

01058

5



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

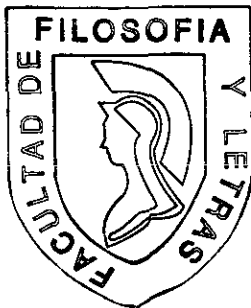
Las Lecturas Visuales: Estética y Semiótica  
de la Recepción Icónica Cinematográfica

T E S I S

Que para obtener el grado de  
MAESTRO EN FILOSOFIA

presenta

DIEGO LIZARAZO ARIAS



Asesor: Dr. Carlos Pereda Failache

277660

México, D. F.

Abril 2000



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

### *Introducción*

### **CAPITULO I: la naturaleza de la imagen, ¿analogía o convención?**

1. Semiótica de la imagen: las concepciones de la icónica	6
2. Peirce: la clasificación índice, símbolo, ícono	7
3. La imagen como analogía	11
4. Eco: la reconstrucción del concepto de signo icónico	18
5. Crítica a la postura convencionalista: Juan Flo, De la imagen como convención a la percepción sui generis	27
5.1. Imagen como semejanza: la tesis ingenua	27
5.2. Imagen y función denotativa	29
5.3. Ver imágenes como ver objetos: la tesis de Fló	32
5.4. Lenguaje y dibujo: una relación no co-dependiente	33
6. Códigos de iconización	36

### **CAPITULO II: El texto cinematográfico, lenguajes y códigos**

1. Dos grandes concepciones filmicas: verismo o construccionismo	49
2. Las posiciones construccionistas o el ideal formativo	50
2.1. S. Eisenstein: la Teoría del Montaje	53
2.2. Béla Balázs	65
2.3. Rudolf Arnheim	71
3. Las posiciones veristas o el realismo filmico	76
3.1. Sigfried Kracauer	77
3.2. André Bazin	83
4. Una mirada mediadora	92

### **CAPITULO III: Imagen y relato cinematográfico, concepciones semióticas**

1. Yuri Lotman: la significación cinematográfica	100
1.1. El plano cinematográfico	102
1.2. La narración cinematográfica	104
2. Ch. Metz: la analítica del film	105
2.1. Del cine como lengua al cine enunciacional	107
3. El análisis estructural del relato cinematográfico	112
3.1. El análisis estructural del relato	113
3.2. El discurso	116
3.2.1. Tiempo narracional	116
3.2.2. Modalidades narracionales	120
3.2.3. Operaciones narracionales	123
3.3. La diégesis	128
3.3.1. Las unidades del relato	128
3.3.2. El modelo actancial del relato	132
3.4. Aspectos del Análisis Textual	138

### **CAPITULO IV: Estética de la recepción**

1. Paradigmas hermenéuticos	142
1.1. Primacía del autor	143
1.2. Primacía del texto	146
1.3. Emergencia del lector	148
2. Concepciones estéticas de la recepción	148
2.1. U. Eco y la apertura estética de la obra	148
2.1.1. Apertura preinscrita y apertura heurística	149
2.1.2. Apertura y lenguaje poético	153
2.1.3. La dialéctica pendular	154
2.2. Román Ingarden: concreción e indeterminación	156
2.2.1. El valor estético	159
2.3. Wolfgang Iser: la experiencia de la lectura	161
2.3.1. La especificidad del texto	162
2.3.2. Condiciones formales de la indeterminación textual	164



2.3.3. El proceso creciente de la indeterminación textual	166
2.3.4. La lectura como un acto	169
2.4. H. Robert Jauss: la concepción relacional del texto	172

## **CAPITULO V: Interpretación, competencias semiósicas y campos de recepción**

1. La tesis hermenéutica: el poder de la interpretación	178
2. Sociología de la cultura y teorías de la recepción	189
3. P. Bourdieu: una sociología de la cultura	199
3.1. Enclasmiento y distinción social del gusto	204
4. La dimensión hermenéutica del habitus	212
5. Los campos de recepción	218

## **CONCLUSIONES**

### **La recepción cinematográfica**

1. Sánchez Vázquez: la especificidad de la experiencia estética	226
2. Expectación cinematográfica y contratos de verosimilitud	232
3. La semantización filmica	243
3.1. La competencia filmica del receptor	244
3.1.1. Capacidad pragmático-recepcional	244
3.1.2. Capacidad de reconocimiento del medio cinematográfico	247
3.1.3. Capacidad de reconocimiento de clases textuales	247
3.1.4. Capacidad textual	248
3.1.5. Capacidad axiológica	265
3.1.6. Archivos textuales	265
3.2. El espectador implícito	266
3.2.1. La figura del lector	267
3.2.2. El espectador en el texto filmico	272
4. Film y campos de recepción	275

### **ANEXO: Nociones semióticas básicas: Saussure, Peirce, Chomsky**

1. Saussure: la concepción estructural de signo	284
2. Ch. S. Peirce: la concepción triádica del signo	305
3. Noam Chomsky: el generativismo	310

## Introducción

Pígalión llenaba los espacios de su mundo desierto con figuras y fantasmas que corrían desde un recinto interior incontenible. Caudales de seres multiformes, pálidos o coloridos, robustos o endeble, prístinos o sórdidos, eran tallados y esculpidos sobre maderas y piedras. Pero todo seguía vacío: las figuras y las formas estaban irremediabilmente muertas, ajenas a la luz, despojadas del sentido que prendía lo vivo. Con vigor extraordinario trabajó un día sobre un marfil espléndido para construir la forma más perfecta y bella. Con fervor observó la obra y reconoció entonces los colores y el palpitar intenso de la vida<sup>1</sup>.

Algunas imágenes nos seducen. Próximos a Pígalión sentimos que viven y nos miran, que respiran y piensan por su cuenta. Pero la imagen, como Galatea, requiere de nosotros. Al margen del simbolismo mimético, más allá de la aspiración mágica del artista de hacer vida como la vida, hay un sentido en el mito que nos interesa y en el que nos reconocemos: las imágenes dependen de nuestra mirada. El cine resulta muy próximo a la pasión de vida que inspira en Pígalión su Galatea: mientras lo vemos proyectamos sobre él nuestros propios sueños, nuestras aspiraciones y la intensa necesidad de dotar de existencia los trazos de luz sobre la tela. Nuestra mirada descarga el destello imaginario de la vida al paisaje de color que nos rebota. Estatua de luces que nos embruja, mientras como el artista, un poco alucinados, llenamos de sentido los espectros y colores.

El embrujo de Pígalión nos ocupa siempre que vemos una imagen. Cargamos de gracia y de relato las arquitecturas frías de sonidos y de imágenes. Al cabo de 100 años de cine nuestra cultura está poblada de personajes y de historias que salieron de su fuente inagotable. El mundo

---

<sup>1</sup> El mito clásico en una de sus versiones señala que Pígalión era un rey de Chipre enamorado de la estatua de Afrodita que él mismo había modelado. Pígalión oró y pidió a la diosa que le otorgara una esposa semejante a la imagen, y obtuvo el regalo divino con la animación de la figura.

ahora es ininteligible del todo si no contamos con ese cosmos que nos inunda y que de una u otra forma contribuye a definirnos.

La razón por la cual he planteado elaborar una tesis sobre el cine es múltiple, pero me parece que su sentido fundamental radica en el lugar que ocupa en la cultura contemporánea. Especialmente su valor como fuente de representaciones y simbolismos del espacio cultural, o de aquello que los antropólogos han llamado el "imaginario colectivo". Específicamente me interesa pensar el cine como una experiencia estética que exige rebasar las concepciones inmanentistas de la obra y transitar hacia una mirada que recupera el lugar de la recepción como espacio de construcción de sentidos y apreciaciones. Un estudio de los procesos de recepción cinematográfica no busca, al modo de las *hermenéuticas esenciales*, definir el *quantum* de significado que el espectador debe hallar en el texto-film. No se propone llegar a la verdad del texto, ni a la del cine. Un estudio de dichos procesos buscará trazar el bosquejo potencial del acto de fruición cinematográfica. Este es el camino que se hallará en el presente texto: una reflexión sobre el cine en la que se realizará un esfuerzo por comprender sus implicaciones desde la óptica que proveen las estéticas de la recepción, desde la imagen de la lectura forjada desde Ingarden hasta Jauss. Pero estoy convencido de que la fruición filmica reclama un acto social, involucra un universo de representaciones colectivas sobre lo que es el cine y define las experiencias individuales y grupales de su recepción. Este es el sentido que reviste el esfuerzo de hacer dialogar algunos de los planteamientos de la estética de la recepción con la sociología de la cultura. Me parece que la apreciación y la interpretación de la obra filmica se hayan posicionadas en un horizonte cultural y social que en algún sentido, como diría Eco, demarca los límites de interpretación posibles. Pero a la vez, creo que dicho posicionamiento no está al margen de la problemática de las ideologías y de la contienda social por la definición del sentido. El cine está hecho de signos y todo signo, como diría Bajtin, es ideológico. La imoluta claridad de los textos, su neutralidad sistémica, parecen ser más la necesidad conceptual de ciertos estructuralismos, que la dinámica histórica en la que se perciben e interpenetran los relatos filmicos.

Quando inicié el trabajo creía contar con los elementos conceptuales necesarios para articular una mirada estética sobre el cine. Al poco tiempo me di cuenta que sería vano pensar en una estética del cine si no

recuperaba los planteamientos más notables de la semiología del film. Así terminé por encontrarme en un ámbito de gran vastedad y de enorme complejidad: el universo conceptual de la semiótica y la semiología. Fui comprendiendo, tal como lo señala Mukarovsky, que estética y semiótica constituyen un campo disciplinar común y que las herramientas conceptuales de la segunda requieren las reflexiones críticas de la primera, así como la especulación de la estética requiere de la sistematicidad de la semiótica. Esta conciencia me fue exigiendo reconocer otras fuentes más cercanas a los campos de la iconología, y la sociología de la cultura. Pronto tuve que tomar decisiones, definir límites, trazar términos. Eso me permitió poner punto final al trabajo, con la conciencia de que en realidad ningún texto puede cerrarse. Esto no es una fórmula retórica ni una estrategia para justificar posibles ausencias relevantes (eso sólo la rica y generosa lectura de mis sinodales podrá determinarlo), es el reconocimiento de que el trabajo intelectual sólo produce, como en la internet, documentos en proceso<sup>2</sup>.

El trabajo se compone de seis capítulos y un anexo. El primer capítulo se esfuerza por presentar una visión general de la discusión entorno a la naturaleza de la imagen y trata de indicar que su comprensión involucra al receptor. La imagen se produce en la relación cultural que articulan sus observadores. El segundo capítulo se dirige específicamente al ámbito de la imagen cinematográfica y expone las principales concepciones de la obra filmica y del trabajo artístico de producción del cine. En especial, intenta ordenar el panorama mostrando las visiones polares: realismo y formalismo. El tercer capítulo recupera las discusiones más relevantes de la semiótica y semiología del cine. Se interesa en comprender la lógica analítica en la que se pretende acceder al cine como una estructura de significados, haciendo un especial énfasis en las dimensiones del relato y la imagen. El cuarto capítulo se introduce de lleno en la concepción estética recepcional. He tenido el cuidado de procurar explicar en su ámbito específico dichas concepciones, para recuperarlas en los siguientes capítulos en el entorno filmico que les atañe. El quinto capítulo es quizás el más ambicioso del trabajo, debido a que se propone tender el puente entre la perspectiva sociológica del consumo cultural y la teoría de la recepción sobre la experiencia estética. El sexto capítulo tiene un valor conclusivo y exploratorio: en tanto procura cerrar y definir, más

---

<sup>2</sup> Es también, otra forma de plantear eso que Peirce ha llamado la *semiosis ilimitada*, ese vigor de los signos de reenviarnos incansablemente de unos a otros.

bien se abre, porque lo que plantea son exploraciones, búsquedas, intentos.

