en utilizar divas del teatro en el cine, además de literatos de fama como guionistas, como es el caso de Gabriele D'Annunzio, y músicos como Pietro Mascagni (compuso la música de *Rapsodia Satánica* (1915), de Nino Oxilia). La influencia, pues, de tal enfoque artístico-productivo puede verse claramente en el cine de David Wark Griffith, quien a partir de 1908 comienza a articular e institucionalizar algunos de los elementos sintácticos más importantes del cine, como el uso del primer plano, el *flash back*, la profundidad de campo; y, dentro los contenidos, la adaptación literaria al cine, la consolidación del género épico-histórico-mitológico (con clara influencia italiana) y la llamada “salvación de último momento”, que tanto influenciará a Hollywood en el resto del siglo. Refiere Antonio Costa:

En Italia, finalmente, las aventuras de ambientación historicomitológica fue uno de los temas preferidos de la naciente cinematografía, que, en este campo, conoció en seguida un clamoroso éxito internacional que ejerció una gran influencia incluso sobre el cine americano (pensemos en Griffith); y el film histórico, junto con el documental propagandístico, se convirtió en uno de los pilares de la política cinematográfica del fascismo.

Es necesario, de todos modos, precisar que el cine no inventó nada nuevo: no hizo otra cosa que explotar de una manera tecnológicamente más avanzada temas que ya habían conocido un enorme éxito tanto en la literatura y en la prensa populares como en los museos de cera (cuyas estatuas, producidas en serie, se venían distribuyendo incluso en barracas de feria, con un sistema que

anticipaba el de los futuros circuitos cinematográficos), en los espectáculos de sombras chinas y de linterna mágica (el espectáculo de sombras chinas y de linterna mágica Théâtre Séraphin, el cabaret *Le chat noir*, etc.) y en los panoramas y dioramas (grandes cuadros móviles que presentaban, con efectos de gran realismo virtual y sonoro, además de escenarios arquitectónicos y naturales, escenas históricas y de actualidad).¹²⁴

Resumiendo, dos cosas principales es necesario recordar antes de afrontar directamente los elementos sintácticos cinematográficos: el carácter cultural-institucional del lenguaje cinematográfico (y por ende, de su sintaxis) y la localización espacio-temporal del uso inicial del cine como arte. Ahora sí, pasemos al análisis de la sintaxis cinematográfica, o bien, del cine como texto.

El filme como texto

En su obra *Cómo analizar un film* (1991), Francesco Casetti y Federico De Chio establecen una serie de coordenadas para afrontar el estudio de un filme como texto: el análisis de los componentes cinematográficos o de enunciación, el análisis de la representación, el análisis de la narración y el análisis de la comunicación. Todos estos elementos entran en la categoría de elementos de cinematograficidad indirectos contextuales que hemos inferido con respecto al modelo estético de Nanni.

Primeramente, los autores caracterizan el “análisis” como una actividad en la que se reconoce, comprende e interpreta con una adecuada distancia respecto al filme. Para tal

¹²⁴ Costa, A. (1997). *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós, págs. 57-58.

efecto, es necesario realizar una descomposición del texto para ver el funcionamiento de sus elementos y luego una recomposición en la que se enumera, ordena y modeliza. Al entrar al análisis de la enunciación, Cassetti y De Chio reconocen también la “lingüística del filme”, y por lo tanto comienzan por definir qué es un código y qué es un signo, bajo el enfoque de las teorías de Christian Metz, de las cuales ya hemos hablado aquí. Recordemos sucintamente que los códigos son protocolos que identifican unidades significativas dentro de un discurso, y que éstos se refieren a un léxico determinado para establecer relaciones conceptuales. Cassetti y De Chio¹²⁵ identifican cinco códigos de enunciación en un filme:

- Códigos tecnológicos de base
- Códigos visuales (Iconicidad, fotograficidad, movilidad)
- Códigos gráficos
- Códigos sonoros
- Códigos sintácticos o de montaje

En los *códigos tecnológicos de base* se incluyen los códigos de *soporte*, *deslizamiento* y *pantalla*, que tienen que ver con la *sensibilidad* del *formato* utilizado (digital o químico-fotosensible), la *cadencia* y la *dirección* de la proyección (normalmente el cine se proyecta a la velocidad de 24 fotogramas por segundo, en un soporte que hace correr la cinta de determinada manera) y las condiciones de *superficie* y *luminosidad*. A los elementos mencionados en la obra podemos agregar los códigos tecnológicos propios de nuestro tiempo, como la operatividad del cine en tercera dimensión, su velocidad y el tipo

¹²⁵ Cassetti, F., Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós, págs. 76-77

de proyección digital que implica, o bien los nuevos tipos de pantalla que el cine actualmente soporta gracias al advenimiento del cine digital.

En los *códigos visuales de Iconicidad* se incluyen los códigos de la *denominación* y del *reconocimiento*, que son aquellos sistemas de correspondencia que permiten a los espectadores del film identificar las figuras que hay en la pantalla y definir qué es lo que representan. En un ejemplo sencillo, son los códigos que nos permiten reconocer, de frente a un cuerpo humano, los dedos de una mano, un brazo, etc. Tienen que ver con nuestro sistema perceptivo y con nuestra propia aprehensión del mundo.

En los códigos de la *transcripción icónica*, los autores se refieren al conjunto de artificios gráficos que permiten la representación de tal o cual manera de un objeto. Un ejemplo de esto sería el concepto “mano arrugada” y la manera en que dicho concepto se materializa en la imagen. Por ejemplo, la mano en cuestión puede estar representada con muchos claroscuros, una gran plasticidad y volumen o con algún efecto óptico que realce la iconicidad a transmitir. Es el caso, por ejemplo, de los códigos icónicos del cine expresionista alemán de los años veinte.

Los códigos de *composición icónica* consisten en la organización de las relaciones entre los diversos elementos del interior de la imagen, a través de la relevancia y orden que guardan sus formas. Los autores citan como ejemplo el filme *El conformista*, de Bernardo Bertolucci, en el que se describe la escena de un encuentro entre el protagonista y un jerarca fascista. El ambiente de la escena es un edificio enorme, un descomunal salón ministerial. En el caso del *western*, la relación entre el vaquero solitario que cabalga sin

destino se pone en relación con el espacio construido, en este caso, el enorme desierto y las tomas panorámicas para retratar su inmensidad.

Los *códigos iconográficos* son aquellos que regulan la construcción y reconocimiento de formas fijas y fuertemente convencionalizadas. Tal es el caso de los “malos” de la película, que generalmente tienen mala cara, o las facciones agradables del “bueno” o su figura física. Si tomamos como ejemplo la serie de películas de *Indiana Jones*, podemos notar que la silueta del protagonista tiene una fuerte carga significativa, que nos dice mucho de su personalidad y de la personalidad del filme en general, o bien, podemos citar el ejemplo de la “mezcla” políticamente correcta de razas entre los protagonistas de las películas de Hollywood, con sus correspondientes personalidades (negro parlanchín, oriental místico, mexicano irreverente, etc.)

Los *códigos estilísticos* tienen que ver con la “mano” del autor, reconocible no sólo en la película en cuestión, sino en varias obras de su filmografía. Sabemos que una constante estilística de Sergio Leone se puede identificar en la elección de tomas abiertas del desierto (giradas en *Technicolor*), contrastadas con primeros planos de los personajes, o bien, la dirección de arte “artesanal” pero excelentemente cuidada de Terry Gilliam en todas sus películas.

Dentro de los *códigos visuales de fotograficidad* podemos citar la *organización de la perspectiva*, los *márgenes del cuadro* y los *modos de filmación*, que incluyen los diferentes *encuadres* (también llamados planos o campos) que pueden usarse en una película, además de sus *grados de angulación*. Los principales encuadres son:

- Campo larguísimo: visión que abarca un ambiente entero, en el que los personajes se pierden.
- Campo largo: visión que abarca un ambiente entero, en el cual se reconocen bien la acción y los personajes.
- Campo medio: visión en la que la acción es el centro de atención, mientras que el ambiente se relega en el fondo.
- Total: visión ambigua que se sitúa entre el campo medio y la figura entera. A veces se concentra en la acción y omite el ambiente.
- Figura entera: campo que retrata al personaje de pies a cabeza.
- Plano americano: campo que retrata al personaje de las rodillas hacia arriba.
- Media figura: plano del personaje por encima de su cintura.
- Primer plano: visión cercana del personaje, enfocada sobre la cara y el cuello.
- Primerísimo plano: encuadre concentrado en la boca y los ojos.
- Detalle: acercamiento en un determinado objeto o parte de un cuerpo.

Además, los distintos grados de angulación posibilitan *encuadres frontales*, *encuadres desde arriba o picados*, *encuadres desde abajo o contrapicados*. Respecto a los grados de inclinación, los autores apuntan que ésta puede ser *normal* (paralela al horizonte de la realidad encuadrada), *oblicua* (divergencia entre el horizonte y la base de la imagen) o bien *vertical* (perpendicularidad entre el horizonte y la base de la imagen).

Otros *códigos visuales de fotograficidad* se encuentran en las distintas formas que puede adoptar la *iluminación* (neutra o marcadamente intencionada, por ejemplo) y en la

elección sobre el tono general de la película, fundamentalmente en la disyuntiva *blanco y negro o color*.

Por último, Casetti y De Chio explican los *códigos visuales de movilidad*, que se clasifican en su manual en tres grandes tipos: *tipos de movimiento de lo profilmico*, *tipos de movimiento efectivo de la cámara* y *tipos de movimiento aparente de la cámara*. Los primeros, a veces difíciles de distinguir, se refieren a aquellos movimientos que realizan los objetos o cuerpos a cuadro. Los segundos son unidades de significado bien establecidas, de las cuales enumeramos las principales:

- Panorámica: la cámara se mueve sobre su propio eje en sentido vertical, horizontal u oblicuo.
- *Travelling*: la cámara se mueve sobre un carrito que se desliza en dos vías (*dolly*), o bien sobre una grúa, un auto o un humano (*steady cam*), realizando un movimiento continuo con su eje estático. Si la panorámica es *descriptiva*, el *travelling* es *subjetivo*.

Los terceros son movimientos aparentes de cámara pues se realizan con la yuxtaposición de lentes y no con el movimiento del dispositivo en sí. Como ejemplo de este tipo de movimientos se pueden citar el *zoom* y el *zoom back*, que pueden ser veloces o lentos. Tienen un gran efecto dramático.

Respecto a los *códigos gráficos*, los autores identifican cuatro formas: las formas de los títulos, las formas de lo didascálico, las formas de los subtítulos y las formas de los textos. Los *títulos* son aquellos indicios gráficos que se pueden observar al inicio y al final de la película; generalmente contienen la información sobre la producción del film (*casting*

y *créditos*), o bien guías de uso del mismo, como “basado en una historia verdadera”, “cualquier semejanza con la realidad...”, “Fin”, etc. Los *textos* son aquellos elementos gráficos que forman parte de la “realidad”, y pueden ser diegéticos y no diegéticos, dependiendo si pertenecen o no al universo evocado en la historia. Los *didascálicos* son aquellos gráficos que sirven para explicar una imagen, como en el caso del cine mudo, mientras que los *subtítulos* son los gráficos sobreimpresos en la imagen, generalmente usados para traducir las películas con el audio original.