En realidad es un esfuerzo de recuperar las cuestiones resultantes del examen previo y de aventurarse hacia algunos de los elementos que sostendría una mirada recepcional del cine. El anexo tiene como propósito presentar algunas de las categorías de orden semiológico que se utilizan en el texto. En esta línea expone, en trazos generales, la teoría estructural del lenguaje de Saussure, la concepción triádica del signo en Peirce y las ideas que nos resultan útiles de la gramática generativa chomskiana.

Finalmente, es necesario hacer una aclaración relevante: aunque la pretensión de esta tesis es dirigirse al fenómeno cinematográfico en su conjunto, he decidido explícitamente privilegiar la dimensión icónica del film. En este sentido, coincido con el planteamiento de Metz acerca de que el discurso de imágenes conforma el elemento específico del film. Por esta razón no se hallará aquí un trabajo de análisis de la banda sonora y no se desarrollará una reflexión sobre la recepción acústica. Por su puesto que estoy consciente de su relevancia pero su exclusión, además del asunto de la especificidad, se debe a una decisión metodológica de no extender indefinidamente el trabajo.

Aunque buena parte de las pitonisas y futurólogos de la cultura de masas anuncian el fin del cine por la emergencia de la realidad virtual y de las superautopistas de la información, creo en su actualidad y en su vigor. Antes se había dicho lo mismo, cuando apareció el video, y en el futuro se dirán otras tantas cosas, cuando se desarrollen nuevas técnicas. El asunto es que el cine ha configurado una forma de expresión de la imaginación y la sensibilidad cultural que alcanza un lugar en nuestra experiencia social. Este trabajo es un modesto esfuerzo por comprender un poco mejor la dimensión del espectador.

## CAPITULO I: La naturaleza de la imagen, ¿analogía o convención?

Este capítulo tiene como objetivo presentar y discutir las reflexiones más relevantes sobre la imagen en el ámbito de la semiología. Tal objetivo, como puede verse, sería suficiente por sí mismo para elaborar un tratado; sin embargo, nuestra pretensión es más modesta: esperamos exponer con cierta profundidad las teorías que por su poder explicativo han resultado más ricas (con mayor vigor intertextual dirían algunos semiólogos) para entender los múltiples problemas que presenta la imagen como *signo icónico*. Por esta razón atendemos con cierto cuidado los trabajos de Ch. S. Peirce y U. Eco; el primero dado su carácter de fundador de la semiótica del ícono, el segundo debido a que desarrolla la reflexión contemporánea más relevante en el ámbito de la semiótica de la imagen<sup>1</sup>. Recuperamos en este itinerario algunos de los señalamientos más ricos formulados por autores como Barthes, Metz y Lotman, aunque por supuesto realizamos referencias menores a muchos otros (especialmente a Panofsky y Gombrich). Dado que es necesario partir de algunas nociones semióticas elementales para fundamentar cabalmente lo que aquí se señala elaboramos un apéndice: *Nociones semióticas básicas: Peirce, Saussure, Chomsky*. En la medida que los conceptos semiológicos provienen de teorías lingüísticas, hemos optado detenernos en los modelos de la lingüística estructural y generativa. Allí trataremos con cierto detenimiento los conceptos que en este capítulo y otros utilizamos sin disertar. Por último, algunos autores objetarían la inclusión misma de la imagen en el ámbito de la semiótica, en tanto consideran que ésta (la imagen) no es un signo. Tratamos de dar cuenta

---

<sup>1</sup>Los términos de *semiótica* y *semiología* son usados en la bibliografía especializada de forma indistinta, razón por la cual adopto la misma actitud. Sin embargo, es importante señalar que en principio se utiliza un término u otro dependiendo de la etiología teórica de los mismos. La *semiótica* fue el nombre que Peirce dio a su proyecto teórico que de alguna forma estaba más próximo a una *lógica del signo* (Peirce, 1986). Por su parte, *semiología* fue el nombre asignado por Saussure a su ciencia general de los signos, que estaría más cerca de un enfoque *socio-cultural* (De Saussure, 1980). La semiótica de Peirce, como fácilmente puede observarse, se desarrolla con un enfoque triádico que considera con especial cuidado la relación entre el referente y el signo, la semiología de Saussure en cambio constituye un modelo diádico que se concentra en las relaciones internas del signo.

de tal posición al discutir algunas cosas con el uruguayo Juan Fló, quien en nuestra opinión realiza la crítica más consistente a la imagen como signo icónico.

### 1. *Semiótica de la imagen: las concepciones de la icónica*

No existe lo que podríamos llamar *la concepción semiótica* de la imagen, tenemos más bien una multiplicidad de teorías que en ciertos casos llegan a enfrentarse. Quizás el punto en que tal enfrentamiento de posturas es más claro es el referente a la naturaleza de la imagen. Algunos autores hablarían de la imagen como convención, y otros de la imagen como copia natural del objeto. Este asunto será tratado aquí, pero volveremos a él en capítulos posteriores, dado que tal discusión rebasa, con mucho, el ámbito estrictamente semiótico y penetra en el campo de la estética y en particular en la estética del cine. Los autores que hemos elegido en realidad representan grandes posturas frente al signo icónico, por lo cual la discusión de ninguna manera se agota o se cierra en ellos: la teoría peirciana de la imagen aparece dentro de la lógica general de los signos y como parte de la clasificación que realiza. La postura de Roland Barthes se inscribe en la semiología de Hjelmslev, a quien podríamos considerar el fundador de la semiología estructural<sup>2</sup>. Barthes usa algunos de sus principios para la reflexión de lo que entiende por imagen. Por último, Umberto Eco desarrolla una notable discusión sobre el carácter convencional de la imagen en la que retoma buena parte de la reflexión semiótica, en un espíritu compendiador y sintético.

---

<sup>2</sup>La lingüística de Hjelmslev es lo que propiamente se podría llamar una *lingüística teórica*, se centra en la estructura *formal* de la lengua para lo cual concientemente hace abstracción de las *substancias* sonoras (físicas) y conceptuales que la pueblan. Hjelmslev sostiene que a todo proceso (sea lingüístico o de otro tipo) subyace un *sistema*, al cual se accede analíticamente. La *glosemática* de Hjelmslev (nombre que da a su teoría del lenguaje) es de gran importancia en la medida que construye un modelo teórico que no se fija a lengua particular alguna, y que apunta más a la sistematización de lo que sería el funcionamiento de los códigos en general, lo que permite dar las bases para una *semiología teórica*. Distinciones como la de *figura* y *signo*, o *plano de la expresión* y *plano del contenido* han tenido gran receptividad en el ámbito disciplinar (Hjelmslev, 1980)

## 2. Peirce: la clasificación índice, símbolo, ícono

Peirce clasifica los signos en tres tipos según la relación que establece el *representamen* con el objeto (relación *referencial* en la lingüística estructural):

"Un *ícono* es un signo que se refiere al objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios y que posee igualmente exista o no exista tal objeto....Cualquier cosa ..es un ícono de alguna otra cosa, en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella" (Peirce, 1986:30).

Un ícono, será hasta aquí (en esta vasta acepción) un signo que en *alguna medida es como la cosa que representa*. Entre el signo y su referente hay cierta *semejanza*.

"Un *Índice* es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por ese Objeto.... En la medida en que el Índice es afectado por el Objeto...se trata de la efectiva modificación del signo por el Objeto" (Peirce, 1986:30).

El índice es, hasta este punto, un signo producido por cierta *afección* del objeto.

"Un *Símbolo* es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley...el Símbolo es, en sí mismo, un tipo general o ley, esto es, un *Legisigno*." (Peirce, 1986:30-31).

El símbolo es entonces, un signo por *convención*, producto de un acuerdo colectivo o de una ley que lo instituye. Veamos más de cerca estas definiciones:

### a) Un *índice* es para Peirce

"Un signo, o representación, que se refiere a su objeto no tanto a causa de cualquier similitud o analogía con él, ni porque esté relacionado con los caracteres generales que dicho objeto pueda tener, como porque está en conexión dinámica (incluyendo la conexión espacial) con el objeto individual" (Peirce, 1986:60).



Podríamos decir que el índice es aquel signo que guarda cierta conexión física con el objeto que indica. Esto abre una diversidad de posibilidades respecto a lo que podemos entender por tal *conexión* entre signo y objeto (o referente), ya que puede tratarse de contigüidad física con el objeto, como en el caso de la zapatilla de cristal de la Cenicienta que servía de índice de ésta, en tanto la significaba por contigüidad, o puede tratarse de conexión causal, como en el caso de un rastro de sangre sobre la nieve que es índice de un herido, en tanto la sangre es consecuencia causal de la herida. Algunos semiólogos hablan incluso de que ciertos índices no están en relación causal con el objeto y que su conexión de contigüidad es peculiar. A éstos les llaman *vectores* (Eco, 1988:58) y funcionan sólo en presencia del objeto, como un dedo que apunta a un objeto o una flecha de indicación en la carretera<sup>3</sup>. En síntesis, para Peirce los índices son aquellos signos que tienen algún tipo de conexión con el objeto o referente (de causalidad, de contigüidad o de vectorización) de la cual extraen su significación. Así la huella sobre la playa constituye un índice de la persona o el animal que pasó previamente, el humo es un índice del fuego, o una veleta es índice de la dirección del viento. Es importante señalar que la noción de índice ha generado algunos equívocos en la bibliografía semiótica (incluso en el propio Peirce<sup>4</sup>). Se acepta que el índice es un signo, por lo cual debe cumplir con la condición semiótica fundamental de todo signo: debe estar en lugar de *otra cosa*. ¿Pero cuál es esta *otra cosa*?, varios autores suponen que es el objeto o el referente, pero en ciertos casos, como el del índice humo, algunos semiólogos dirían que dicho índice no se pone en lugar del fuego sino *a la vez* que éste, con lo cual esta clase de índices no cumpliría con el requisito sónico de la sustitución. Desde la perspectiva de Peirce el índice se pone no en lugar del referente, sino del significado o del *interpretante* (véase *apéndice 1*). La

---

<sup>3</sup>Incluso si queremos ser más exhaustivos en nuestra descripción de los *índices*, tendríamos que hablar de algunos *índices degenerados* (Peirce, Eco) como los *conmutadores lingüísticos*. Es el caso de los pronombres personales que indican una persona u otra dependiendo de quien los use. Benveniste ha señalado que los deícticos gramaticales como *yo* o *tu* son categorías *vacías* que funcionan como direccionadores dirigidos al enunciador del discurso (Benveniste, 1971). Peirce llega a considerar las fotografías como índices, en tanto son para él el resultado "de ciertas radiaciones procedentes del objeto" (Peirce, 1986:38).

<sup>4</sup>Por ejemplo a propósito de los *subíndices* (Peirce, 1986 50).

mancha de sangre en la nieve (para recordar la literatura de Gabo) no está en lugar del herido, sino del significado *un herido*, así como el índice-humo no está en el lugar del fuego sino del significado *¡fuego!*.

La distancia que tendrían los índices con los *signos convencionales* es aparente, su probable *causalidad natural* se deshace en los contextos instruccionales en los que participa. Reconocemos una huella sobre la playa como índice de cierto animal, sólo si previamente hemos aprendido a establecer las relaciones entre tales inscripciones y el animal correspondiente. Una huella no reconocida por nosotros, simplemente no se nos presentará como índice alguno (se supondrá como parte *natural* del paisaje), de forma tal que la relación causal se disuelve en una vinculación convencional<sup>5</sup>.

b) Un *símbolo* es para Peirce "un Representamen cuyo carácter representativo consiste precisamente en que él es una regla que determina a su interpretante" (Peirce, 1986:55). Así, los símbolos se caracterizan por presentar una relación arbitraria entre el signo y el objeto nombrado. Tal relación se define por una *ley*. El caso más claro de este tipo de signos es el lenguaje natural<sup>6</sup>; como sabemos las palabras representan ciertos objetos por una convención. Recordemos las reflexiones sobre la arbitrariedad del signo desarrolladas por Saussure (véase *apéndice 1*). De la misma forma son ejemplo claro, diversos objetos vinculados con leyendas o relatos míticos o históricos como la bandera patria o la paloma de la paz (donde se liga arbitrariamente una paloma blanca con un olivo en su pico como representación del significado *paz*).

c) Por último, para Peirce un signo puede ser *icónico*, "es decir, puede representar a su Objeto predominantemente por su similaridad, con

---

<sup>5</sup>Tanto es así el asunto que diversas culturas tienen sujetos especializados en "lectura" o "interpretación" de los índices. A estos se les llama *rastreadores*, *semiólogos* o *detectives*: aquellos que pueden leer huellas en la selva, el desierto, los montes o incluso las ciudades.

<sup>6</sup>Uso el término *lenguaje natural* para referirme a un lenguaje no-natural: la lengua. Este término que se presenta como contradictorio ha sido introducido por los lingüistas, semiólogos y lógicos americanos para distinguirlo de "otros" lenguajes como el de la música, la imagen o el vestuario. Llamario *lenguaje natural* es una *convención*.

prescindencia de su modo de ser" (Peirce, 1986:46). Lo que nos da una definición bastante general de lo que podríamos entender por ícono. De afirmaciones como ésta y otras en las que declara que las pinturas son íconos gracias a cierto *parecido sensorial* con el objeto, muchos autores han asumido la noción de ícono como aquellos signos que tienen una relación de semejanza entre el signo y el referente, en lo que sería una suerte de relación signíca natural. La pintura de la manzana sobre la mesa, tiene semejanza con el objeto manzana del cual es su ícono. Esta sería la *noción ingenua* de signo icónico para el observador común; lo que define los *signos visuales* es su *parecido* con el objeto que denotan. Sin embargo, la concepción peirceana no es exactamente ésta. Peirce distingue tres tipos de íconos<sup>7</sup>: las *imágenes* que se parecen al objeto por algunos de sus caracteres, las *metáforas* en las que se realiza un paralelismo genérico, y los *diagramas* que no reproducen los aspectos visibles del objeto, sino las relaciones de sus respectivas partes entre sí. Los dos últimos tipos admiten de entrada el carácter no-natural del ícono. La elección de dos triángulos de distinto tamaño como representación de la producción diferencial de acero de dos regiones (diagrama) es tan convencional como la del "iconismo ambiguo de los símbolos místicos (metáforas)<sup>8</sup>, en el que el pelícano es un ícono de Cristo porque se creía que alimentaba a sus hijos con su propia carne, aunque en realidad se trata de un paralelismo inventado entre una determinada definición del Cristo eucarístico y una definición legendaria del pelícano, animal que no se parece en nada a un profeta hebraico" (Eco, 1988:60). Respecto a las imágenes (primer tipo de íconos), el trabajo de Peirce es más complejo y más ambiguo, pero en tanto pasamos de sus definiciones literales a una revisión más profunda de sus planteamientos, descubrimos que su noción de signo icónico no es propiamente la del sentido común (parecido natural entre la imagen y el objeto). Peirce afirma que un ícono es una *imagen mental*: "La única manera de comunicar una idea directamente es mediante un ícono; y todas las maneras indirectas de hacerlo deben depender, para ser establecidas, del uso de un ícono" (Peirce, 1986:47). El signo icónico, como dice Eco, "tiene las propiedades

---

<sup>7</sup>A los que llama *hipoíconos*.

<sup>8</sup>El paréntesis es nuestro.

*configuracionales* del objeto del cual es ícono" (Eco, 1988:140). Así, para Peirce tanto un diagrama como una fórmula algebraica son íconos no porque tengan las propiedades del objeto, sino porque reproducen sus correlaciones formales. Usando el ejemplo de Eco, las relaciones representadas en:  $(x + y) z = xz + yz$  son observables evidentemente, "a simple vista, antes del razonamiento", y lo que están mostrando es una relación entre la "forma del pensamiento" y la "forma gráfica". Peirce estaría hablando con esto no de una semejanza en sentido físico, sino de una suerte de *homología proporcional*. Razón por la cual Eco aclara:

"entonces comprenderemos por qué, para dar un ejemplo de ícono, recurre con preferencia a diagramas y a metáforas (y no a la fotografía); tanto el diagrama como la metáfora instauran (la segunda, en cuanto sobrentiende una semejanza) una proporción:  $A/B = C/D$ " (Eco, 1988:142).

Esto es, tal *homología proporcional* se establece o *instaura*, se constituye como tal por una *convención*. Con esto, podemos apuntar (a reserva de despejar el asunto con más detalle), que aquello que entendemos por signo icónico no es algo que adquiere ese estatuto por *asemejarse* al objeto denotado, sino que es un signo "*producido de tal manera que genera aquella apariencia que nosotros llamamos `semejanza`*" (Eco, 1988:147).

### **3. La imagen como analogía**

3.1. Barthes parte de asumir el carácter *analógico* de la imagen. En un análisis de la fotografía de prensa afirma que el contenido de la fotografía es la "escena en sí misma, lo real literal" (Barthes, 1992:13). La imagen es así el *analogon* perfecto de la realidad. Ciertamente -dice Barthes- hay una *reducción* de proporción, color y perspectiva al pasar del objeto a su imagen, pero ésta no llega a ser *transformación*: "no hace falta segmentar lo real en unidades y constituir estas unidades en signos sustancialmente diferentes al objeto que permiten leer" (Barthes, 1992:13). Apuntemos, de inmediato: Barthes supone que la fotografía es *analogon* de la realidad porque presenta la escena fotografiada *tal cual es*. Pero apunta que opera en ella cierta *reducción*, debido a que el color, la proporción y la perspectiva varían, cuestión que impide llamarla llanamente: *analogon perfecto*. Es

decir, por lo menos en proporción, color y perspectiva, la foto (por la misma enunciación de Barthes) no es analógica<sup>9</sup>. Posteriormente plantea que la imagen fotográfica mantiene su estatuto de analogía en tanto su relación con el objeto no está mediada por un código: "así queda revelado el particular estatuto de la imagen fotográfica: *es un mensaje sin código*" (Barthes, 1992:13), pero está empleando el concepto de código en su sentido lingüístico: segmentación de *lo real* en unidades y conformación de éstas en signos. No considera la posibilidad de una codificación fotográfica en términos de *estilo* (como en cambio lo hará respecto al dibujo, la pintura y el cine), de ciertas formas de encuadrar los objetos y de componer el plano visual, entre otras cosas. Pero plantea aún algo más: la fotografía es analógica en cuanto *no es sustancialmente* diferente del objeto que permite *leer*<sup>10</sup>, lo que provoca cierta incertidumbre respecto a si Barthes supone que el signo-foto tiene la misma *sustancia* que el objeto fotografiado (lo cual evidentemente es un error<sup>11</sup>) o propicia una percepción idéntica (cuestión que no parece decir) entre la percepción del objeto y la percepción de la foto, en cuyo caso, como veremos, tendríamos que matizar sus señalamientos.

Barthes plantea que las "reproducciones analógicas de la realidad" no fotográficas como el dibujo, el cine o la pintura despliegan un cierto *código* que identificamos como "*estilo de la reproducción*". Así, el *sentido* de estas imágenes (o estas "artes imitativas") es doble o presenta dos estratos:

a) Un sentido *denotado* consistente en el propio *analogon* (la imagen en tanto que reproducción de un objeto).

---

<sup>9</sup>Más adelante veremos que precisamente dos de estos aspectos: color y proporción, permiten recuperar a la imagen de su caracterización totalmente convencional.

<sup>10</sup>Si dice "leer" implica un contrasentido con el estatuto que da a la fotografía, ya que ésta no se *vería* como se ven las cosas, sino se *descifraría* como se hace con los textos.

<sup>11</sup>Ya veremos en el apartado siguiente como la imagen no está construida con los mismos materiales que el objeto que representa. Una silla fotografiada puede ser de madera, mientras su foto evidentemente está construida con otro material, papel con manchas de color. Esto si Barthes está usando el concepto de "sustancia" como el material del que está hecho el signo (materia significante) y el objeto, y no en su acepción *metafísica*.

- b) Un sentido *connotado* consistente en el *estilo* de la reproducción. Para Barthes el significante de este sentido es un cierto *tratamiento* de la imagen bajo la acción del creador; y el significado "remite a cierta 'cultura' de la sociedad que recibe el mensaje" (Barthes, 1992:13). Con esto último parece referirse a ciertas ideologías o estéticas que socialmente se vinculan con determinados *estilos*, y que podemos entender finalmente, como códigos de asociación. Así, una foto o un film pueden remitir por su estilo al *impresionismo*, al *realismo*, al *modelo burgués* o a las *ideas postmodernas*.

Creemos que esta precisión del sentido en dos estratos es bastante afortunada, pero nos parece que reposan dos ideas ingenuas en su uso:

- a) Excluye a la fotografía de ella, porque la supone como una *reproducción mecánica* que en cierta manera restablece la *objetividad* de lo representado.
- b) Podemos perfectamente descubrir en ella la acción de ciertos códigos de connotación de la imagen. Una fotografía de prensa implica cierto *tratamiento* no sólo profesional sino también ideológico y político.

Es curioso que Barthes termina por incorporar de cierta forma esta idea en su texto cuando habla de que la foto implica un conjunto de "procedimientos de connotación" como el trucaje, la pose, la fotogenia, la sintaxis, etc., con lo cual su propósito de deslindar la foto periodística de los otros tipos de imágenes se deshace<sup>12</sup>. Declara, sin embargo, que tales procedimientos son en realidad *externos* a la foto: "no se puede decir que formen parte, hablando con propiedad, de la estructura fotográfica" (Barthes, 1992:16), debido a que la *estructura fotográfica* es para él analógica, y esa es precisamente la segunda idea que nos parece más o menos ingenua en su texto. Barthes supone (y aquí radicaría el problema

---

<sup>12</sup>Una forma de salvar a Barthes de esta *tensión* interna de sus argumentos sería plantear que *socialmente*, o en los *públicos masivos* se tiende a leer la fotografía de prensa como si fuese *objetiva* y no implicase connotación. Así el *verosímil* fotográfico es la *creencia* en su *objetividad*. Usando el modelo de Jakobson podríamos decir que la función predominante de la fotografía de prensa sería la *referencial* y no la *conativa* o *emotiva*, pero estas conviven con aquella en el mensaje fotográfico concreto, otra cosa es que la creencia general del público (cuestión que no es segura) sea que tales fotos reportan *fielmente los hechos*.

teóricamente más complejo) que el sentido denotativo de la imagen (en general, no sólo la fotográfica) es la *analogía*. Una parte de la imagen reproduce los objetos en sus características *reales*, al cual concibe ajeno a todo código (es el *mensaje sin código*). Todo *arte imitativo* guarda así un estrato analógico. La clave del asunto está en la noción de *analogía* que no analiza, y que nos remite fuertemente a la idea de *parecido natural* entre la imagen y su objeto: "la fotografía se presenta como un análogo mecánico de lo real" (Barthes, 1992:14). La única pista con que contamos es su consideración del estrato analógico como un *continuo* no codificado, debido a que no posee segmentos o unidades significantes (veremos como en esto coincide parcialmente con la semiología del cine de Christian Metz que revisaremos en el capítulo II).