Los *códigos sonoros*, por otra parte, determinan la naturaleza del sonido, y de acuerdo con ésta, pueden ser *voces*, *ruidos* o *música*. Por su colocación, el sonido puede ser *in*, *off* y *over*. Las voces provienen generalmente de los personajes, así como los ruidos se ligan a las acciones, mientras que la música puede ser diegética o no. El sonido *in* se refiere al sonoro diegético cuya fuente es encuadrada; el sonido *off* se refiere al sonoro diegético cuya fuente no está encuadrada; y el sonido *over* se refiere a un elemento sonoro que no proviene del espacio físico de la trama (un narrador, por ejemplo).

Por último, restan los más importantes elementos de la sintaxis cinematográfica: los códigos propiamente *sintácticos* o del *montaje*. Estos códigos pueden ser asociaciones por *identidad*, por *analogía o contraste*, por *proximidad*, por *transitividad* o por *acercamiento*. La primera tiene lugar cuando entre dos imágenes se establece una relación de identificación, como en el caso de la frase “Julio Verne”, que se identifica con la frase “autor de *La vuelta al mundo en 80 días*”. La segunda hace referencia a un rasgo en común que guarda una relación de similitud o contraste entre una imagen y otra; por ejemplo, la imagen de dos personas besándose seguida de la imagen de dos pájaros haciéndose arrumacos. La tercera hace referencia a un sentido de contigüidad espacial. El ejemplo

más claro es la sucesión de campo y contracampo que presenciamos en una escena de una conversación: se enfoca a una persona y luego a otra, estableciéndose una relación de proximidad espacial. La cuarta se da cuando la relación entre la imagen A encuentra su sentido y complemento en la imagen B, de manera, precisamente, transitiva. Un ejemplo puede evocarse en la imagen de un hombre trabajando arduamente en un campo seguida de una imagen del hombre cobrando por su trabajo. En estos cuatro códigos vemos una relación entre dos imágenes en la que se da un tipo de asociación. En cambio, en el *acercamiento*, en realidad no hay una relación de asociación, se da una simple yuxtaposición de dos imágenes sin *raccord*, es decir, sin costuras que las unan. Es el caso de ciertas construcciones experimentales, o bien, de los videoclips musicales, por ejemplo.

Estos cinco códigos sintácticos nos reconducen a tres tipos de montaje que incluyen el uso reiterado de los mismos, y por lo tanto, son tipos de montaje institucionalizados. Tal es el caso del plano secuencia, del *decoupage* clásico de Hollywood y del montaje rey soviético. El primero es un alarde de habilidad narrativa: se trata de registrar una escena muy larga sin cortes. Uno de los planos secuencia más famosos de la historia del cine es el caso de *La soga*, de Alfred Hitchcock (1948), en la que se contabilizan sólo 10 cortes en 100 minutos de película. El segundo es una de las construcciones más estables y duraderas de Hollywood: se trata de asociar una serie de imágenes, todas ellas diferentes a la situación en sí, pero de la cual cada una de ellas subraya un aspecto. Por ejemplo, un hombre y una mujer se encuentran. Observamos un plano de él tocando a la puerta, un contracampo de la criada abriéndole, un *travelling* del hombre paseándose por el pasillo y mirándose al espejo, un plano entero de la mujer que lo aborda desde atrás, un plano de la criada espionando por la cerradura. Todas estas relaciones contienen elementos de los cinco códigos expuestos

anteriormente. Por último, en el montaje rey vemos las asociaciones propias del formalismo ruso: bueyes en el matadero seguidos de manifestantes reprimidos; un campo de trigo seguido de una imagen de una profusa cabellera rubia; una gaviota acicalándose seguida de la imagen de una mujer peinándose, etc. Aquí la constante es la proximidad y la asociación por analogía y contraste.

En sentido general, y sin contar muchos de los nuevos códigos que se han incorporado al cine desde 1990 (año de la publicación del libro de Casetti y De Chio), éstos son los principales elementos de la enunciación fílmica. Pasemos ahora a los elementos de representación que los autores de la obra que seguimos clasifican en tres grandes grupos: la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie. La primera hace referencia a los contenidos de la imagen; la segunda nace de la filmación fotográfica y tiene que ver con la modalidad de presentación de contenidos; la tercera consiste en la labor del montaje y la relación de asociación entre las imágenes.

En la puesta en escena se incluyen varios elementos, a saber, estos son algunos de los más importantes:

- Informantes: a esta categoría pertenecen todos los elementos que incluye el *setting* de la escena y que son definidos en su literalidad. Son, por ejemplo, la edad, la constitución física del personaje, los datos geográficos (si se está en París, la visión de la torre Eiffel), etc.
- Indicios: los indicios indican información más implícita, y son por lo tanto más difíciles de identificar que los informantes. Se refieren, por ejemplo, a los datos que nos permiten deducir cosas. Por ejemplo, en *La ventana indiscreta*, de

Hitchcock (1954), la visión que tenemos al inicio de una cámara fotográfica en el apartamento del protagonista, nos permite inferir que su profesión es la fotografía.

- Temas: nos ayudan a identificar el núcleo principal de la trama. Uno de los temas principales en *Kill Bill* (Tarantino, 2003), por ejemplo, es la venganza.
- Motivos: Son unidades de contenido que se repiten con frecuencia en la película. Un motivo en *Érase una vez en el oeste* (Sergio Leone, 1968) es la identificación de los personajes con una determinada música en *over* que va de lo diegético a lo extradiegético (por ejemplo, la música de armónica que nos “avisa” que está por participar en la acción el personaje de Charles Bronson).

En la puesta en cuadro se ilustran las modalidades de la representación, es decir, la manera en que el universo del film se presenta concretamente en la pantalla. Puede ser *dependiente* o *independiente*, si la representación se ciñe a enfocarse en el universo representado sin hacer patente el “artificio” de la imagen, o bien si busca hacer énfasis en la propia construcción de la imagen. Un ejemplo de esto puede citarse en la manera de hacer cine en Hollywood de la época clásica, donde la puesta en cuadro es totalmente dependiente, mientras que en la *Nouvelle vague*, la puesta en cuadro es más bien independiente (los personajes miran a la cámara, los movimientos de los planos son erráticos y cortados, etc.). Otra modalidad puede presentarse en forma estable o variable, dependiendo de la homogeneidad de la representación en la primera o de la heterogeneidad en la segunda. Una película experimental, con cambios muy marcados de representación, se considera variable, como por ejemplo, *A coup de souffle*, de Godard (1960).

En la puesta en serie, la modalidad de representación tendrá que ver con la tendencia dominante entre los códigos sintácticos elegidos. Si predominan las asociaciones por analogía y por contraste, por ejemplo, nos encontraremos ante una modalidad agitada, articulada y heterogénea.

La narración en el filme

¿Cómo pueden identificarse los elementos que dan a un discurso el carácter de narrativo? La pregunta es muy importante, pues una de las características que van a contribuir a legitimar la artísticidad y lenguaje en el cine es precisamente la narración. Según Casetti y De Chio, la narración es “una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos.”¹²⁶ En esta definición intervienen tres elementos esenciales de la narración: *sucede algo, le sucede a alguien o alguien hace que suceda y el suceso cambia poco a poco la situación*. Estos tres elementos pueden traducirse en tres categorías más precisas: los *existentes*, los *acontecimientos* y las *transformaciones*.

Dentro de los primeros podemos englobar a otras dos categorías: los personajes y los ambientes. La distinción entre ambos tiene que ver con el peso otorgado a los mismos en la trama. Un bosque encantado puede tener la relevancia de un personaje más que un ambiente, y éste último puede ser rico, pobre, armónico o disarmónico, o histórico o

¹²⁶ *Ibíd.*, pág. 172

ahistórico, dependiendo del tipo de trasfondo que el mismo ofrezca a la trama. Casetti y De Chio hacen un análisis en tres niveles de cada una de las categorías generales de la narración. Así, los personajes, dentro de la categoría de los existentes, pueden abordarse desde la perspectiva “fenomenológica” (así la llaman los autores), en la que se considera al personaje como persona, y en la que puede ser plano, redondo, estático o dinámico, dependiendo de sus características como individuo y su relación primaria o evidente con la trama. En un segundo nivel, el personaje viene estudiado como rol, es decir, desde una perspectiva formal en la que se indaga sobre la función que desempeña el personaje en la historia. Puede ser, en este sentido, activo o pasivo, influenciador o autónomo, modificador o conservador, mejorador o degradador, etc. En el tercer nivel de análisis, el personaje viene considerado como actante¹²⁷, en el sentido más abstracto del término. Aquí se trata de indagar cuál es el lugar que ocupa en la narración y cómo hace que esta avance. Las categorías entendidas como actantes son el Sujeto y el Objeto, el Destinador y Destinatario, Oponente y Adyuvante.

Los acontecimientos también vienen estudiados a la luz de estos tres niveles. En un primer nivel, la acción se analiza como comportamiento, y puede ser voluntario o involuntario, único o repetitivo, singular o plural, etc. En un segundo nivel, la acción se analiza como función, es decir, no se considera como un suceso concreto e irreductible como sucede con el nivel anterior, sino como ocurrencia singular de un tipo de acontecimientos general. Para hacer un listado de las categorías de este nivel de análisis, los autores se basan en el análisis estructural del cuento, de Propp. Algunas de ellas son: la

¹²⁷ Los actantes son unidades muy abstractas que se refieren a los mecanismos que marcan el intercambio de posiciones en una narración, conforme esta fluye.

privación, el alejamiento, el viaje, la prohibición, la obligación, el engaño, la prueba, el retorno, la celebración, etc. Dentro del análisis de la acción como acto, encontramos en primer lugar las relaciones entre actantes, sobre todo entre Sujeto y Objeto, que pueden ser disyuntivas o conjuntivas, dependiendo de su tipo de relación: si el Sujeto posee el Objeto o menos, o si lo ha perdido o encontrado. El Objeto debe entenderse en su sentido más general, como la dimensión del deseo o de voluntad que empuja las motivaciones del Sujeto, que como vimos, puede ser humano, animal, cosa o ambiente, dependiendo de su peso en la acción.

Por último, las transformaciones pueden estudiarse también en estos tres niveles. En el primero, la transformación viene analizada como cambio, en su sentido más irreductible. Éste puede ser de carácter, de actitud; puede ser individual o colectivo, explícito o implícito, uniforme o complejo, etc. En el segundo nivel, la transformación viene vista como proceso, que puede ser de mejoramiento o de empeoramiento, dependiendo de la óptica del personaje orientador. Un final feliz al estilo Hollywood es una transformación de mejoramiento desde la óptica del personaje orientador que sería el principal, por ejemplo. En el tercer nivel de análisis, las transformaciones son vistas como variaciones estructurales, es decir, como operaciones lógicas que están en la base de las modificaciones del relato. Aquí conviene detenerse en las cinco categorías propuestas por Casetti y De Chio, dada su fertilidad explicativa:

- Saturación: es la clase de variación estructural en la que la situación de llegada es la conclusión lógica y predecible de las premisas propuestas por la situación inicial. Es el caso de la comedia sofisticada de Hollywood de la época de oro, como es el caso de las películas de Billy Wilder, Frank Capra o Howard Hawks.