3.2. Metz en un texto relevante para la discusión semiológica: *Más allá de la analogía, la imagen*, comienza por señalar que lo que distingue la imagen de los otros objetos significantes (los otros tipos o clases de signos) es su *estatus analógico*, que entiende como la " semejanza perceptiva global con el objeto representado" (Metz y otros, 1972:9), concepto que no se distingue mucho del de Barthes, y que remite claramente al asunto del parecido en el ejemplo que pone: "la imagen de un gato se asemeja al gato, pero el segmento fónico /gato/ no se le asemeja" (Metz y otros, 1972:9). Para Metz, las imágenes no-figurativas no representan una objeción a tal precisión, en tanto que un cuadro abstracto se asemeja a *algo*, el estatus de ese *algo* es lo que distingue la imagen no-figurativa de la que lo es, y no el hecho de la semejanza. Esta aclaración es en realidad bastante problemática debido a que implica el supuesto de que la pintura abstracta es la representación de cierto referente también abstracto al que se le asemeja y que lleva fácilmente el problema a un ámbito metafísico (los referentes de la pintura abstracta estarían en una especie de *topos uranos semiótico*).

Respecto al asunto de lo analógico Metz encuentra que no es sostenible una oposición tajante entre lo analógico y lo codificado: "la semejanza misma es algo codificado, ya que ella recurre al *juicio de semejanza*: según los tiempos y los lugares, los hombres no juzgan semejantes exactamente las mismas imágenes" (Metz,1972:12). Según culturas se juzgan semejantes los objetos por unos u otros criterios o

aspectos; de tal manera que las imágenes que en unos ámbitos son consideradas representación fiel del objeto, en otras se conciben como deformaciones<sup>13</sup>. En este sentido la opinión de Metz va más allá de la de Barthes; lo analógico, o el *estrato analógico* mismo de la imagen se constituye en relación con cierto *juicio de semejanza* que es de carácter cultural, que es en cierto sentido histórico y convencional.

Metz sintetiza sus observaciones acerca de la imagen en un conjunto de 10 *proposiciones* de las cuales es importante rescatar las siguientes:

1. No todo mensaje visual es analógico, como las imágenes no-figurativas o los íconos lógicos (en su sentido peirceano: diagramas). Lo que Metz está haciendo aquí de hecho (aunque no lo aclara) es distinguir entre *mensaje visual* e *ícono*. Un mensaje visual puede o no contener íconos, ya que éstos se definen por la analogía, mientras el mensaje visual puede o no ser del todo analógico. Hay sin embargo cierto equívoco cuando cita a la imagen no-figurativa como ejemplo de lo no-analógico del mensaje visual, ya que él mismo la comprendía como analógica en tanto se *parece* a su referente abstracto (ese *algo* misterioso señalado antes). Esta *proposición* nos muestra además que la definición del concepto de *analogía* en Metz es ambigua: o parecido con el referente o semejanza con la estructura perceptiva del objeto (percibir *lo mismo* cuando se ven imagen y referente).
2. La analogía visual admite variaciones *cuantitativas*, por lo cual es posible hablar, como lo hace A. Moles de *grados de iconicidad* de la imagen en tanto se presente más o menos esquematizada. Una fotografía del presidente de México tiene un mayor grado de iconicidad que una caricatura y menor que un film.
3. La analogía visual admite variaciones *cualitativas*, en tanto la semejanza se aprecia de distintas formas dependiendo de las culturas (como se puede apreciar en los ejemplos de Gombrich). Incluso al interior de una misma cultura los objetos se vinculan por aspectos distintos dependiendo de las diversas *competencias* de los observadores.

---

<sup>13</sup>Gombrich presenta numerosos ejemplos en los que se puede reconocer esto; basta ver por ejemplo la forma en que se ha representado el caballo en la historia de la pintura occidental, para notar sus mutaciones representativas a través del tiempo (Gombrich, 1979).



4. Muchos de los mensajes que comúnmente se consideran *visuales* son en realidad *textos mixtos*, están compuestos por íconos pero también por leyendas escritas o por sonidos como en el cine o los carteles.

3.3. Yuri Lotman en su Estética y semiótica del Cine clasifica los signos en dos grupos: signos convencionales y signos figurativos.

- a) *Los signos convencionales* son aquellos en los cuales "la figuración y el contenido no están ligados por una motivación interna" (Lotman, 1979:10), esto es, la relación entre significante y significado es arbitraria (como ya hemos insistido bastante). La forma de los signos en cada lenguaje ha quedado determinada *históricamente*.
- b) *Los signos figurativos o icónicos* son aquellos que "de forma implícita, recoge[n] la imagen única, natural del significado" (Lotman, 1979:11), signos figurativos son aquellos que se *asemejan* al objeto que refieren<sup>14</sup>.

Para Lotman los signos icónicos son más inteligibles que los convencionales:

"Para leer el rótulo de una tienda hay que saber el idioma en que está escrito, mas, por un zapato colgado a la entrada del establecimiento y los artículos expuestos en el escaparate (que en este caso interpretan el papel de signos), es fácil saber qué se vende en esa tienda sin recurrir a ningún código" (Lotman, 1979:12).

Los mensajes construidos con signos convencionales, son mensajes codificados que requieren de una clave para interpretarlos. Los mensajes en signos icónicos en cambio, se nos antojan -dice Lotman- *naturales* y *comprensibles*. Sin embargo esta *naturalidad* de los signos icónicos se presenta producto de su contraste con los signos convencionales, porque en realidad tales signos son también convencionales. En el caso de la

---

<sup>14</sup>Es necesario aclarar que Lotman parece preocuparse poco por deslindar con precisión la diferencia entre los conceptos de *significado* y *referente*, en este texto. Cuando dice que el signo icónico es aquel en el cual la relación del significante y el significado es transparente o natural, lo que debería decir, en rigor, es que tal relación se da entre el signo y su referente. Lo que da el carácter icónico y no convencional a un signo es la relación referencial, no su relación de significación (el signo sería icónico porque se parece al objeto no a su significado, el cual es presumiblemente un concepto)

fotografía o el cine, la sustitución del objeto tridimensional por una imagen plana es un convencionalismo. Entre "el objeto que se presenta y su representación se establecen reglas de equivalencia convencionales, como son, por ejemplo, las reglas de proyección" (Lotman, 1979:12).

El dibujo típico del escolar en una señal de tráfico nos parece fuertemente icónico en contraste con el texto escrito "maneje con cuidado", pero en realidad se trata de una representación bastante convencional, el dibujo es esquemático: una línea continua que presenta un perfil asumido como tal muy arquetípicamente, y que abstrae infinidad de detalles del objeto que busca representar. Lo que nos ejemplifica la sentencia de Lotman de que la figuratividad no es una propiedad absoluta sino relativa (lo que nos puede llevar al planteamiento de Moles y Metz sobre los *grados de iconicidad*).

La convencionalidad del signo icónico se muestra claramente en el hecho de que su lectura sólo es fácil al interior de una misma cultura; en tanto nos distanciamos temporal y espacialmente de ésta, el ícono se va haciendo incomprensible. "Para el espectador chino la pintura impresionista europea es una combinación arbitraria de manchas multicolores que no reproduce nada" (Lotman, 1979:12-13), mientras que nosotros sabemos que para los primeros impresionistas su técnica reproducía la forma efectiva y *natural* con que el ojo percibe los objetos luminosos.

Por último, recojamos un señalamiento de Lotman que será de utilidad en discusiones venideras: a diferencia del signo figurativo, el signo convencional forma fácilmente cadenas sintagmáticas. La constitución misma de los sistemas de signos convencionales como la lengua exige la combinación. Los sistemas convencionales son fuertemente articulados, con lo cual la construcción de todo mensaje depende de su combinación sintagmática. Esto mismo no es tan claro en los signos figurativos (como veremos, la definición misma de unidades icónicas o visuales es muy complicada). Mientras que los signos convencionales tendencialmente se dirigen a la formación de *relatos*, los signos figurativos se orientan a *denominar* o *describir*. Los dos tipos de signos han dado origen a dos formas de arte: las artes figurativas y las narrativas. Sin embargo en el

terreno mismo del arte, este carácter tendencial de unos signos y otros se ha visto continuamente subvertido: la poesía tiene un indudable poder icónico, gracias a que con las palabras nos describe imágenes, y el cine es básicamente un sistema narrativo debido a que con las imágenes nos cuenta historias.

3.4. Todos estos autores nos plantean en síntesis dos cosas:

- a) La imagen en algún sentido es analógica, *se parece al objeto*, bien sea porque genera la misma estructura perceptual, bien sea porque algunos de sus rasgos se comparten *efectivamente* con él.
- b) La imagen es convencional. Gran parte de la estructura icónica es un código que establece convencionalmente ciertas relaciones entre el objeto y su signo.

#### **4. Eco: la reconstrucción del concepto de signo icónico**

Para algunas interpretaciones de Peirce los íconos son "aquellos signos que tienen una cierta semejanza con el objeto al que se refieren". De alguna forma nos encontraríamos frente a signos no ya convencionales, sino naturales.

Hablar de signos naturales contraviene claramente la tesis saussureana de la arbitrariedad del signo aceptada casi unánimemente por los lingüistas y semiólogos contemporáneos. Por otra parte nos arrastra hacia los planteamientos anti-construccionistas, de carácter naturalista o metafísico.

U. Eco<sup>15</sup> realiza una convincente crítica a las pretensiones naturalistas respecto al signo icónico, mediante el análisis de la semiótica de Morris

---

<sup>15</sup> U. Eco "Semiología de los mensajes visuales" (Metz y otros, 1972). Básicamente es el mismo texto que repite en dos obras más: Tratado de semiótica general, en donde se puede ver lo correspondiente a "Crítica del iconismo" (Eco, 1977), y La estructura ausente, donde el problema se desarrolla en la segunda mitad del libro "la mirada indiscreta" (Eco, 1978).

(Morris, 1946). A continuación presentaremos de forma sucinta los aspectos más relevantes de tal análisis desde la forma peculiar en que creemos debe ser recuperado, y con las consideraciones que nos parecen pertinentes. Con esta reapropiación del problema tendremos algunos elementos que nos permitirán iniciar el recorrido hacia la recepción icónica.

4.1. Según Morris, el signo icónico es aquel que "tiene las propiedades de sus denotata". Así para que una imagen pueda considerarse signo icónico, debe presentar las propiedades o atributos del objeto al que representa. De inmediato descubrimos la inaplicabilidad a la imagen de tal definición. Entre la foto de Gabo y el propio Gabo, diría Morris, hay algunas propiedades en común: los ojos, el cabello, la boca o la nariz. Pero esto es falso: ¿tienen los mismos ojos?. La foto sólo presenta algunas manchas planas a las que llamamos *ojos*; los ojos de Gabo tienen movimiento y están constituidos de fibras orgánicas, mientras que los de la foto son sólo papel manchado. Igual vale para otras propiedades como la boca, la nariz o las orejas. La foto no presenta *las mismas propiedades* del objeto referido. La imagen no tiene con el objeto tales propiedades en común.

4.2. Lo icónico no reposa en la comunidad de atributos con los objetos, su identidad no es la de un reproductor total del referente. Esperar que la imagen tenga las propiedades del objeto que representa, es suponerla con una suerte de materialidad mágica en la que el ícono perfecto sería una reproducción absoluta de la entidad iconizada<sup>16</sup>. Requerimos otro camino explicativo, el cual emprende Morris con un segundo intento: "Un signo icónico.. es semejante, en algunos aspectos, a lo que denota". *En algunos aspectos* no parece ser ya una propiedad física, vimos que por este camino sólo desembocaríamos en la explicación mágica. La solución quizás sería que la semejanza no reposa en el objeto mismo, sino en su *percepción*. Lo icónico no remite entonces una cuestión de semejanza entre las propiedades físicas del objeto y la imagen visual del mismo, sino a la percepción que ambos propician. Ante la imagen de un cesto de frutas únicamente *sentimos* un conjunto de estímulos visuales como los colores,

---

<sup>16</sup>Las réplicas *clonáticas* serían quizás las únicas entidades, que por este camino, alcanzarían el estatuto de ícono. No obstante, y al margen de la ciencia ficción, en la hipótesis de una réplica clonática encontraríamos problemas: el clon *no es un signo icónico*, es un *referente*.

las relaciones espaciales, y las diferencias tonales. Es decir, la imagen del cesto de frutas (digamos una pintura al óleo naturalista como la "Canasta de frutas" de Caravaggio), ofrece a nuestra retina un conjunto de estímulos visuales que son idénticos a los que nos proporcionan las *verdaderas frutas*. Así, el asunto se resuelve por la vía de la identidad perceptual: la pintura al óleo del cesto de frutas es signo icónico, en tanto genera una percepción idéntica a la que generan las propias frutas. Por este camino regresamos al argumento naturalista: el signo icónico es natural, en tanto hay una relación de semejanza entre las percepciones que generan la imagen y su referente.

4.3. El argumento anterior presenta varios problemas. En primer lugar debemos pasar de una comprensión biologicista de la percepción, a una concepción más compleja capaz de integrar mediaciones construccionales. Lo que significa que participa en ella la convención. En realidad ante el óleo naturalista recibo un grupo de estímulos visuales que de alguna forma coordino. Ordeno el conjunto de sense-data en una estructura a la que podemos llamar estructura perceptual o más sencillamente *percepto*. Cabe entonces preguntarnos; si suponemos que el percepto del cesto de frutas es idéntico al percepto del cuadro al óleo de las frutas (y allí radica el carácter *natural* del signo visual), ¿por qué aceptamos como imágenes válidas (no en el sentido estético o artístico, sino puramente referencial o denotativo) del cesto de frutas tanto un cuadro al óleo naturalista, como un dibujo impresionista, o una foto del mismo?. Evidentemente que la foto del cesto de frutas no genera en nosotros *el mismo* percepto que el cuadro naturalista, y aún menos que el dibujo impresionista. Estamos ante tres perceptos distintos que se dicen idénticos del percepto *directo* del cesto de frutas. Evidentemente la pintura del cesto de frutas no es signo icónico del cesto de frutas porque sus perceptos sean idénticos, ya que el mismo cesto puede generar (como vimos) tres perceptos diferentes. No hay entonces relación de naturaleza entre los perceptos. Por último, tanto en la observación de los objetos, como en la observación de las imágenes, interviene un proceso *selectivo*. Veamos en 4.4. la cuestión de la observación de los objetos. Pero antes es importante hacer algunas precisiones: la noción de *percepto* se usa aquí de forma *metodológica*, esto es, nos permite aclarar y ejemplificar. En realidad la percepción es un

proceso continuo que no se puede equiparar a una relación archivística en la cual el sujeto va acumulando una suerte de cuajos de percepción que aplica en una situación u otra. Debemos asumir la postura de los psicólogos cognitivos como Neisser (1976) que sostiene la noción de *ciclo perceptivo* la cual implica una exploración dinámica de la información visual disponible pero guiada por ciertos *esquemas* anticipatorios del perceptor, que sin embargo se van modificando en una relación de interdependencia con el ambiente (a esto regresaremos al final del capítulo).

#### 4.4. Sánchez Vázquez a señalado de manera muy clara el carácter *selectivo* de la percepción:

"La percepción es selectiva ya que no se hace cargo de todos los datos que proporcionan los sentidos. Esto se deduce de su carácter global: no todos los datos sensibles son percibidos sino sólo aquellos que son esenciales para identificar un objeto como tal" (Sánchez Vázquez, 1992:129).

Cuando paseamos por una carretera, o caminamos por un bosque mirando los árboles, en realidad no percibimos la totalidad de sus aspectos. Seleccionamos un conjunto de rasgos representativos del objeto-árbol, con los cuales conformamos un percepto (valga la aclaración del punto anterior). Generalmente atrapamos la oposición tronco/ramas en sus propiedades de forma y color, excluyendo otras oposiciones como la rugosidad de la corteza y la lenidad de las hojas. O descartamos atributos como la multiplicidad de formas de las hojas (a menos que seamos botánicos o pintores, en cuyo caso nuestro abanico de selección es mayor que el del observador común). Tal selección (sea el caso del observador común, o el caso del botánico) la realizamos a partir de una *instrucción* que nos da la cultura. En ella se nos enseñó a identificar un árbol como una estructura de tronco y ramas, más que como una superficie rugosa, o cualquier otra determinación. Se nos enseñó a identificar las hojas como objetos planos de forma oval.

"Los hábitos, estructuras o esquemas perceptivos con los que, en una sociedad dada, se organizan los datos sensibles, tienden a convertirse en normas o reglas rutinarias que empobrecen la capacidad de enriquecer con nuevos significados los datos sensibles. La percepción en la vida cotidiana tiende a repetirse en

esquemas invariables y, por tanto, a automatizarse" (Sánchez Vázquez, 1992:130).

Esto es, la percepción de los objetos está guiada por *códigos culturales*, de tal forma que tiendo a ver las hojas de los árboles como ovals y planas, absteniéndome en ciertos casos incluso de mirar efectivamente las hojas. A esto que nosotros llamamos aquí la *instrucción cultural* los psicólogos cognitivos le llaman *esquema*, con algunas diferencias que no es el caso escudriñar aquí. Algunas culturas esquimales reconocen varios tipos de blancos, mientras que nosotros apenas si discernimos dos o tres; nosotros diferenciamos entre el verde y el azul, estas culturas literalmente no ven tal diferencia. Sus códigos de selección de lo visible son distintos a los nuestros, hasta el punto que en algunos casos lo visible mismo es distinto o configuramos campos de visibilidad diferentes<sup>17</sup>. A través de diversos procesos de aprendizaje las culturas inculcan códigos de percepción visual en los individuos, que los lleva a conferir significado a algunos estímulos visuales y a otros no (que efectivamente no adquieren siquiera la forma del estímulo). Sobre este asunto, Luria muestra como los condicionantes ecológicos y la cultura específica de los pueblos actúan sobre la configuración de los nombres asignados a las tonalidades de los colores, y como al mismo tiempo, estas denominaciones influyen en la percepción y valoración de las relaciones cromáticas. Para estos psicólogos queda claro que la percepción desborda el nivel de la experiencia puramente sensorial y forma parte de procesos más complejos que

"introducen lo percibido en el sistema de categorías abstractas que se irá forjando mediante la lengua. Incluso la percepción de los colores y de las formas se modifica de modo radical, acercándose al proceso que traslada la impresión inmediata a las categorías abstractas complejas" (Luria, 1980:204)

las cuales, en nuestra comprensión se configuran en el marco de los procesos sociales, como códigos de percepción.

---

<sup>17</sup>Podríamos decir incluso que las culturas construyen *espacios de luz* distintos.

4.5. Tomemos nuevamente el caso del cuadro al óleo del cesto de frutas. Evidentemente cuando muestro el cuadro a alguien (socializado en la cultura occidental) y le pido que me informe que objeto está pintado en él, me dirá sin vacilación que se trata de un "cesto con frutas". Ya vimos que el percepto que origina el cuadro no es idéntico al percepto que produce *directamente* el objeto, pero los dos producen evocaciones similares. Esto plantea un problema central: ¿De qué forma el cuadro produce evocaciones similares a las que produce el objeto mismo, si éste (el cuadro) no tiene materialmente nada en común con aquel (el cesto de frutas)? ¿Cómo una pintura hecha sobre una tela puede producirnos evocaciones como las que produce el cesto con frutas *real*? El cuadro sobre un *soporte material* distinto tiende a generar perceptos *similares*. Este soporte físico deviene, en el caso del cuadro, en una *materia significativa*, en tanto tiene ya propiedades sígnicas. La materia misma que constituye las frutas y el cesto *reales*, es en cambio pura materia física<sup>18</sup>. Nuestro problema se replantearía entonces de la siguiente forma: El objeto *real* constituido por materia física presenta un complejo de estímulos visuales que ordeno en un percepto. El objeto icónico, con su materia significativa presenta una estructura o un complejo estimular icónico, que también ordeno en un percepto. Tanto el objeto como el ícono me ofrecen estructuras estimulares *esquemáticamente análogas*. La estructura estimular icónica reproduce el complejo de relaciones estimulares que presenta el objeto real en *un* momento dado, y en *un* punto de observación espacial definido. Así se fija un *aspecto estimular* del objeto que es el que produce el percepto *esquemáticamente análogo* al percepto objetual. Gibson<sup>19</sup> muestra en lo que llama el *principio de*

---

<sup>18</sup> El asunto es menos complicado de lo que parece. Usemos un ejemplo: un escultor toma un trozo de mármol en el que piensa moldear una figura. El mármol bruto, sin pulir ni trabajar es materia física, que al ser tallada deviene en signo y entonces es ya una materia significativa. Ahora bien, no debemos confundirnos con el caso de los signos ostensivos; en los cuales el referente se significa así mismo. Supongamos que yo estoy en un país extranjero y no hablo la lengua local. Pero necesito comprar un estilógrafo. En el mostrador le enseño al vendedor un estilógrafo inservible que tengo, significando con éste que quiero un objeto de su especie. Aquí el estilógrafo es materia física y materia significativa a la vez.

<sup>19</sup> Psicólogo norteamericano que construye la llamada *línea ecológica* del estudio de la percepción, y que caracteriza una especie de objetivismo ingenuo, permite sin embargo, restituir la presencia del ambiente en el proceso de la percepción, lo que nos libra de caer en el extremo contrario: el subjetivismo. Esto es, se trata de asumir una posición en la que admitamos que las operaciones perceptivas se realizan en el *ambiente*, y en esos términos recogen los estímulos o datos que éste proporciona, pero sin quedarse allí



*estimulación ordinal* que cuando vemos, por ejemplo, algunos de los cuadros de los pintores clásicos holandeses estamos dispuestos a aceptar que propician en nosotros la impresión de ver *directamente* tales paisajes. En el análisis de la microestructura de las pinturas es imposible aceptarlas como copia del objeto representado, dada su diferencia con la microestructura de éste. Asunto que muestra la existencia de una *correlación* entre los elementos del cuadro y los elementos de la realidad representada, no su identidad. Para Gibson los términos en que esta correlación se da corresponden a la luz reflejada por las superficies distintas (referente y cuadro) que, sin embargo orientan a una experiencia perceptual análoga. Ambas (experiencia perceptual del referente/ experiencia perceptual del cuadro) participan, en medios distintos (referente y cuadro) del mismo tipo de organización de las radiaciones luminosas que posibilitan su experiencia perceptual impresionando la retina.