- Inversión: al contrario de la anterior, es el tipo de variación estructural en la que la situación inicial se convierte, ya en la meta, en su opuesto. La situación inicial se desbarata, pues. Este es el caso de las narraciones con finales sorpresa o con *twists*.
- Sustitución: en esta variación, la situación de llegada no guarda ninguna relación con la situación de partida; de A se pasa a B. Es el caso de las *road movies* (películas de viajes) o de las novelas descriptivas.
- Suspensión: es la clásica variación estructural en la que el final queda deliberadamente abierto, sin conclusión explícita.
- Estancamiento: es aquella variación en la que la situación de partida es la misma que la de llegada, como es el caso de aquellas películas centradas en temas y obsesiones que retornan eternamente.

Hemos visto, pues, cómo los elementos intratextuales de una película son principalmente tres: los códigos de enunciación, los códigos de representación y los códigos de narración. Habríamos podido ilustrar más prolíficamente algunas de las categorías ilustradas por Casetti y De Chio, pero nos perderíamos en detalles que, para fines de este trabajo, serían abrumadores. Además, es sano dejar abiertas algunas categorías, pues estas, en muchos casos, están lejos de ser evidentes o totalmente fijas. El analista dispone de un amplio margen para reconocer y jugar con estas categorías, las cuales, además, distan mucho de ser exhaustivas. No obstante, es importante citarlas porque representan nuestro patrimonio lingüístico cinematográfico común que podemos compartir cuando vemos una película, si somos espectadores competentes en este sentido. Inútil repetir que este patrimonio lingüístico depende del conocimiento del espectador, y que

conocerlo o no, no lo hace mejor o peor analista, o mejor o peor intérprete. Lo importante es establecer que una unidad sintagmática como el primer plano existe, gracias a su institucionalización, aunque no la conozca toda la comunidad de intérpretes. Sucede como con la gramática: el hecho de que algunas personas no conozcan un término no quiere decir que éste no exista o que no se use.

Casetti y de Chío nos hablan de una escritura cinematográfica que puede ser de tres tipos: barroca, moderna y clásica. La primera estaría caracterizada por un uso homogéneo de soluciones cinematográficas muy marcadas o estilizadas. La segunda, estaría marcada en cambio por la heterogeneidad, por incorporar elementos experimentales aunados a elementos emanados de la tradición cinematográfica. La escritura clásica se refiere precisamente a esa tradición. Nosotros homologamos los dos primeros a nuestra noción de idiolecto cinematográfico débil, y la segunda, al idiolecto cinematográfico fuerte.

c) Cinematograficidad circunstancial.

Para terminar con este capítulo, caracterizaremos brevemente a los elementos extratextuales de índole circunstancial que funcionan de detonadores de la identidad de una obra cinematográfica. Es necesario aclarar de inmediato que, a diferencia del modelo estético de Nanni, en el que se analiza al arte en general, en nuestro modelo estético del cine estos elementos, por sí solos, no bastan para conferir la identidad de cine a un producto. Lo pueden hacer, sólo si el producto viene “vicariado” por algún elemento de cinematograficidad directo o indirecto contextual. Este tipo de detonadores de la identidad

nos ayudan a diferenciar, por ejemplo, un videoclip de una película, o una serie de televisión, o una publicidad. Sin embargo, en los meses recientes, cada vez es más común encontrar que en los espacios circunstanciales que confieren identidad, como puede ser el caso de las salas cinematográficas, se exhiben productos que no son cine, como transmisiones televisivas de actividades deportivas, óperas, luchas y, próximamente, hasta videojuegos. Habrá que esperar a ver cómo cambia el uso del lugar “sala cinematográfica”, antiguamente reservado sólo al cine, o bien el lugar “festival”, que cada vez más alberga productos que no son cine (he sido invitado, por ejemplo, a participar en la planeación de un festival de cine que presentará series de televisión como parte de las obras a exhibir). Mientras esto cambia o no cambia, los “lugares del cine”, o bien, las entidades espaciales que confieren identidad cinematográfica con las condiciones ya explicadas son, principalmente:

- Sala cinematográfica: el espacio donde se proyectan, generalmente de manera comercial, productos cinematográficos.
- Cinoteca: espacio de conservación y difusión de diversos tipos de cine
- Festival: espacio temporáneo que alberga manifestaciones cinematográficas elegidas según un perfil determinado, y que pueden otorgar reconocimientos o premios. Tienen una gran fuerza legitimizadora para las películas que ahí se exhiben.
- Cineclub: espacio informal de visión y comentarios de una película para un grupo de personas reducido
- Museo: algunos museos albergan los negativos originales de algunas películas, como es el caso del Museo de arte moderno de Nueva York, que albergaba la

película, por mencionar una, *Qué viva México*, de Eisenstein, y que conserva, entre otras, la *Masacre de Texas*, de Tobe Hooper.

Capítulo V

Categorías estéticas cinematográficas

Categorías desde la poética

Hemos visto cómo Prieto explica el proceso de interpretación en la construcción de cualquier signo, incluido el arte, y cómo Nanni retoma su concepto de pertinencia para configurar el modelo estético que vimos en el capítulo III. Sucintamente, recordemos que el nacimiento de un signo es precedido siempre, para Prieto, por una práctica, una intencionalidad que recorta aquello que le es congruente del mundo para utilizarlo como vehículo semiótico, como significante, en palabras de Saussure, y configurar así el signo, con su respectivo significado. Una vez creado el signo, a través de lo que Nanni llama función constructora, la obra, el objeto o el signo recibe el “bautizo” por parte de la función especificativa de su identidad como arte. El horizonte de la génesis de una obra de arte se divide, en sentido lógico, en dos momentos: el primero, en la creación de una obra, de un signo, y el segundo, su identificación como obra de arte. La obra de arte se convierte en arte, en sentido de su identidad, no en el momento en que es construida por el artista, sino en el momento en el que entra a vivir en el mundo del arte de acuerdo a las características de la función especificativa discutidas en el capítulo II. Recordemos cómo Nanni caracteriza la cuestión, que ningún otro semiólogo plantea de una manera tan puntual, al menos dentro de la presente investigación:

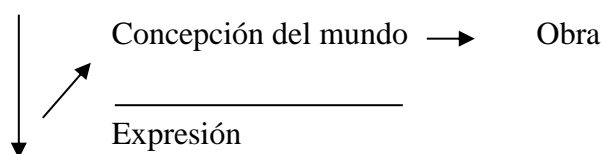
Dos de las tres funciones de la poética de la cual se está hablando parecen, de hecho, refluir en este horizonte. Se trata de aquella que, como se puede ver, he propuesto llamar *función constructiva* y de aquella que he propuesto llamar, con un término provisional y puramente indicativo, *función especificativa*. La primera lleva a la poética a preceder al nacimiento de la obra en cuanto simple

producto de la actividad humana, de la formatividad humana, habría tal vez dicho Pareyson. No todavía al nacimiento de su artisticidad, a la cual adquirirá a través de la segunda función, que ahora puede concretamente ser precisada en función especificativa de artisticidad. La poética, en suma, a través de su segunda función, pide que a aquel producto, que ella misma, como simple paradigma cultural ha proyectado y contribuido a realizar, le venga reconocida la identidad de obra de arte. Pero veámoslas mejor singularmente, estas dos funciones.¹²⁸

Si analizamos con mayor detenimiento el funcionamiento de la función constructora, podemos ver con mayor facilidad cómo es que epistemológicamente los momentos de la creación y del reconocimiento de una identidad como arte son diferenciables.

- Poética: Función constructiva. Génesis de la obra de arte.

Poética



Mundo (Realidad, en sentido amplio) Esquema No. 2¹²⁹

¹²⁸ *Ibidem*, pág. 31

¹²⁹ *Ibidem*, pág. 32.

El esquema nos muestra todo aquello que es indispensable para el nacimiento de la obra, es decir, sus *a priori*. Todo aquello que, en suma, debe absolutamente ser ya dado para que la obra pueda aparecer al mundo. Por un lado, en la mente del artista, precisamente la poética, que en términos aristotélicos se refiere a la reflexión productiva que tiene como vocación crear arte. Y, por otro lado, fuera de la mente del artista, el mundo mismo, en su totalidad, en él comprendida la misma mente del artista y su propia poética.

La poética impacta el mundo, la realidad en su totalidad, en ella comprendidas también todas las obras de arte ya producidas, y lo (la) concibe antes que nada según sí misma; hace de la realidad, en conclusión, una organización mental congruente con su punto de vista, con su práctica, con su poética.

Se trata de un mecanismo lógico que no puede ser eludido. Ciertamente, no está dicho que deba ser por fuerza consciente, puede ser también totalmente inconsciente y puramente operativo. Es una buena idea pensar la poética en sentido explícito e implícito. Lo que cuenta aquí es la toma de conciencia de su inevitabilidad. Ciertamente, puede no existir la obra y entonces, por rigor, también de la poética se puede prescindir. A menos que no venga propuesta como obra la poética misma de la obra (en tal caso la poética se limitaría a proponerse a sí misma y su propio lenguaje). Pero si la obra existe, la poética está implícita necesariamente con ella. No hay escapatoria. La obra es siempre fruto de una elección, deseada o instintiva que sea, y principio de la elección no puede que ser alguna poética. Puede darse el caso, también, de una poética que proponga un objeto como arte que ella misma no construyó, como en el caso del *ready made*, o de las exposiciones de “arte de la

naturaleza”. Lo que es inevitable es que alguien proponga la cosa como arte, ya sea directa o indirectamente, ya sea consciente o inconscientemente.

Dentro de la crítica hay varios intérpretes que danzan como indios alrededor de un tótem, que sería la obra de arte en sí misma, fuera de cualquier significación que vaya más allá de su materialidad; y en un nivel sucesivo podemos observar los paradigmas más amplios en los que podemos agrupar a estos críticos singulares hasta llegar a un nivel más abstracto donde es posible rastrear, tácita o explícitamente, la gramática normativa del gusto y de la interpretación que regula este comportamiento. Recordemos, el crítico no puede decir lo que quiera de la obra, sino lo que puede, y siempre y cuando en la obra se encuentre algo de la intencionalidad del crítico. De la misma manera funciona para el artista: en un primer nivel, tenemos la obra creada por el autor singular, en un segundo nivel, los paradigmas, las poéticas más amplias en las que puede clasificarse el trabajo del artista, si es el caso, y en un tercer nivel, el idiolecto artístico.

Dentro de la historia del cine es posible rastrear las posturas singulares de los cineastas, su agrupación en paradigmas poéticos más amplios, hasta llegar a tentar la descripción (por muy ardua que resultase) del idiolecto cinematográfico de un determinado momento. A continuación mostraremos y explicaremos algunos de estos paradigmas poéticos.