4.6. Si revisamos con cierto cuidado la tesis anterior veremos que son posibles gran cantidad de contra-ejemplos que deshacen la premisa de iconicidad por similaridad en las estructuras estimulares, lo que no implica que no existan imágenes que propicien tal correlación. Lo que decimos ahora, es que al existir imágenes que no reproducen experiencias perceptuales análogas a las que se tiene ante los objetos, el principio de *analogía perceptual* no puede erigirse como definitorio de la naturaleza de la imagen. Tomemos por ejemplo el dibujo común de un gato constituido por un círculo sobre el cual aparece otro de menor tamaño, sobre el cual a su vez se trazan dos triángulos a modo de orejas. Este conjunto de líneas que aceptamos como el dibujo de un gato no reproduce ninguna de las condiciones de la percepción del gato *real*. No nos muestra la textura, el color, las dimensiones que percibimos en él, incluso nada en el gato es en realidad una línea continua (tal como aparece en el dibujo) ya que éste es un objeto tridimensional. Nuestra representación del gato es reconocida como gato, no porque reproduzca las mismas condiciones perceptuales. Sino porque *incorpora algunas*

---

(como supone la perspectiva ecológica de Gibson), sino que reconocamos que el sujeto perceptor selecciona y ordena tales datos a partir de ciertos *esquemas o códigos de percepción*. (Gibson, 1974 y 1966) (Carterette y Friedman, 1982).

*convenciones gráficas que permiten denotativamente reconocerlas como 'gato'.* Esto es, culturalmente se han constituido algunas formas gráficas como denotativas de condiciones de la percepción, o de perceptos peculiares. Así, los dos círculos y los triángulos son una convención gráfica que *arbitrariamente representan* el percepto complejo que constituye la visión de un gato.

4.7. A través de los códigos gráficos se crea un esquema gráfico que reproduce, por correspondencias arbitrarias y convencionales, un *esquema mental*. El código gráfico más que hacer la correspondencia de lo que el objeto es, constituye un tramado de equivalencias entre formas gráficas y rasgos de la representación mental del objeto. Pintar el sol como un círculo con líneas proyectadas desde sus bordes al modo de rayos concéntricos (como explica Eco), no presenta la correspondencia con sus *rasgos ontológicos*, sino con una cierta representación mental de origen cultural, donde el sol se figura más o menos como una bola de fuego que emite rayos. Desde otra descripción cultural podrían conformarse otros esquemas mentales. Así, el código gráfico es en suma, un modelo de equivalencias entre formas gráficas y rasgos socio-cognitivos. Pero la concepción que se sintetiza en este punto, puede llevarnos al *construccionismo radical* que reduce la imagen en su totalidad a una instancia puramente convencional, absolutamente constituida por códigos arbitrarios. En una posición como esa la imagen no tendría diferencia con la lengua, y en su conjunto se reduciría a una suerte de pictograma. Tal posición extrema debe matizarse. En el punto 5. presentamos algunas objeciones formuladas por Juan Fló a las posturas construccionistas, que más que lesionar la dimensión convencional de la imagen, nos permite ampararnos frente al construccionismo radical. Nuestra crítica a Fló por otro lado nos permitirá fincar una nueva posición que medie entre el extremo naturalista y el extremo convencionalista.

Para cerrar este apartado veamos las *condiciones* formuladas por Eco para la elaboración de un *signo icónico*:

a) Es preciso que la cultura defina objetos reconocibles "basándose en algunas características destacadas o rasgos de reconocimiento" (Eco, 1988:62), lo que nosotros hemos llamado aquí el *código de reconocimiento* del objeto, y que los psicólogos llaman el *esquema* de percepción visual del objeto. El signo icónico supone una suerte de elaboración previa de la cultura:

"no existe signo icónico de un objeto ignorado; antes es preciso que la cultura defina una cebra como cuadrúpedo, parecido a un asno, con la piel a rayas negras; sólo después de esto se puede hacer un dibujo reconocible de una cebra" (Eco, 1988:62).

b) Es preciso que una segunda convención determine la correspondencia entre ciertas formas gráficas y los elementos pertinentes del código de reconocimiento, "y que ciertos rasgos de reconocimiento del objeto se han de reproducir *absolutamente* para poder reconocer el propio objeto (puedo no reproducir la cola o los flancos de la cebra, pero he de reproducir las rayas)" (Eco, 1988:62).

c) Es preciso que la convención defina las

"modalidades de *producción* de la correspondencia perceptible entre rasgos de reconocimiento y rasgos gráficos. Si dibujo un vaso, según las leyes de la perspectiva, establezco modalidades renacentistas y perspectivistas... para *proyectar* algunos rasgos pertinentes del perfil del objeto sobre algunos puntos de la superficie de una hoja, estableciendo la convención de que las variaciones de profundidad tridimensional se reduzcan a variaciones de distancia bidimensionales y a variaciones de magnitud y de intensidad de los diferentes puntos o rasgos gráficos" (Eco, 1988:62).

La imagen se desplaza así para Eco, del ámbito de la *reproducción* de los rasgos perceptibles, a la *producción*, según ciertas modalidades, del signo icónico.

## **5. Crítica a la postura convencionalista: Juan Fló, *De la imagen como convención a la percepción sui generis***

Juan Fló (1989) cuestiona la postura convencionalista que hemos expuesto hasta aquí. La cuestión de la imagen parecía más o menos zanjada: hay un complejo de operaciones socio-culturales que a través del uso de códigos simbólicos construyen la imagen como signo convencional, que igualmente es leído desde un código aprendido culturalmente. Fló cuestiona este edificio, en lo que parecería, sin serlo, una defensa de la posición ingenua ante la imagen: vemos las imágenes como vemos las cosas. La imagen no es necesariamente un signo icónico, e incluso una buena parte de las imágenes carece de función denotativa. De manera sucinta presento a continuación los asuntos más relevantes de su argumentación para formular al final algunos cuestionamientos que me parece su teoría tendría que resolver, con lo que podemos asumir una nueva posición semiológica del signo icónico.

### **5.1. Imagen como semejanza: la tesis ingenua**

La perspectiva de Morris sostiene que los signos icónicos tendrían una semejanza natural con su denotatum o referente. De esta forma la imagen (piénsese en una foto, un dibujo o una pintura) sería signo icónico del objeto en tanto se le *asemeja*. Pero estas ideas han sido criticadas por Eco (como hemos visto), y planteadas de forma distinta por Gombrich, Black y Goodman: en realidad la supuesta *semejanza* es bastante problemática, una pintura se parece más a otra pintura que al objeto que representa, y bien podríamos decir que una moneda con un perfil inscrito se asemeja al rostro de un héroe patrio, pero también se asemeja a un botón o una galleta, y las tres podrían ser hipótesis de semejanza válidas, aunque desde perspectivas diversas. Esto nos muestra que la noción de *semejanza* es vaga, y puede ser aplicada a muy diversos aspectos de las entidades comparadas. La noción de semejanza en general no nos sirve para caracterizar la imagen. Por esta vía Gombrich llega a la conclusión de que las representaciones visuales no tienen ninguna propiedad intrínseca (como la semejanza natural con el objeto), que las haga imágenes, por lo cual se constituyen por una

operación convencional de denotatividad (Eco critica también la definición de Morris desde un ejemplo en el que muestra la abismal diferencia entre el retrato de la Reina Isabel, y la Reina Isabel. Por esta vía pretende mostrar que no hay semejanza alguna, o parecido natural entre el ícono y el objeto iconizado). Fló advierte en este punto, que antes de erigir la tesis de la convencionalidad y denotatividad de la imagen, deberíamos considerar la hipótesis no de semejanza o analogía en general, sino de *cierto tipo de semejanza*. Si decimos que un cuadro se parece más a otro que a la figura que representa, hemos escogido *cierto tipo* de semejanza. En esa medida es claro que podemos reconocer objetos, abstraerlos del campo en el que se encuentran y ordenarlos en clases. Lo que nos indica que somos capaces de detectar semejanzas entre las cosas. Tales mecanismos, para Fló, no se disuelven en el *simbolismo convencional*. Por esta razón, y dado que aceptamos el *parecido natural* entre, por ejemplo, objetos-piedra, objetos-nube u objetos-cuadro "no hay impedimento de principio para la posibilidad de un reconocimiento 'natural' de ciertas semejanzas específicas que hemos llamado icónicas". Para Fló la cuestión de la semejanza no se disuelve entonces tan fácilmente. Pero de inmediato podríamos introducir una objeción. Creemos que la capacidad de comparar objetos es una suerte de facultad de la inteligencia que, *podríamos incluso* conceder (apoyando a Fló), tiene un origen *natural* (quizás biológico o genético), pero su *desarrollo* sin duda es de carácter cultural. Es posible admitir que la capacidad de *hacer clases* no es convencional, pero las clases concretas que un sujeto u otro conforman, dependen de ciertas nociones culturales de *semejanza* y *parecido*. Un químico puede ordenar dos sustancias en la misma clase debido a ciertas propiedades moleculares de las mismas, tal ordenamiento es producto de un complejo saber que ha sido incorporado por el científico en un arduo proceso de *aprendizaje*, sus clases no han sido producidas de manera *natural*. Quizás convendría recordar la diferencia fundamental que algunos lingüistas saussureanos hacen entre lengua y lenguaje. Este último es para ellos una *facultad* o *capacidad* de los sujetos, gracias a la cual pueden producir *socialmente* una lengua, que es producto de una capacidad natural, pero que en sí misma es social, convencional y arbitraria.

Ante la experiencia de ver en una imagen el objeto representado, tendríamos dos explicaciones posibles, más allá de la tesis ingenua de la semejanza:

- a) *Tesis Convencionalista*. Ver en una imagen el objeto representado, es producto de construcciones adquiridas en un entorno cultural. La imagen es entonces un signo icónico en el sentido de una entidad convencional determinada por la cultura para denotar otra entidad<sup>20</sup>.
- b) *Tesis no-convencionalista*. Ver en una imagen el objeto representado es producto de mecanismos innatos según los cuales vemos las imágenes de la misma forma que vemos los objetos, sin que esto nos disuelva en la ilusión<sup>21</sup>.

## 5.2. Imagen y función denotativa

Fló sostiene que las relaciones entre Imagen y denotación generan dos cuestiones:

- a) ¿La imagen está constituida necesariamente por la denotación?
- b) ¿Qué forma de denotación particular le corresponde a la imagen?

Las preguntas son legítimas, y nos abren de otra manera una pregunta central: ¿La imagen es signo icónico?

La mayor parte de los autores que han tocado el problema, dice Fló, dan por sentado que la imagen denota, y desde allí pasan directamente a la discusión de si la imagen es una forma *natural* de signo, o si es un signo semiótico. Fló sostiene que la imagen no es sólo denotación, e incluso ni siquiera la requiere, y piensa que de probar esto mostrará que la denotación no es una propiedad que la defina.

---

<sup>20</sup>Esta es la forma en que Fló presenta la tesis convencionalista. Tendríamos que plantear, como más adelante precisaremos, que el signo icónico no necesariamente es denotativo y sin embargo prevalece como tal.

<sup>21</sup>En términos de que creamos que el objeto representado no es imagen sino objeto real

Para que podamos afirmar que algo denota, debe cumplir necesariamente con alguna de las condiciones siguientes:

- 1) "[Q]ue ocupe el lugar de otro signo, o de un concepto o de un ente en un discurso, en un cálculo o en una operación con entes reales entendida como modelo de cierto estado de cosas" (Fló,89:44).
- 2) Que de información semántica (aquella que es traducible prácticamente al lenguaje natural) sobre algo distinto de ella.
- 3) Que haga las veces de un *vector*. Esto es, que apunte o dirija la atención sobre algo.