El nacimiento del cine como arte. Poéticas originarias

El cine, como nos demuestra la historia, no nació como un producto artístico, o bien, como una obra de arte. Sabemos que en sus inicios era una curiosidad científica, motivada por la experimentación simultánea que en varios países, diferentes investigadores realizaban. Podemos citar, dentro de los precursores, a Jules Etienne Marey y Eadweard Muybridge, cuyas experimentaciones en el campo de la fotografía y el movimiento contribuyeron a que Edison se planteara la construcción de su Kinetógrafo, primero, y de su Kinetoscopio después. Sabemos que Edison no tenía precisamente en mente construir un aparato con fines artísticos: para él, las ganancias lo eran todo, y ya desde sus primeros fracasos en algunos inventos, había jurado no construir nada más que la gente no quisiera. El fonógrafo, el contador electrónico de votos del congreso, la muñeca parlante, la bombilla eléctrica y tantos otros inventos más, tenían siempre presente el interés económico y empresarial. Lo mismo podemos decir de los hermanos Lumiere en Francia, o de Filoteo Alberini en Italia, que en torno a 1895 desarrollaban sus propios inventos, el cinematógrafo y el kinetógrafo Alberini, respectivamente, entre otros inventores de otras latitudes, como la importantísima *escuela* de Brighton, en Inglaterra. Los primeros años de vida del cinematógrafo (el dispositivo que consiguió imponerse a los demás como institución cultural, pues ofrecía algo que los demás no y que se reveló importantísimo con el tiempo: la proyección colectiva en sala) se caracterizaron por mostrar la curiosidad científica de la reproducción de la realidad. Aun con el primer uso ficcionalizante del nuevo medio (*L'arroseur arrosé*, 1896, de los hermanos Lumiere), en el que se narra de manera burda una situación cómica entre un bromista, una manguera y su víctima, trabajo que por

primera vez no provenía de la “realidad real”, todavía no atestiguamos el nacimiento del cine como arte. Es hasta que se institucionaliza su dimensión narrativa, a partir de los trabajos de Edwin Porter y con la participación decisiva de David Wark Griffith (a partir de su ingreso a la productora Biograph, en 1908), que homologa tal dimensión con los mecanismos propios de la literatura, que el cine va a comenzar a cambiar de identidad.

Griffith (para quien el cine no era ninguna cuestión agradable, por lo que siguió utilizando su seudónimo teatral) utilizaba temas increíblemente variados: recurre a Tennyson, Tolstoi, Maupassant, Poe; de la novela popular a las historias policiacas, además de los sucesos históricos que le atraían. El mayor logro en los años de la Biograph, para Griffith, fue el asimilar los experimentos de otras escuelas y realizadores y sintetizarlos en un sistema dramático de montaje.¹³⁰

La cinematografía italiana, a partir de 1908 con *Los últimos días de Pompeya*, y posteriormente la francesa, con la corriente llamada “impresionismo francés”, serán decisivas para dar el paso definitivo hacia la artisticidad.

Louis Delluc, director cinematográfico, dramaturgo, periodista, crítico literario, guionista y crítico cinematográfico francés, introdujo el concepto de *photogénie*, subrayando cómo cada objeto real encuentra nuevas formas y expresiones en su trasposición a la película, como mencionábamos antes cuando hablábamos del extrañamiento formalista. Este crítico comenzó desde muy joven a escribir sobre cine. A partir de 1917 se convirtió en uno de los principales analistas teóricos de las primeras películas francesas, y se lo relacionó con la generación más propositiva y entusiasta del momento en Francia, dentro de la cual se pueden citar a Abel Gance, Marcel L'Herbier, Jean Epstein y Germain Dulac, por mencionar algunos. Entre todos ellos, Delluc se

¹³⁰ AAVV. (1998). *David Wark Griffith*, México: Ed. Cuadernos de la cineteca nacional, pág. 4

consolidó como el líder teórico del movimiento. A partir de las observaciones teóricas de Delluc, las películas francesas de los años veinte fueron caracterizadas como *impresionistas*, escuela inaugurada por *La dixième symphonie* (1918), de Abel Gance, drama grandilocuente de un compositor genial e incomprendido que hace referencia a Beethoven. Después del gran éxito, Gance dejó la Pathé, principal casa productora en Europa y desarrolló su propia casa de producción, fundando la Films Abel Gance. También Delluc, en 1921, fundó su casa de producción, la Fièvre. Buena parte del impresionismo cinematográfico francés se debe también a Germaine Dulac, autora de *La souriante madame Beudet* (1922), una de las primeras películas feministas de la historia, y *La coquille et le clergyman* (1928), experimento vanguardista que contó con la colaboración en el guión de Antonin Artaud. Otro cineasta importante del tiempo, Jacques Feyder, belga de nacimiento y francés de adopción, se dedicó más a la experimentación que a la dirección. De él se recuerda *Teresa Raquin*, que adapta en 1928 a partir de la obra literaria de Emile Zola. Su ingenio fue de gran inspiración para los directores de los años venideros. Otro importante innovador francés de estos años fue sin lugar a dudas René Clair, un cineasta que seguía las mismas inquietudes fantásticas y técnicas de Méliés: el filme surrealista *Entr'acte*, de 1924, es una buena muestra que contiene un poco de crítica social, *burlesque* y desenfadado, en armonía con el movimiento dadá.

Una producción paradigmática para la historia del cine se da en 1926, cuando Gance terminó la realización de *Napoleón*. A sus técnicos y actores, Gance aseguraba que les permitiría entrar en el templo de las artes y pasar a la historia. Grandiosa y lírica, rica en nuevos procedimientos, *Napoleón* está considerada como la obra maestra de Gance, que la sonorizó en 1934 y la modificó en 1971. Pero fue el inglés Kevin Brownlow el que

consiguió reconstruir una versión casi íntegra que fue acogida triunfalmente. Dicha versión cuenta con partituras de Carmine Coppola y los derechos de distribución en EU son de su hijo, Francis Ford Coppola. Recientemente en 2000, se realizó en Europa una nueva versión, esta vez de más de cinco horas de duración, al recuperar nuevos fragmentos y respetar su velocidad original (18-20 fotogramas por segundo). Los críticos destacaron la ambivalencia de las obras de Gance donde lo mejor alterna siempre con lo peor: grandilocuencia y lirismo, pero también énfasis y simbolismo primario, imaginación y creatividad poderosas de las que frecuentemente abusa, hasta rayar en el mal gusto. Gance siempre fue contradictorio y ambicioso, apuntando siempre más alto, a menudo demasiado, convencido de su genio, decepcionado por la falta de convicción de sus interlocutores. Ya desde aquí se prefiguraría un problema común a tantos artistas: no conocer el propio rol en la vida del arte y renegar que el “mensaje” de la obra no llegó como se quería a los interlocutores, naturalmente, por problema de ellos, que no saben interpretar *correctamente* la obra.

Con el auge de las vanguardias históricas, el cine entra de lleno a la vida del arte, si bien sólo a través de las élites artísticas del momento. Por ejemplo, el manifiesto «La cinematografía futurista» fue redactado por Marinetti y secuaces en 1916, relativamente tarde respecto a las precedentes y más famosas declaraciones del movimiento (el manifiesto de fundación es de 1909, y ya en precedentes intervenciones, pero en particular en las teorizaciones y en las experimentaciones teatrales los futuristas habían demostrado, sin mencionarlo explícitamente, que estaban influenciados por el cine. A partir de ese momento, cada vanguardia reinventará según sus propias poéticas el concepto y las posibilidades del cine. Dentro del Expresionismo alemán podemos mencionar películas

como *El gabinete del Dr. Caligari*, 1919, *Nosferatu*, de Murnau, 1922, *Metrópolis*, Fritz Lang, 1926; dentro el Dadaísmo: *Anemic cinema*, 1926, *Le retour a la raison*, de Man Ray, 1923, *Entr'act*, de René Clair, 1924; dentro el Surrealismo: *Un chien andalou*, de Buñuel, 1928, *L'age d'Or*, de Buñuel, 1930, *La coquille et le Clergyman*, 1927, de Germain Dulac; dentro el Formalismo ruso: *La huelga*, 1925, *El acorazado Potemkin*, 1926 y *Octubre*, 1927, de Serguei Eisenstein, o bien, *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov.

Como ejemplo de la apropiación en el cine de las vanguardias, me gustaría citar el caso expresionista. El Expresionismo alemán en el cine privilegia los valores ya consolidados previamente en la pintura, en los que la abstracción estilizada y una sutil pero demoledora crítica social se añaden a las inquietudes personales de expresión. El crítico e historiador del arte Renato Barilli refiere:

Los íconos, como en la pintura expresionista, ya no están más al servicio de una metapsicología evocativa, sino que pretenden, precisamente, expresar algunos estados de ánimo generales de la condición humana a través de figuras reducidas a lo esencial. Las figuras mismas son consideradas como irrenunciables; es decir, el artista no intuye la posibilidad de reestructurarlas desde el interior, de replasmarlas, como harán los cubistas; la intervención viene del exterior, en un intento por reducir, simplificar los contornos naturales, sin osar, no obstante, destruirlos, pero infligiéndoles maltratos con los cuales se manifiesta todo el rencor por un algo del cual no conseguimos liberarnos: una especie de circuito odio-amor. Son éstos los componentes propiamente expresionistas en una similar situación general. Y también la ciencia del color, es decir, las vastas áreas cromáticas compactas, se cargan de una violencia análoga, propia también de quien debe descargar toda su furia sobre un uso del color que aún funciona como apoyo, destinado a rellenar los fondos y los espacios definidos por los contornos lineares;

en la contraparte fílmica, dicho cromatismo adquirirá más bien los matices dramáticos y psicologistas de los claroscuros.¹³¹

Con la llegada del sonido al cine y el comienzo de la época de oro de Hollywood, en torno a 1927, el cine no sólo se consolida como arte, sino que además se institucionaliza en un modelo productivo, sintáctico y temático bien definido y estandarizado. Quiero decir con esto que el cine a partir de los años 30 consolidó por 30 años un modelo poético que encontró una enorme fortuna crítica en el mundo. Hollywood exportaba tantísimas películas, que en los años dorados superaban incluso las ganancias de Estados Unidos en productos como el acero o la tecnología industrial. Y no nada más tuvo la fortuna económica, sino que consiguió exportar sus modelos culturales y su estilo de vida a todo el mundo y posicionarlo entre los deseos de la gente. A partir de los años sesenta, con el auge de una revolución fílmica breve pero significativa llamada Nouvelle vague, el cine vuelve a reconfigurarse, esta vez violentando gran parte de los códigos sintácticos que habían conseguido canonizarse durante la época de oro de Hollywood. A partir de estos años, con el auge de nuevos medios electrónicos como la televisión, se marcó una clara decadencia del idiolecto cinematográfico que hasta ese momento se había revelado “fuerte”. A partir de ese momento, la publicidad, la televisión y más adelante los videojuegos o los videoclips, comenzarán a intercambiar códigos estructurales con el cine, hasta llegar al punto, en nuestros días, en que sintácticamente ya no es posible diferenciar dichos productos, o bien, las nuevas tecnologías hacen dudar a muchos críticos acerca de si el “nuevo cine” sigue siendo “cine”, como el debate del 3D en los últimos años puso de relieve. Es común todavía escuchar posturas críticas y poéticas que no conciben al cine

¹³¹ Barilli, R. (2005). *El arte contemporáneo. De Cezanne a las últimas tendencias*. Italia: Feltrinelli, pág. 87

tridimensional como cine, sino como experimentación de parque de diversiones en el mejor de los casos, o un truco mercadológico mezquino en los peores.

Pero este no es el problema. A fin de cuentas, hemos visto cómo prácticamente cualquier discurso crítico acerca del arte es legítimo en nuestros días (naturalmente, considerando el nexo lógico de la pertinencia ya abordado e ineludible). Creo que el problema llega cuando ese discurso crítico, personal o paradigmático, logra hacerse pasar como “descripción estética” (en nuestros términos) e ideologiza una adecuada descripción del fenómeno artístico.

Categorías desde la crítica

El arte cinematográfico y su recepción crítica

El cine es una de las manifestaciones artísticas más populares en nuestra sociedad contemporánea. Mucho se ha hablado sobre el triunfo de la imagen sobre la palabra escrita, ya no digamos la imagen en movimiento. El lenguaje de consumo artístico en nuestra sociedad es predominantemente visual, y este consumo es fugaz, inmediateista, indicativo de una cultura mecánica, condenada a rumiarse a sí misma al infinito.

Durante el siglo XX la producción de películas y su consumo abrieron nuevas posibilidades de expresión artística, e influyeron notablemente en muchas prácticas culturales. Aun en otras disciplinas artísticas el cine se convirtió en una referencia constante, como en la música, la gráfica, el teatro, etc. Esta nueva categoría artística abrió

también las puertas a usos e interpretaciones teóricas más allá de la fruición estética del nuevo medio. La reflexión semiótica-estructuralista de los sesenta, principalmente, tomó gran importancia en el campo del análisis cinematográfico y sus posibilidades de interpretación, que se extienden a la comprensión de fenómenos culturales mucho más amplios. El cine toma la materia prima de nuestra realidad y a través de la expresión visual-sonora en movimiento es capaz de representar casi cualquier concepto. Visto así, el cine es un metalenguaje en el cual podemos encontrar indicadores culturales muy valiosos.

Poco se ha escrito sobre la historia de la interpretación cinematográfica, ya no digamos en México. A nivel mundial, los paradigmas críticos de Riciotto Canudo, Louis Delluc, Eisenstein, Tucker, Cristian Metz, André Bazin y los jóvenes de *Cahiers du cinema*, hasta llegar a los estudiosos contemporáneos como Claudio Bioni, David Bordwell y Umberto Eco, por mencionar algunos, han marcado modelos de interpretación que han influido no sólo a nivel teórico, sino indirectamente en la fruición más cotidiana, espontánea e irreflexiva del individuo común que asiste a una sala cinematográfica y se hace una idea de lo que ve. Esto por la institucionalización de paradigmas críticos que influyen las lógicas de gusto y de consumo de los individuos “comunes”: si tal crítico “bendijo” con una buena valoración a determinada película, esta tendrá mayores posibilidades de ser distribuida en el mercado; los medios de comunicación, influenciados por la crítica profesional, promoverán los filmes que hayan sido legitimados en este circuito. La institucionalización del gusto en una comunidad sigue, a mi parecer, mecanismos de imposición, alienantes, que muchas veces están sustentados por ideas metafísicas, impuestas, respecto a qué es el buen cine. Ya anteriormente exponíamos, por ejemplo, la categoría de “cine de arte”. Todo el cine es artístico, porque tiene esa identidad

de uso, pero solo cierto cine recibe el nombre de “cine de arte”, y es aquel que tiene ciertas características que han sido, insisto, valoradas por agentes de la cultura con gran influencia en las masas irreflexivas, que necesitan de líderes de opinión que les digan cómo comportarse y qué esperarse de frente al cine. Aquí no podemos exponer todas las categorías críticas que se construyen institucionalmente, pero creo que las oposiciones “cine de arte” vs. “cine comercial”, o bien “cine de autor” vs. “cine de género” no deben hacerse pasar como categorías estéticas, en el sentido de estética que este trabajo propone. Son categorías de la crítica, y como tales, son subjetivas y cambiantes de acuerdo al momento histórico, si acaso parte del sistema de reglas del idiolecto artístico. Aquí la cosa interesante sería averiguar si, algún crítico que coincidiera con esta propuesta teórica que aquí presentamos, continuaría usándolas. ¿Qué sentido tendría hablar de “cine de arte” si todo el cine es artístico? En todo caso, mejor hablar, tal vez, de “cine de prosa” o “cine de poesía” como decía Pasolini, o simplemente, hablar de “buen cine” o de “cine sublime”, según sea el caso del crítico, sus gustos e interpretaciones.

Independientemente de que este *background* teórico sea consciente o inconsciente en la reseña periodística, la crítica radiofónica o televisiva, o en Internet, medios en los cuales se expresan las manifestaciones más consistentes (al ser públicas) de esta labor de interpretación del texto cinematográfico, no pueden sino seguir esquemas y modelos institucionalizados culturalmente (repito, conscientes o inconscientes, tácitos o explícitos) que “legitiman” su juicio sobre el film a nivel de conciencia colectiva, a nivel de pertinencia artística cultural. Sabemos de sobra que estos medios críticos influyen decisivamente en la suerte de las películas hoy en día. Inútil decir que sin una adecuada plataforma publicitaria (y dentro de ella, obviamente, un cierto tipo de reseñas y críticas),

una película está condenada al fracaso comercial. Y dentro de un tipo de cine experimental o alternativo, ¿cuál sería su posibilidad de encontrar al público adecuado sin la crítica? El arte, en sentido colectivo, empieza con la crítica, y a través de ella se legitima o se condena al olvido en una determinada cultura.

¿Quién decide las reglas de la interpretación en el arte? No existe el conocimiento directo del mundo: nuestras percepciones, expectativas, interpretaciones, valores, etcétera, son mediados por la conciencia colectiva, por la cultura del lugar en donde nos encontramos. Por tal motivo, nuestros juicios y sentimientos, dentro de nuestra particularísima subjetividad, hacen referencia a instituciones culturales de significado. La interpretación la decide, pues, el lugar. El tiempo y el lugar, para ser más precisos. Una pintura del siglo XVI no será interpretada de la misma forma cinco siglos después, así como una instalación de arte conceptual jamás habría podido encontrar apreciaciones estéticas en el medioevo. Antes de concentrarnos en las características internas de una obra, conviene mirar hacia afuera, hacia el sistema que permite que determinado objeto sea considerado bajo tal identidad (en este caso arte) y por lo tanto sometido a las reglas culturales previstas para ésta. Imaginemos a la obra de arte como una barca de madera. A fin de estudiarla exhaustivamente, es necesario considerar no sólo las razones de la propia barca, sino las del constructor y las del usuario de la misma (creador y público). Pero no hay que olvidar que todo depende de la lógica del agua, del líquido que hace posible pensar siquiera en una barca. Tal es el papel de la cultura en todas las identidades humanas, incluido el arte.

Un primer acercamiento para diseccionar el significado que podemos construir (dentro de las reglas de la interpretación de un tiempo determinado) respecto de una obra de

arte puede encontrarse en la dicotomía forma-contenido. La forma se refiere a la materialidad de la obra, a sus características físicas, a su tipo de confección, a sus líneas, colores, etc. El contenido se refiere a lo que la forma quiere decir. El contenido de una pintura puede ser, por ejemplo, una escena religiosa, un retrato, un paisaje. El contenido de una ópera puede ser una historia contada a través de recursos musicales; una fotografía puede tener un contenido abstracto o testimonial, y así por el estilo.

El significado se construye, ya se ha dicho. Cada crítico y cada disciplina artística poseen estructuras e instituciones definidas para afrontar una obra de arte. La obra no dirá nada si no es a través del crítico, y éste consolidará a nivel social un determinado juicio con respecto a ella. El crítico, de frente a la obra, encuentra en la misma indicadores (elementos formales codificados en la cultura para significar algo) institucionalizados que utiliza para “explicarla” o interpretarla.

Según el teórico cinematográfico David Bordwell, en la crítica de las artes es posible dividir los significados que se pueden atribuir a una obra en cuatro:

- Significados referenciales: son aquellos que describen simple y llanamente el universo formal de la obra, lo que puede reconocerse de manera “directa” en ella, sin mayor proceso de abstracción. Ej. La pintura tiene un cielo azul y un campo verde.
- Significados explícitos: se refieren a cuestiones más abstractas, pero también identificables literalmente. Ej. Una mujer con una balanza significa justicia, una calavera, muerte, una cruz, religión, etc.

- Significados implícitos: es todo aquello que dice la obra de forma indirecta. En la película *Psicosis*, cuyo tema principal es la clara línea que separa la cordura de la locura, al final se deja entrever de forma irónica que dicha línea puede ser en algunos casos muy delgada.
- Significados sintomáticos: son aquellos que la obra divulga «involuntariamente». Se refieren muchas veces a condiciones individuales como las obsesiones de los artistas (*Psicosis* como una obsesión malsana de Hitchcock) o a dinámicas sociales que rastrean procesos políticos, económicos o ideológicos (*Psicosis* como encubridora del miedo masculino a la sexualidad de la mujer).¹³²

La labor del crítico, es, pues, un acto de interpretación, que parte de un punto de vista, de una ideología determinada. Existen muchos tipos de crítica, unos más influyentes que otros, pero todos tienen en común, independientemente de sus fines, el acto interpretativo pragmático artístico. Para usar una determinada cosa como arte, ya lo hemos dicho, tal cosa se nos debe proponer como artística (sea cual sea su posición crítica, el arte aquí es sinónimo de identidad), o bien, ser pertinente a un determinado paradigma artístico. Después de este uso, como ya hemos dicho tantas veces, motivado por la pragmática, individual o colectiva, pueden derivarse otros muchos significados o “subusos” de esta primera identidad. Tendremos así que la crítica puede ser periodística, especializada, académica, mercantilista, propagandista, política, moral, religiosa, etc. Un estudio integral, transdisciplinar, relativo a la historia del cine y sus prácticas, puede hacerse sobre la propuesta teórica de David Bordwell, que de hecho se autodenomina “neoformalista”.

¹³² Bordwell, David, *El significado en el filme*, Ed. Paidós, 1995, pág. 25

El investigador italiano Claudio Bisoni retoma los estudios de Bordwell y los aplica en tres aspectos relacionados en su libro *La crítica cinematográfica: Método, Historia y escritura*. En él, Bisoni analiza un cierto *corpus* crítico y abstrae de él las constantes retóricas, estructurales y semánticas de los críticos más consolidados en la historia del cine.

Según Bordwell, la crítica puede ser sin duda vista como una práctica cargada de altas valencias culturales y sociales, pero funciona esencialmente como una actividad de *problem solving*. Jugar el papel del intérprete significa precisamente esto: resolver el problema de encontrar significados no inmediatamente individuables en el filme que se está analizando. El crítico tiene, por lo tanto, que ver continuamente con la noción de “significado”. Un significado que se encuentra en el texto, pero que se construye también a través del análisis y su retórica.¹³³

La interpretación consiste, pues, en dar un sentido al objeto que estamos analizando. Habrá un nivel de sentido en él que yo probablemente ya conozca, como por ejemplo, los significados ya codificados estandarizadamente en una cultura, como las nociones de encuadre, fotografía, edición, movimientos de cámara, géneros temáticos, formales, etc. Respecto a los significados que no estén previamente codificados por la cultura (o que el intérprete no conozca), será labor del crítico construirlos directamente desde su plataforma semiótica, es decir, desde su ideología cultural y artística. Bisoni señala que, para hacerlo, debe resolver una serie de “subproblemas”¹³⁴:

- El problema de la adecuación.