Si la imagen requiere *necesariamente* alguna de estas condiciones, entonces será un signo icónico, esto es, una entidad denotante.

La imagen puede cumplir con cualquiera de tales condiciones, sin embargo subsiste como tal al margen de todas ellas. La denotación puede permitirnos percibir algo como imagen, pero no siempre la imagen genera la denotación. La imagen puede cumplir la función de signo convencional, pero es evidente que si la imagen se restringe sólo a signo convencional "es indiferente que se trate de una imagen" (Fló,89:44).

Respecto a 1) es claro que la imagen puede operar como signo en un discurso o un cálculo, pero la imagen subsiste al margen de esta condición. Hay imágenes que no se presentan como la sustitución de otro objeto, como concepto o signo.

Respecto a 2) es difícil reducir la imagen a información semántica, cuando menos en su forma de secuencia de proposiciones. Para que podamos identificar algo como imagen no es necesario que tenga que serlo de algo reconocible o conceptualizable. Será imagen "sólo si reconocemos que está representada una entidad 'otra' que la entidad material" (Fló,89:49). sobre la cual se soporta la imagen. Ahora bien, el asunto es si tal reconocimiento es equiparable a un acto proposicional. De ser así la percepción de la imagen debería requerir operaciones lingüísticas que comportasen las proposiciones referidas al objeto representado por la imagen. Aceptar esto no sólo exige que las

imágenes sean únicamente reconocidas por sujetos lingüísticos (lo que es dudoso), sino además que la actividad lingüística participante en tal reconocimiento tuviese una forma como: a) "esto es una imagen, es decir algo que representa a otra cosa presentando algunas de sus propiedades", b) "esta es la imagen de  $x$ " y c) " $x$  tiene las propiedades y  $(w,z)$  que esta imagen presenta".

Como se ve ni siquiera a) es sostenible ya que percibir una imagen no requiere itinerarios conceptuales de evaluación de analogías.

Respecto a 3) Fló sostiene que la relación entre la imagen y lo representado por ella no viene dada por saber que una alude o vectoriza a la otra "sino de saber que una no es la otra aunque se presente como tal" (Fló,89:57). Reconocemos una imagen no porque nos apunte o dirija al objeto que representa, sino porque nos permite percatarnos de que *no* es él.

"En tanto que en el signo la diferencia con lo significado es el punto de partida, y lo que es necesario es que entre esos dos diversos se establezca la relación de referencia, aquí la dualidad es lo que se agrega a una situación inicial en la que no hay dos términos, y la aparición del segundo no lo ata al primero mediante una relación nueva sino que lo que hace es disolver la previa relación de identidad" (Fló,89:57).

Fló sostiene aquí que las imágenes en su forma primitiva son reconocibles como objetos (el objeto que representan), y las diferencias que presentan con los objetos de la clase representada (los objetos reales) son las que permiten constituirlos como imágenes. Con esto se presentan dos ideas relevantes:

- 1) La imagen no es un vector que nos lleve al objeto, sino que la reconocemos como imagen en tanto logramos distinguirla del objeto que representa (en tanto la deshacemos como ilusión).
- 2) En su forma primitiva las imágenes son vistas como objetos, lo que muestra la no semiotividad original de la imagen; ésta no nombra cosas, las muestra.



### 5.3. Ver imágenes como ver objetos: la tesis de Fló

La imagen constituye una presencia visual del objeto, "ver una imagen es algo del tipo de la actividad que consiste en ver objetos y no de aquella que consiste en descifrar símbolos" (Fló, 1989:103). Fló plantea que no hay ninguna razón para no sostener que la imagen comporta un reconocimiento inmediato de lo representado. Esta presencia visual no necesita de los conceptos de referencia, similitud o analogía, en tanto es de diferente cualidad de "la que tiene el objeto real cuando se lo reconoce visualmente" (Fló, 1989:123). El reconocimiento de la imagen utiliza los mismos "mecanismos y responde a las mismas claves visuales que la percepción de la realidad" (Fló, 1989:123).

Podemos distinguir las imágenes de los objetos reales, no porque éstas sean signos de aquellos, sino porque en la percepción de las mismas se integran dos niveles que nos permiten reconocerlas como tales: percibimos la imagen, y percibimos el soporte material sobre el cual se halla la imagen. Vemos simultáneamente el jarrón con flores dibujado sobre el lienzo, y el lienzo mismo con su marco. Pero aquí está presente un problema que quizás traería objeciones: frente al dibujo (digamos de un perro sobre un papel), si veo claramente que se trata de un papel ¿cómo voy a ver un perro en él?. El problema está en admitir que vemos simultáneamente las dos cosas: el objeto imaginario (el perro) y el objeto real que es soporte físico (el papel).

Esta coexistencia perceptiva no es imposible debido a que no se trata de una relación de contradicción formal entre dos percepciones, según la cual el objeto es *perro* o *papel*. El que veamos papel y animal dibujado no es contradictorio, ya que no se trata aquí de una relación veritativo-funcional del tipo: p v -p.

"Precisamente porque al nivel de la visión es posible la coexistencia de los dos objetos, es que con el pensamiento podemos distinguir el nivel que corresponde a la percepción del objeto real del que corresponde a la percepción de la imagen" (Fló, 1989:105).

Este principio de la simultaneidad perceptiva a dos niveles se opone a la idea de Gombrich de que percibir es excluir la percepción de sus elementos materiales. Para Fló la posibilidad de la imagen como distinta de los objetos, se funda sobre esta bi-percepción.

Gombrich usa la noción de *ilusión* para dilucidar el concepto de imagen pero esto es incorrecto. Si percibimos la imagen como si fuese el objeto real, estamos en un caso de ilusión, debido a que no descubrimos precisamente el soporte material; en cuanto lo percibimos, entramos en esta condición de percepción simultánea propuesta por Fló, en la que percibimos la entidad como imagen, y en la cual se disuelve la ilusión.

Gombrich supone que la imagen es un grado atenuado de ilusión, pero para Fló esto insostenible. La ilusión no puede tener grados, por que entonces deja de serlo. Nosotros vemos algo que creemos es real, pero cuando se nos revela que no lo es (bien sea porque percibimos el soporte material, o porque se nos da la información de que lo hay) deja radicalmente de ser ilusión.

En síntesis, frente a las imágenes desarrollamos una estructura perceptiva *sui generis* que nos permite ver el objeto representado (la cosa dibujada) y el objeto representante (el soporte material de lo dibujado).

#### 5.4. Lenguaje y dibujo: una relación no co-dependiente

La mayor parte de los autores piensa que las habilidades para el dibujo realista en el niño se desarrollan en dependencia a la adquisición del lenguaje natural. Fló sostiene una tesis distinta: la incapacidad lingüística está ligada con la aptitud gráfica, o en otros términos: el lenguaje lejos de permitir el desarrollo de la aptitud gráfica realista, la inhibe.

El caso de los niños autistas con limitaciones graves en la adquisición del lenguaje, y con un notable desarrollo en su capacidad gráfica de dibujo realista, le proporciona a Fló la base empírica sobre la

que sostiene su tesis. "Esto infringe la usual conjetura de que el dibujo está asociado al lenguaje por lo menos en la medida en que éste está a su vez unido a la formación de los conceptos" (Fló, 1989:171).

El niño comienza a usar los garabatos con funciones figurativas en el mismo período en que comienza a usar el lenguaje. El mundo adulto a través de las continuas interrogaciones por el significado de sus obras, genera en el niño la noción de que tales dibujos son un duplicado del lenguaje. Así los garabatos aún sin poseer propiedades icónicas comienzan a manejarse como signos convencionales por la referencia sugerida que propician los adultos.

El dibujo infantil -dice Fló- por su asociación con el lenguaje, lejos de desarrollarse con sus características propias de figuración, se atrofia en el sentido de que se desarrolla como simple representación de ideas, se reduce a la esquematización de formas propia del ideograma. Así la "figuración usa una información acerca de lo figurado que tiene su punto de partida en la visión, pero no transcribe de esa información nada más que lo que es expresable verbalmente sin residuo" con lo cual se convierte rápidamente, en una especie de duplicado del lenguaje. El niño queda fijado en la "función ideográfica del dibujo", desinteresándose de "mirar el mundo" cuando lo dibuja, y conformándose con denotarlo a través del ideograma. "Incluso el niño mayor tiende a enriquecer su dibujo con detalles y precisiones que no provienen de la observación dirigida a la realidad, sino del stock de conocimientos que ha acumulado sobre ella". La complejización del ideograma corre no por una observación más detallada de la realidad, sino por el deseo de introducir variantes decorativas en él.

Tales variantes decorativas introducen tanto las nuevas cosas que se saben sobre el mundo, como rasgos afectivos. Este trabajo decorativo es agregado una vez que se han alcanzado las pretensiones denotativas del dibujo, con lo cual se pasa propiamente a una "dimensión en la que es posible moverse sin temer por la denotación ya que lo que podemos hacer en aquella es, inocua para el ideograma" (Fló, 1989:177). Para Fló la actividad estética del niño, que sobre-elabora formalmente el

ideograma, ya no está en relación con lo representado. El niño no se interesa por ver lo representado, sino por añadir nuevas denotaciones de tipo afectivo.

En síntesis Fló sostiene que

"el lenguaje bloquea [la] capacidad gráfica porque usa el dibujo como un complemento suyo al servicio de la denotación, de modo que, una vez adquirido éste como una especie de lenguaje ideográfico, su único desarrollo ocurrirá en el terreno formal o decorativo que puede elaborarse con total independencia del objeto denotado y sin modificar en nada la función denotativa" (Fló, 1989:176).

Los niños que presentan limitaciones en el lenguaje tendrían así, las condiciones para el desarrollo de la aptitud gráfica en independencia de las restricciones ideogramáticas impuestas por la denotatividad lingüística.

De otro lado la capacidad de dibujar es para Fló, una capacidad mímica. De igual modo que tenemos la capacidad de reproducir con nuestro rostro o nuestro cuerpo gestos de otros, en lo que constituye nuestra capacidad innata de mímica corporal, la aptitud gráfica forma parte de una capacidad mimética motriz-manual. En este punto, Fló incorpora la idea de Piaget según la cual en nuestra relación con el mundo conformamos una imagen mental de los objetos. Sólo con la construcción de imágenes mentales con las cuales controlar la práctica de dibujar, es posible el dibujo realista. Hay algo así como un registro imaginario de la forma significativa que permite "aproximarse por tanteos a la realización motriz-manual, controlada por la huella visual"(Fló, 1989:180) de la imagen mímica. Tendríamos así que hay una estrategia perceptiva en la cual el ojo construye el objeto que ve, genera una imagen mental duradera, que permitirá disponer de ella mientras que quien dibuja se aproxima por sucesivos ensayos "a su transcripción satisfactoria". La "mímica que hace el ojo al realizar una indagación que apunta al dibujo, puede ser considerada como un pre-dibujar del ojo que recorre y fija trayectorias, encuentros, dinamismos. Y que realiza incluso, líneas" (Fló, 1989:182).

La percepción que se halla ligada a un pensamiento con lenguaje transcribe necesariamente sus informaciones útiles en términos verbales, o en los términos de un lenguaje interno que de cualquier forma está asociado al lenguaje social. Por cuestión de economía, la información perceptiva se transcribe simbólicamente.

"El sujeto carente de lenguaje debe utilizar como materiales simbólicos para sus operaciones internas, imágenes que no son formadas, como lo es en cambio el ideograma que dibuja el niño normal, sobre el modelo de los conceptos verbalizados, es decir que ese sujeto carece tanto de palabras como de imágenes formadas a partir de las palabras" (Fló, 1989:183).