El crítico debe realizar su labor de manera que el filme parezca apropiado al análisis que se está haciendo. Algunos filmes no necesitan “justificación” para

¹³³ Bisoni, C. (2006). *La crítica cinematográfica. Método, storia e scrittura*. Bolonia: Archetipo libri, pág. 13

¹³⁴ Ídem.

ser analizados, pero otros sí, como por ejemplo, “cuando debemos revalorar la obra de un director olvidado por la tradición o echar luz sobre la obra menor de un maestro, tenemos normalmente que afrontar la necesidad de explicar las razones de nuestro discurso. En tal tipo de ‘justificación’ está la cuestión de la adecuación.”¹³⁵

- El problema de la correspondencia.

La interpretación debe estar apoyada por “pruebas”, o como las llama Bordwell, “evidencias”. Significa que a cada significado, el crítico debe hacer corresponder las unidades textuales pertinentes, dando la impresión de que el análisis está correlacionado con la realidad material del filme.

- El problema de la originalidad.

Como el artista, el crítico está obligado a innovar. Las instituciones culturales exigen que el crítico invente nuevos modelos, enfoques o tendencias para interpretar los textos. De otro modo, se lo acusa de plagio, falta de ideas e incompetencia.

- El problema de la plausibilidad

El texto crítico debe ser creíble, dar la apariencia de estar perfectamente articulado. Es ésta la dimensión retórica de la argumentación.

Es posible vincular los tres niveles del idiolecto cinematográfico con los cuatro tipos de significados propuestos por Bordwell. Recordemos: el referencial y el explícito estarían dentro del ámbito de lo que Bordwell llama comprensión, mientras que el implícito y el sintomático se situarían propiamente en el campo de la interpretación. La distinción

¹³⁵ Ídem.

entre ambos términos, comprensión e interpretación, radicaría en que la labor interpretativa en el primero se da como decodificación, es decir, el crítico ve lo que ya conoce en cuanto a que frente a él se encuentran unidades de sentido, sea referenciales o abstractas, ya significadas por la cultura. Referencialmente, el crítico reconoce contornos, colores, formas, acciones y temas de manera más o menos directa, perceptiva, “objetiva”. Lo mismo en el nivel de los significados explícitos: el crítico ve en la obra cinematográfica elementos convencionalizados que requieren un cierto conocimiento previo. Es el caso de los elementos relacionados con el lenguaje cinematográfico; alguien puede ver en una imagen un, por decir algo, primer plano, o una determinada representación espacio-temporal, o un elemento iconográfico o estilístico y reconocerlo como tal gracias a sus conocimientos de las convenciones del lenguaje cinematográfico, abstracto, articulado, complejo como discurso.

En cambio, existen elementos de sentido, significaciones, que construye el crítico de manera más libre, personal y unívoca, y es aquí donde entramos en el terreno de lo implícito. Es el crítico quien interpreta aquello que es pertinente a su idea de mundo, de arte, de cine, a su formación, cultura, etc. Algo similar ocurre con los campos semánticos sintomáticos: el crítico conecta un elemento que reconoce en la obra con algún elemento fuera de ella del cual la obra es síntoma. Si un crítico, como decíamos, interpreta que la película *Psicosis* encierra involuntariamente la misoginia de Hitchcock, lo hace conectando elementos que él reconoce en el autor, por ejemplo, hacia la obra de arte que él produce. Pero también se puede interpretar la obra de arte como síntoma de algún proceso político, económico, moral, etc. Y es aquí donde podríamos establecer las relaciones entre arte y moral, que con frecuencia es la práctica de la cultura que establece límites concretos a la

labor de la poética, aparentemente omnipotente y libre de hacer y evocar cualquier elemento en el universo... Siempre y cuando la moral del momento histórico lo permita. Aquí podríamos hacer un largo elenco de censuras y polémicas relacionadas con la producción artística.

La labor del crítico bajo la óptica de Bordwell puede, decíamos, conectarse a nuestra propuesta de idiolecto cinematográfico gracias a la caracterización de los tres niveles que referíamos en páginas anteriores: en el nivel cero, es decir, el nivel de la obra de arte (o cinematográfica) en el que la misma no significa otra cosa más allá de lo que materialmente es, se construiría el significado referencial; en el nivel lingüístico de la pertinencia, el primero de ellos, situaríamos las significaciones personales, individuales, implícitas de los espectadores o críticos. En el segundo nivel, el llamado idiolecto crítico, vivirían las interpretaciones codificadas bajo ciertos cánones relacionados con los paradigmas de interpretación más visibles. Es aquí donde se construirían los significados explícitos o sintomáticos. Y el nivel tres, como veíamos, el idiolecto artístico o cinematográfico, permitiría convencionalmente la vida y validez de tales interpretaciones. Por consiguiente, Bordwell, que se autodefine como un “neoformalista”, estaría en línea con la pretensión de este trabajo de recuperar la idea de semiología como descripción o explicitación de las lógicas en las que vive la obra cinematográfica.

Conclusiones

Ya mencionábamos en la introducción que el fenómeno del cine es un buen pedazo de tejido para entender los procesos de artísticidad en el siglo XX, y más profundamente, del arte en general. Es convicción mía que las vanguardias artísticas de principios del siglo XX marcaron un parteaguas que modificó no solamente las formas y modelos de producción artísticos, o bien la fundamentación epistemológica del arte, o bien el gusto de una generación de forma radical, sino que además encarnó una profunda reflexión filosófica respecto a la naturaleza y razones no sólo del arte de ese momento histórico, sino del arte de todos los tiempos. La toma de conciencia de que cualquier cosa puede entrar en los terrenos del arte (como demuestran los hechos de todo el siglo) cela una toma de conciencia que hace que las cosas no puedan volver a ser como antes; una especie de *punto-de-no-regreso*: que los cánones del buen arte dependen del momento histórico en el que se interpreta una determinada obra, incluso aquellas cuyo nacimiento no coincide con el contexto histórico del espectador o crítico. Más aún: la misma idea de arte, la identidad que permite reconocer un objeto como artístico, dependen de la historia, de la cultura de un tiempo y lugar determinados. Pero hay más: escribo esto en 2013. Si realizáramos un estudio acerca de las técnicas, objetos, motivaciones y gustos que viven y se reconocen no sólo como artísticos, sino como “buen arte” en nuestros días, observaríamos que éstos no son muy diferentes a los planteados por los viejos maestros de las vanguardias históricas. ¿Por qué en más de 100 años han cambiado tan poco las poéticas? ¿Es que sin la autoridad del “canon indiscutible” estamos condenados a contemplar en nuestro momento histórico objetos no considerados como artísticos por otras épocas en los museos?

No es mi intención, al menos directa, predecir cómo el arte contemporáneo puede cambiar en el futuro. Tampoco me interesa definir directamente al arte (sería solo una definición parcial, la mía), ni mucho menos tomar partido entre las concepciones diversas que puede haber de él. Mi único interés, en este momento, es enfatizar la manera en que el arte, y por lo tanto su estudio, cambiaron radicalmente durante el siglo XX, respecto a su concepción en siglos pasados. Si ponemos atención en este hecho, observaremos que, justo en el momento de mayor espectacularidad de la revolución vanguardista, tenemos la ocasión de presenciar el nacimiento de una técnica, de una práctica, de un arte (más o menos en este orden cronológico), con todas sus aventuras y problemáticas relacionadas: este nuevo arte es el cine. Por lo tanto, indagar sobre la naturaleza del arte cinematográfico implica revisar el proceso de artisticidad de una práctica que nació con la concepción contemporánea del arte. En la reflexión acerca del arte contemporáneo, el estudio del cine puede ser de gran ayuda.

Si históricamente presenciamos el nacimiento de un nuevo arte, coincidente con las profundas revoluciones epistemológicas que trajeron consigo las vanguardias históricas en el arte occidental, debemos considerar también, paralelamente, el desarrollo de importantes disciplinas filosóficas (el nacimiento de la fenomenología, el círculo de Praga, el nacimiento de la semiótica, etc.) que cambiaron radicalmente la manera en que estudiamos y nos explicamos el mundo. En cierto sentido, el cine explica el siglo XX, y me atrevo a decir que su estudio puede ayudarnos a esclarecer de mejor manera otros muchos fenómenos de nuestra contemporaneidad. Dentro de la Estética, entendida ésta como ciencia del arte, el estudio del cine es, entonces, un argumento de gran relevancia.

El estudio del cine desde la estética que aquí se propone sigue las huellas de la reflexión semiótica que comenzaron Saussure y Peirce en el siglo XIX, que continuaron las escuelas formalistas en los años 20 y 30, que consolidó Christian Metz y otros teóricos en los años sesenta en el campo concreto del cine y que actualmente es encabezada por teóricos como David Bordwell. El aparato teórico de la semiología es el armazón o andamiaje elegido para responder a las siguientes preguntas: si el cine es un arte, ¿en dónde radica su artisticidad, entendida ésta, en su identidad específica, como cinematograficidad, al hacer la homologación de esencia-cine con esencia-arte? ¿Cómo se detona dicha cinematograficidad? ¿En un proceso interno (codificación, modelización, enunciación, narrativización, etc.), en un uso externo (deconstrucción, interpretación subjetiva, contrato espectadorial, lectura modelo, dispersión postestructuralista, etc.) o en ambas (sociosemiótica, translingüística, etc.)? ¿Cómo opera este proceso? ¿Podemos pensar al cine en cuanto mensaje? Si así lo hacemos, ¿de qué manera podemos hablar de comunicación entre el autor, la obra y el espectador?

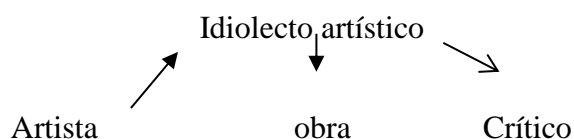
El corte de estas preguntas presupone la unificación de diversos enfoques e interrogantes que se ha puesto la teoría del cine, desde sus inicios. Aquí nos interrogamos respecto a tres identidades del cine: especificidad, artisticidad y naturaleza textual e interpretativa. Es premisa de este trabajo considerar que estos enfoques son las bases para la construcción de una sólida teoría cinematográfica unificada, proyecto que, a partir de los ochenta, dejó de ser un ideal de la práctica semiótico-cinematográfica para convertirse en un espejismo, ante los ataques recibidos por parte del postestructuralismo, sobre todo en lo concerniente a su sistematicidad y pretendida científicidad. Aquí consideramos que el proyecto puede y debe rescatarse: la gran diversidad de estudios cinematográficos de hoy

en día, que pretenden concentrarse sólo en un aspecto del fenómeno cine y se justifican en la especialización de su enfoque, en realidad dan por sentadas muchas cuestiones teóricas que una teoría general del cine aún no explica. Y la fundamentación de las bases de dicha teoría, naturalmente, debe provenir de una reflexión filosófica.

Como mencionaba antes, creo que la pretensión de crear una ciencia autónoma que dé cuenta de los hechos del arte y explique su especificidad no es peregrina ni mucho menos: el asunto es identificar claramente dónde reside tal artisticidad y cómo se construye, sin la tiranía (absolutización) de la estructura, del autor, o del intérprete. Y es aquí donde cobra importancia la dimensión pragmática en la constitución de una identidad: no es a partir de la sintaxis de un texto o de su posibilidad de significados donde reside la identidad de un texto, sino de su uso. Ciertamente, después de la dimensión pragmática cobran importancia la sintaxis y la estructura, pero no antes. ¿Y cuál es el nexo que liga lo pragmático (agente extrínseco) con la sintaxis y la semántica (agentes intrínsecos) en un texto?

Para los fines de esta exposición, un idiolecto es un código privado de un solo hablante, o bien un de sujeto colectivo. La noción de idiolecto que manejamos aquí es ligeramente diferente a la de Saussure, por ejemplo. Para el teórico ginebrino, el idiolecto consistiría en la manera, particular y subjetiva, que tiene determinado acto de habla (*parole*), en cuanto es realizado por un individuo concreto. Para Umberto Eco, el idiolecto estético fundamenta o detona la artisticidad de una obra de arte, al ser ésta la expresión de un código personalísimo a cargo del autor o artista. Esta idea, en línea con la concepción de “función poética” en Jakobson o “función estética” en Mukarovsky, o bien de “escritura” o “literariedad” en Roland Barthes, identifica la artisticidad de un objeto o de un mensaje de acuerdo a su deliberado “oscurecimiento”, “desfamiliarización”, “ambigüedad”,

y otros términos similares con los que el estructuralismo explica la cuestión. En suma, la artisticidad sería producto de un idiolecto del artista. El estetólogo italiano Luciano Nanni critica tal posición y propone, en cambio, otro tipo de idiolecto que explica la artisticidad, que se resume en el siguiente esquema:



La identidad del arte se asigna de manera extrínseca a la obra, a partir de una convención-institución histórica que permite al artista crear una obra-arte; que da ciertas características (históricas) a la obra-arte y que permite interpretar dicha obra al crítico de determinada manera. Este idiolecto artístico funciona a través de dos vías:

Artisticidad		
Vía directa	Vía indirecta	
Novela	Contextual	Circunstancial
Cuento	Verso	Museo
Sinfonía	Rima	Festival
Obra teatral	Ritmo	Galería
Etc.	Tono, etc.	Etc.

Esto quiere decir que la artisticidad (o idiolecto artístico) se materializa en las formas que determinado contexto histórico ha asignado a las estructuras del arte, ya sea a

través de “etiquetas” o “formatos” precisos (como “novela”, “cuento”, “largometraje”, etc.), y aquí estamos en la dimensión pragmática, en la asignación directa de una identidad conceptual, en este caso artística, a un determinado objeto. La otra vía se divide a su vez en contextual y circunstancial: la contextual no se refiere a lo que está fuera del texto, sino a cómo está organizado dentro (organización que hace distinguir al texto de lo que está afuera de él, y que nosotros también llamamos “contexto”, pero que también podríamos llamar estructural), mientras que la circunstancial hace referencia a las entidades extratextuales que le asignan la identidad de arte a la obra, como por ejemplo se da en los *ready made* : la artísticidad llegó a tal objeto no en virtud de su construcción material, sino de su exhibición o propuesta dentro de un lugar de arte.

Ya que se tiene a la obra de arte, es decir, una vez que el “objeto” (o texto) adquirió su identidad de arte, vive dentro de la crítica a través de las distintas interpretaciones que pueden hacer de él los diferentes críticos. Las reglas de tal interpretación no están dadas por el crítico, entendido éste como sujeto individual, sino, nuevamente, por el idiolecto artístico, por la conciencia colectiva, por la gramática social que rige el mundo del arte, que hoy en día permite una pluralidad de interpretaciones muy vasta y con posibilidades prácticamente indeterminadas. Es por esto que el crítico no puede decir *lo que quiere* de la obra de arte, sino *lo que puede*, es decir, creará sentido respecto a la obra en tanto ésta sea o tenga elementos pertinentes de acuerdo a su cultura, formación, idea de arte, gustos, etc. No hay decodificaciones en el arte, sino recodificaciones pertinizadas entre la obra y el crítico. La obra de arte, vista en sentido sincrónico, ya no se comporta como signo, sino como su contrario: en una entidad nouménica, en el mundo antes de ser significado o interpretado, o como el semiólogo Luis Jorge Prieto lo llama, un objeto material. Si damos

como ciertas estas cuestiones, pueden derivarse muchas cosas para la vida práctica del arte, que abatirían viejas concepciones y mitos que se tienen del mismo. ¿Ejemplos? La influencia política de los críticos “prestigiados” sobre los críticos “de a pie” (llamados frecuentemente “espectadores” para diferenciarlos de los “críticos” profesionales) no sería tan efectiva, o al menos se desenmascararía su visión ideológica parcial de la obra y no se tomaría como la interpretación “oficial”, o como dice Nanni, “la más verdadera”. Los artistas serían, me parece, más conscientes de su público, y desaparecería la concepción del artista como “genio creador”, irrepetible y místico, para dar paso a la visión de un “configurador” o ejecutante en el que se materializa el gusto y las inquietudes estético-artísticas de una época, sin negar con esto la libertad personal del artista. Digamos que la libertad del artista es total (dentro de los límites explícitos que la propia cultura establece, sobre todo en lo relativo a su esfera moral) dentro del espectro de posibilidades que le da lo que su cultura conoce. Esto puede parecer obvio pero no lo es cuando ponemos en contraste culturas diferentes: ¿cuántos debates en torno a la adecuada restauración de una obra de una cultura pasada (aun la propia) podrían llevarse a cabo sin partido ideológico tomado de por medio? Vaya, quién sabe cómo sería la vida si la percepción del arte fuera más allá de la materialidad de las cosas, de su estructura, de su vehículo semiótico.

En suma, Jakobson, Mukarovsky y Eco afirman que la artísticidad de un objeto o mensaje es producto del trabajo de un idiolecto estructural-sintáctico. Nanni, en cambio, dice que la artísticidad es producto de un idiolecto de uso, de convención cultural: el arte es arte no por la forma en que está confeccionado, sino por la manera en que está considerado (o es usado) en una determinada cultura (Ver esquema 1).

Si estamos de acuerdo con el modelo de Nanni, para rastrear la identidad específica del cine tenemos que identificar el idiolecto (el código de uso) que en un determinado momento histórico le da tal identidad. Propongo llamarlo “idiolecto cinematográfico”. Tal idiolecto sería la suma de *interpretantes*, en la terminología de Peirce, que permiten decir todo lo que sabemos en un determinado momento sobre el cine. Ahora, regresando a la cuestión inicial, debemos preguntarnos: ¿cómo se origina la identidad “cine”? ¿Cómo ha cambiado a través del tiempo? ¿Desde siempre o a partir de qué momento tal identidad fue sinónimo de arte?

Es necesario decir que los orígenes del dispositivo cinematográfico, es decir, del kinetoscopio de Edison, el cinematógrafo de los Lumière o del kinetógrafo Alberini, entre otros, no corresponde automáticamente con la identificación de tal dispositivo como artístico, ni siquiera como “cinematográfico”, si nos atenemos a los manuales de historia. El cine se convierte en cine más o menos en los mismos años en los que se convierte en arte, en la primera década del siglo XX, luego de que comienza a contar historias más elaboradas y que recibe la legitimación artística gracias a otras artes. Alguien pudiera decir que Méliès o Segundo de Chompon, desde los inicios de la aventura cinematográfica en 1895 o (fecha convencional que marca el inicio del cine, identificado éste con su proyección colectiva, práctica que se institucionalizará también con el tiempo), comienza a usar artísticamente el dispositivo (recordemos que Méliès era un mago-teatrero que tuvo el olfato de utilizar el nuevo aparato como apoyo para crear efectos visuales dentro de su oficio fantástico), y tal vez tiene razón, pero dicho uso artístico del dispositivo no fue para nada sancionado por una convención, la prueba es que el pobre Méliès quebró a los pocos años y terminó trabajando en un negocio de juguetes en la estación de Montparnasse. Lo

mismo podemos decir de algunas de las primeras experimentaciones en el ámbito de lo sintáctico-semántico: el primer “primer plano” de la historia del cine no es de *El gran robo del tren*, de Porter (1903), si nos atenemos a la explicación teórica hasta aquí planteada. Como se sabe, el plano clásico del filme de Porter no estaba unido a través de ninguna “regla” con el resto del filme, sino que estaba “pegado” y susceptible de ser proyectado antes o después de la película, según el entusiasmo del público, de acuerdo a los registros de la época. Un primer plano, según la sintaxis cinematográfica que se institucionalizaría algunos años después, tiene un uso y una significación precisos dentro del discurso cinematográfico.

Idiolecto cinematográfico: Idiolecto fuerte e idiolecto débil

Si partimos de las premisas anteriores, consideramos que el cine es un lenguaje artístico, que adquiere su especificidad gracias a un idiolecto, es decir, un código de uso propio no de un sujeto, sino de una colectividad en un espacio y tiempo determinados, y que es idiolectal respecto a la lengua monosémica cotidiana, o mejor, respecto a la configuración simbólica práctica cotidiana. Tal espacio y tiempo son, para fines de este trabajo, la cultura occidental del siglo XX. Y a lo largo del siglo XX, son dos los idiolectos que le han conferido identidad al cine: uno *fuerte*, pues su identidad de uso corresponde directamente a una delimitación sintáctica, y uno *débil*, en el que la identidad “cine” se convierte en una unidad sintáctica de un lenguaje más amplio, que propongo llamar cinematograficidad. En realidad, podemos tomar como sinónimos los conceptos de cinematograficidad y de idiolecto cinematográfico. La diferencia radicaría que, hasta antes de la llegada de la televisión y otros medios que sufrieron la “contaminación” del cine,

cinematograficidad y cine eran una misma cosa. Después de tal contaminación, el cine pasó a ser sólo una manifestación de la cinematograficidad.

Como podemos observar, es el uso del conmutador de identidad el que nos permite diferenciar, actualmente, diversos productos audiovisuales con una estructura o configuración semiósica interna idénticas. Sólo la etiqueta, o bien la vía directa, nos permite diferenciar un episodio de la serie televisiva *Los soprano* de un largometraje, o bien, nos permite diferenciar una franquicia cinematográfica (un título y varias secuelas, como por ejemplo, *Harry Potter*) de una temporada normal de una miniserie que consta de 12 capítulos. Actualmente, las secuelas corrientes de los títulos más taquilleros y constantes en las marquesinas llegan a ser siete o más. E insisto, con la misma enunciación, la misma narratividad, la misma representación. Nos preguntábamos, con Christian Metz, cuál era la articulación que congregaba distintos “códigos específicos cinematográficos” y diversos “códigos no específicos cinematográficos”. Ya vemos que la especificidad no se encuentra en la estructura, sino en los códigos de uso. Con este enfoque, nos explicamos lo que de propio constituye al cine en un momento dado, y nos explicamos también cómo es que esa estructura cambiará con el paso del tiempo. Siendo el cine, desde su nacimiento, un crisol de otras artes, ¿por qué nos maravillaríamos que pudiera mutar con relativa facilidad, al grado de que hay quien ha gritado, con solemnidad, que “el cine ha muerto”. La respuesta que podría venir en mente para replicar a una persona con tales preocupaciones, a mi juicio, sería: “tal vez tu cine, evidentemente no el de todos”.

Pertinencia poética y Pertinencia crítica

Ya hemos visto también cómo el concepto de Pertinencia de Prieto se revela potente para esclarecer los procesos de creación e interpretación artísticos. Si ya hemos hablado de pertinencia colectiva artística, para circunscribir la categoría del idiolecto artístico a nivel cultural, bien podemos bajar de nivel y hablar de pertinencias artísticas individuales, en las que el artista y el crítico construyen sus propios discursos respecto a la obra de arte. O bien, podemos hablar de un nivel intermedio, en el que podríamos hablar de paradigmas de la pertinencia artística, nivel en el que se congregarían los principales modelos (o escuelas, estilos, periodos, movimientos, etc.) en el que se agrupan discursos interpretativos artísticos comunes según determinado punto de vista.

Recordemos, en la conceptualización del idiolecto artístico, en un nivel cero tenemos a la obra de arte, en este caso cinematográfica, que no dice nada más allá de su propia materialidad o identidad como arte. En un primer nivel, tenemos los discursos críticos interpretativos singulares que en la vida del arte hemos visto que se han demostrado diversos e indeterminados. Aquí caben las interpretaciones de cualquier persona de frente a la obra. En un segundo nivel tenemos paradigmas críticos más generales en los cuales se pueden agrupar los discursos singulares, como pueden ser el formalismo, la Historia, la antropología, o bien los movimientos en los cuales se pueden insertar a un grupo de críticos de acuerdo a una determinada ideología. Esto vale también para los artistas. Cada creador tendrá su propia “interpretación del mundo desde el punto de vista artístico” (o Poética, según la acepción aristotélica) y propondrá su particular obra, pero tal vez ésta pueda insertarse en un grupo más amplio de obras o poéticas similares, y aquí tendríamos también paradigmas poéticos. Por un lado, poéticas singulares y paradigmas poéticos hasta llegar a

la pertinencia poética de la cultura, por el otro tenemos críticas singulares y paradigmas críticos hasta llegar a la pertinencia crítica de la cultura. El idiolecto artístico no es otra cosa que la unión de pertinencias poéticas y críticas en la cultura.

Cine como arte vs. Cine de arte

Esta distinción es crucial en la propuesta que aquí presentamos: la primera categoría, “Cine como arte”, se refiere al uso artístico del cine como identidad, sancionada, legitimada, institucionalizada por la cultura occidental desde la primera década del siglo XX. La categoría “Cine de arte” se refiere al uso artístico del cine como significación, es decir, como construcción particular de un determinado crítico o grupo de críticos. Todo el cine es arte, y las oposiciones “cine comercial” vs. “cine de arte” o “cine de autor” vs. “cine de género” dependen del modelo particular de algún crítico en cuestión. La confusión de la palabra “arte” debe resolverse en la distinción aquí propuesta entre identidad y significado.

Cine concreto vs. Cine abstracto

Una distinción que proponemos, indirectamente (desde la crítica, es decir, no desde nuestra propuesta de estética cinematográfica, sino desde nuestro parecer crítico), con este trabajo, es la de cine concreto vs. cine abstracto, retomada del crítico de arte Renato Barilli. Abstracto, de acuerdo a su etimología, significa “sacar de”, es decir, configurar a través de ciertos rasgos pertinentes una representación que hable de cierta realidad. Hasta ahora, la mayor parte del cine se ha construido de manera “abstracta”, “sacando” de la realidad elementos esenciales (indexicales) para representarlos, de acuerdo a cierta configuración sintáctica, en lo que llamamos cine. Haciendo una predicción, de acuerdo a los nuevos usos del cine que podrían o no institucionalizarse, el cine, como lo hicieron otras artes, podría

abandonar la representación bidimensional y “saltar” a la realidad, yendo aun más lejos que la voluntad positivista de reproducción de la realidad de los Lumiere: proponer como cine la realidad misma, como hace actualmente la mayor parte del arte contemporáneo. Se volvería, en palabras de Barilli, un arte “concreto”. Las más recientes coqueterías del cine con el teatro o con elementos del parque de diversiones como el llamado cine 4D me parece que se aproximan hacia allá: el hecho de que la butaca se mueva o se arroje agua al espectador me parece un regreso al cine de hace cien años, en el que mecánicamente se intentaba reconstruir el flujo de la vida, la propia realidad. El cine actual puede dar el salto, a mi parecer, a una realidad virtual o física que abandone la representación o registro pasivo de esa misma realidad.

Propongo, pues, a través de este trabajo, un modelo estético semiológico, o más bien (porque, ¿qué estética podría ser no semiológica?) una semiología estética cinematográfica en arquitectura desnuda. Me parece que este andamiaje podría, y debería, ser la base de una Estética aplicada en un determinado contexto cultural. Una consecución de este trabajo, que personalmente me resulta de gran interés, sería la investigación de una Estética cinematográfica en México, que recorriera los cien años del cine en nuestro país, a través de la descripción de sus idiolectos y de sus pertinencias poéticas y críticas, para después poder bajar de nivel y realizar, a nivel de realidad de datos duros, una Historia del cine en México. Estos me parece que son los alcances inmediatos de este trabajo. Queda a su juicio, estimado lector.

Bibliografía

Obras citadas:

AAVV, *David Wark Griffith*, Ed. Cuadernos de la cineteca nacional, México, 1998

ALGIRDAS, Julien Greimas, Courtés, Joseph (a cura di Paolo Fabbri), *Semiotica. Dizionario ragionato della teoría del linguaggio*, Ed. Bruno Mondadori, Italia, 2007

ALTMAN, RICK, *Los géneros cinematográficos*, Ed. Paidós, España, 2000

AUMONT, BERGALA, MARIE, VERNET, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, ed. Paidós, 1985, España.

BAJTÍN, Mijail M. *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989

BARILLI, Renato, *L'arte contemporanea, Da Cezanne alle ultime tendenze*, Ed, Feltrinelli, Italia, 2005

BARTHES, Roland, *Mitologías*, Ed. Siglo XXI editores, México, 1999

BISONI, Claudio, *La critica cinematografica, Metodo, storia e scrittura*, Ed. Archetipolibri, Italia, 2006

BORDWELL, David, *El significado en el filme, Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Ed. Paidós Comunicación cine, España, 1995

BURGOYNE, FLITTERMAN-LEWIS, STAM, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Ed. Paidós, 1999, España.

CALABRESE, Omar, *El lenguaje del arte*, Ed. Paidós, 1987, España

CASSETTI, Francesco, Di Chio, Federico, *Cómo analizar un film*, Ed. Instrumentos Paidós, España, 1991

COSTA, Antonio, *Saber ver el cine*, Ed. Paidós Instrumentos, España, 1997

CUESTA, Abad, Jose Manuel, Jiménez Heffernan, Julián (coordinadores), *Teorías literarias del siglo XX*, Ed. Akal, Madrid, España, 2005

GIL Olivo, Ramón, *Cine y lenguaje. Hacia una teoría del espectador competente*, El Colegio de Michoacán, 1985, México

GONZALEZ VIDAL, Juan Carlos, *Semiótica y cine: lecturas críticas*, UMSNH, 2008, México

ECO, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Ed. Bompiani, Italia, 1990

JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, España, Ed. Seix Barral, 1975

LIZARAZO, arias Diego, *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, Editorial Universidad Autónoma Metropolitana, México, D.F., 2004

NANNI, Luciano, *I cosmi, il método, diario d'arte e di epistemología 1979-1989*, Ed. Book Editore, Italia, 1994

NANNI, Luciano, *Per una nuova semiologia dell'arte*, Ed. Garzanti, Italia, 1980

NANNI, Luciano, *Contra dogmaticos*, Ed. Cappelli, Italia, 1987

NANNI, Luciano, *Tesi di estetica (a Umberto Eco, in forma di risposta)*, Book editore, Italia, 1991

NANNI, Luciano, *Della Poetica. Come nasce e vive un'opera d'arte*, Book editore, 1999, Italia

NANNI, Luciano, *De lo que sería deseable convenir antes y durante todo discurso sobre arte + un regaño, decidido, a un joven estudioso de estos temas*, http://www.parol.it/articles/menetti_discorsi_sull_arte.htm, traducción de Hugo Leyva.

NANNI, Luciano, *Il silenzio di Ermes*, Ed. Meltelmi, Italia, 2002

MAZZEI, Lorenza, *Estetica e semiótica, Teorie a confronto*, Book Editore, Italia, 2002, pág. 58

METZ, Christian, *La significazione del cinema, semiótica dell'immagine, semiótica del film*, Ed. Bompiani, Italia, 1975

MUKAROVSKY, J. (1975). *El arte como hecho semiológico*. En J. Llovet (Comp.), *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. (Trabajo original publicado 1936)

<http://es.wikipedia.org/wiki/Pel%C3%ADcula>

PRIETO, Luis Jorge, *Pertinenza e pratica*, Ed. Feltrinelli, Italia, 1976

PRIETO, Luis Jorge, *Una teoretica corretta, e avanzata? Ripensiamo la linguistica e la semiologia (la semiotica)*, Parol on line, 1999, Texto a cargo de Lorenza Mazzei, <http://www.parol.it/articles/mazzei.htm>

SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de linguistica general*, Ed. Losada, España, 1945

STAM, Robert, *Teorías del cine, Una introducción*, Ed. Paidós comunicación, 2001

ZAVALA, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, Ed. UAM-X, México, 2003

Obras consultadas:

CALAF, Roser, Navarro, Alfredo, Samaniego, José A., *Ver y comprender el arte del siglo XX*, Ed. Síntesis, España, 2000

CASAS, Armando; Constante, Alberto; Flores Leticia (coordinadores), *Los (con) fines del arte. Reflexiones desde el cine, el psicoanálisis y la filosofía*. Ed. CUEC-UNAM, México, 2010

EHRAT, Johannes, *Cinema and Semiotic*, University of Toronto Press, 2005, Canadá

DANTO, Arthur, AAVV, *¿Qué es una obra maestra?*, Ed. Crítica, Barcelona, España, 2002

DANTO, Arthur C., *El abuso de la belleza, La estética y el concepto de arte*, Ed. Paidós Estética, España, 2005

DELEUZE, Gilles, *Cinema*, Ed. Mimesis Edizioni, Italia, 2010

ECO, Umberto, *La definición del arte*, Ed. Roca, México, 1991

ECO, Umberto, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Ed. Bompiani, Italia, 1995

GAUDREAULT, André, Jost, Francois, *El relato cinematográfico*, Paidós comunicación, España, 1995

HART, James G., Lester, Embree, *Phenomenology of Values and Valuing*, Ed. Kluwer Academic Publishers, Netherlands, 1997

HUSSERL, Edmund, *El artículo de la Encyclopaedia Britannica*, Ed. UNAM, México, 1990

MARTIN, Marcel, *El lenguaje del cine*, Ed. Gedisa, Barcelona, España, 2002

OCAMPO, Ponce Manuel, *Comunicación, Semiótica y Estética. Desde una perspectiva realista*, Ed. Trillas, México, 2009

PASOLINI, Pier Paolo, *Cinema, El cine como semiología de la realidad*, Ed. UNAM, México, 2006

BERCINI, Reyes, *El cine y la estética cambiante*, Ed. CUEC-UNAM, México, 2008

RICHARD, Abel, *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939. Volume 1: 1907-1929*, Ed. Princeton University Press, 1993

SANCHEZ, Vázquez, Adolfo, *Invitación a la Estética*, Random House Mondadori Debolsillo, España, 2007

SIETY, Emmanuel, *El plano en el origen del cine*, Paidós, Los pequeños cuadernos de Cahiers du Cinema, España, 2004

SORLIN, Pierre, *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, Ed. CFE, México, 1985

TRAINI, Stefano, *Le due vie della semiotica. Teorie strutturali e interpretative*, Ed. Strumenti Bompiani, Italia, 2006