En la medida en que la imagen no es una suerte de impregnación fotográfica, sino el producto de una actividad incesante de seleccionar y fijar por parte del ojo, el niño normal no sólo dibuja ideogramas sino que sus imágenes mentales están empobrecidas por esa actitud ideogramática.

Mientras que los niños con déficit lingüístico constitutivo tienen la necesidad de demorarse en la información perceptivo visual "construyendo imágenes que registran la mirada de lectura en términos de formas expresivas", los niños lingüísticos inhiben su capacidad explorativa y mimética por la mediación convencionalizada del lenguaje.

En síntesis habrían dos razones por las cuales el dibujo realista se desarrolla con más intensidad en los niños a-lingüísticos:

- a) el dibujo no aparece en estos niños en relación con la adquisición del lenguaje (el dibujo así no se convierte en pura denotación ideográfica, ni es devorado por el lenguaje).
- b) la percepción no es codificada lingüísticamente, las imágenes mentales son más ricas visualmente, en tanto no tienden como en el niño lingüístico, a ser ideogramáticas.

## 5.5. Códigos de iconización

La observación sobre el carácter simultáneo de la percepción de la imagen, permite sin lugar a dudas generar un conjunto de nuevas explicaciones que resulten menos anti-intuitivas que las tesis convencionalistas radicales. Es difícil aceptar que cuando observamos una foto (*foto-perro* digamos) no hay en ella más que dispositivos convencionales a partir de los cuales realizamos una traducción simbólica, debido a que experiencialmente resulta para nosotros cualitativamente diferente leer textos lingüísticos que ver imágenes ya sea cinematográficas o pictóricas. Hay fuertes razones (como las que presenta Fló) para pensar que perceptivamente estamos más cerca del *ver objetos* que del *descifrar símbolos*. Sin embargo los argumentos de Fló han de matizarse y en algunos casos rechazarse en vistas de una posición más satisfactoria.

1. Fló sostiene como una de sus tesis centrales que la percepción de las imágenes es básicamente la misma que la percepción de los objetos (ver imágenes es igual a ver objetos). En esta medida Fló plantea que respecto a las imágenes el reconocimiento no resulta de inferencias, cotejos o desciframientos. Pero las teorías que sostienen la tesis convencional en general dirían que lo que ocurre es que *tenemos la impresión* de que al ver una imagen no realizamos una operación de desciframiento porque nuestro código de lectura (o desiconización podríamos decir) está culturalmente interiorizado. Esto se evidencia cuando damos a individuos de *otras culturas* (no familiarizadas con la iconosfera occidental) ciertas imágenes de las que resulta una lectura *equivoca* debido a la ausencia de nuestros códigos y a la presencia de otros<sup>22</sup>. Esto indicaría que cada cultura constituye algo así como un *horizonte icónico* (concepto que desarrollaremos en otro capítulo), desde el cual se codifican y decodifican las imágenes<sup>23</sup>. Fló afirma en su texto que aunque la lectura de la imagen exigiera la incorporación de claves

---

<sup>22</sup>Basta ver los numerosos ejemplos que dan los historiadores del arte, los semiólogos, los antropólogos y hasta los cineastas. Gombrich, C.Lévi-Strauss, Mircea Eliade y Serguei Eisenstein, presentan casos interesantes.

<sup>23</sup>Sin que esto nos haga olvidar que la transnacionalización del discurso massmediático contemporáneo, tiende a erigir una iconosfera planetaria.

convencionales, ello no nos obligaría a aceptarla como signo convencional. Sin embargo esto afecta con vigor su teoría en tanto la percepción *sui generis* de la que habla no estaría constituida en una de sus dimensiones por *ver objetos* sino precisamente por *descifrar signos*.

2. Fló sostiene que aunque eliminemos de la imagen la capacidad de informar acerca de lo representado (ya sea como una forma proposicional, o como un vector) "no por eso la devolvemos simplemente al objeto material significante: todavía se la puede percibir como imagen" (Fló, 1989:50). Esto es, aunque la imagen no informe acerca de nada, sigue siendo imagen sin disolverse en el soporte material (no tiene porque convertirse en sólo un 'trozo de lienzo manchado'). Esto lo apoya en que algo es "imagen sólo si reconocemos que está representada una entidad 'otra' que la entidad material que podemos llamar el soporte de la imagen" (Fló, 1989:49). Esto plantea que hay *otra* entidad, que aunque *imaginaria* o *abstracta* está de alguna manera *informada* en la imagen. Además de este problema (en el que se muestra que no tan rápidamente podemos concluir que la imagen puede no informar nada acerca de *otra* cosa), se desprenden de aquí otras dos cuestiones:

- a) ¿Tendríamos que aceptar la existencia de ciertas entidades abstractas representadas por algunas imágenes?<sup>24</sup> ¿no nos llevaría esto otra vez a lo que se quiere evitar: la denotación?
- b) La creencia de los sujetos observadores se hace central. Ellos ven la imagen (digamos una pintura contemporánea no-referencial) y en ella no encuentran información semántica sobre nada, *terrenal*, digamos. ¿Deben entonces *creer* que se trata de un objeto abstracto, que es *otra* entidad? Sospechamos que allí no se ve ninguna *otra entidad*, en tanto podemos ubicarnos frente a la pintura no en una indagación semántica, sino puramente sintáctica (correlaciones de líneas, tonos y trazos), como parece propiciarlo buena parte de la pintura del siglo XX.

---

<sup>24</sup>Cuestión que en el caso de la pintura abstracta propicia un problema de corte, digamos, *metafísico*. ¿Hay una especie de *topos icónico* en el cual existen los referentes o denotados de la pintura abstracta? Creo sinceramente que esto más que resolver problemas origina otros.

Es importante que formulemos algunas otras cosas respecto a este punto debido a que en gran parte la argumentación de Fló en contra de la imagen como signo icónico se funda aquí. En síntesis lo que Fló plantea es lo siguiente: Si la imagen es signo icónico debe ser denotativa, debido a que una entidad cualquiera adquiere el estatuto de signo en tanto se pone en lugar de otra cosa refiriéndola. Pero hay imágenes que no denotan nada (como la pintura abstracta que constituye un contra-ejemplo), por tanto la imagen no se define como signo icónico. Creo que es posible enfrentar el argumento de Fló si asumimos una postura semiótica menos referencialista. No todo signo *denota* otra cosa, tenemos dos casos de signos ampliamente aceptados, que así lo muestran:

- a) Los signos auto-referenciales denotan no otra cosa, sino *a sí mismos*.
- b) Los signos sin denotación como *unicornio*, *Ulises* o *Remedios la bella*.

Con esto, asumiríamos que la especificidad del signo no es su *necesidad* de referirse a *otra cosa* sino la de *significar* algo, llevar algún *sentido*, portar cierta *información*. Uso éste último término para mostrar que la información que porta el signo no es necesariamente *semántica*. La pintura abstracta es signo icónico no porque remita a un referente metafísico, sino porque lleva cierta información que puede ser desde conceptos hasta *información estética*. Podríamos incluso asumir (en una posición radical) el carácter de signo icónico de la pintura abstracta (o de cualquier clase de imagen) aunque no portase información alguna, en tanto es concebible como un puro esquema que se actualiza en signo en la operación de recepción del observador. Esto es, para esta postura más radical, la imagen sería signo icónico no porque represente *algo* o porque porte información, sino porque el receptor puede asignarle tales significados (que van desde atribuciones referenciales hasta apreciaciones puramente plásticas)<sup>25</sup>. De otro lado, la imagen no-figurativa es signo icónico en tanto participan en su configuración ciertas

---

<sup>25</sup>Incluso un lector puede *ver* los signos lingüísticos escritos, como *signos icónicos*, en tanto se *posicione* ante ellos como ciertos esquemas gráficos con propiedades plásticas. Para ello, debe dejar de verlos como letras y mirarlos entonces como imágenes.



convenciones o códigos. No se trata probablemente de códigos semánticos (en el sentido de significados lingüísticos) pero sí de ciertas convenciones sobre las relaciones formales entre los objetos cromáticos del *cuadro*, sobre su distribución o sobre sus texturas, en definitiva no códigos semánticos sino sintácticos.

3. Nos parece importante atender, como lo ha hecho Fló, la dimensión de la estructura perceptiva de la imagen que nos permite *ver* el soporte físico de las figuraciones. Sería enriquecedor aproximar el concepto de *soporte físico de la imagen* al concepto semiológico de *materia significante* (aquella materia sensible con la cual se construyen los signos). En el planteamiento de Fló, una imagen se reconoce porque de ella percibimos su materia significante. Si no fuese así, entraríamos en el mundo de la ilusión en el cual confundiríamos las imágenes de los objetos con los objetos mismos. Por otra parte reconocemos a las imágenes porque además de la materia significante, podemos percibir también la *representación*, la imagen del objeto que se vería como se ven los objetos. Podríamos efectuar entonces una pregunta más o menos imaginaria pero no tan lejana a nuestra experiencia contemporánea. Cuestionémonos a cerca de las consecuencias que trae sobre nuestra percepción de las imágenes el desarrollo de las nuevas tecnologías visuales en las que la materia significante se va borrando, o mejor, se va haciendo imperceptible. Por ejemplo en el caso de la holografía, en la que vemos, digamos, el holograma de un individuo en movimiento, en ciertas condiciones de iluminación, de espacio, etc., y en donde no fácilmente podemos percibir el soporte físico de la imagen. Dado que, casi literalmente no hay tal soporte físico<sup>26</sup>. De aquí surge nuestra primera interrogante: En estos casos, donde difícilmente podemos percibir el soporte físico, y que no son sin duda un caso de ilusión ¿se pone en entredicho la tesis central de Fló, del carácter bi-perceptivo que implica la imagen?, ¿podríamos decir que el estatuto de imagen reposa en el saber o la creencia que tenemos acerca de ella, y no ya en una estructura senso-perceptiva *sui generis*?. Si aceptamos este caso (como una suerte de contra-ejemplo a Fló) tendríamos que

---

<sup>26</sup>El único soporte físico es evanescente. un chorro de luz láser.

asumir que ese *saber* acerca del holograma como imagen sin soporte físico no es ya natural, sino un dato socio-técnico peculiar.

4. En los últimos capítulos de su libro, Fló desarrolla la tesis de que el lenguaje inhibe la aptitud gráfica mimética en el niño. Con esto muestra entre otras cosas, que la propensión a asignar carácter denotativo a la imagen está dada por el mundo lingüístico (que es convencionalizante) y no por la estructura perceptiva originaria. En este sentido señala que los niños tienden, por sugestión del medio adulto a esquematizar sus dibujos de forma eficaz para la denotación. Fló privilegia en este punto la "representación realista del contorno" como elemento desfigurado en la práctica icónica del niño, con el cual se mostraría la inhibición en la aptitud gráfica, dada por el carácter ideogramático del lenguaje. Hay otras condiciones del dibujo infantil que no parecen reducidas ideogramáticamente, y que sin embargo son figurativas en términos de que *presentan* un objeto y no sólo lo mencionan: es el caso de los colores. Esta claro que tienen un valor afectivo (como afirma Fló), pero no tienen porqué reducirse a él. También indudablemente pueden figurar objetos.. ¿Por qué si el lenguaje inhibe la capacidad figurativa del dibujo, inhibe sólo la representación del contorno y no la aplicación o selección del color?

#### 5. Fló afirma que

"en la actividad que podemos llamar estética, propia del niño normal, que consiste en sobre-elaborar formalmente el ideograma, ya no se roza más la relación con lo representado.. si se introducen nuevas denotaciones de tipo afectivo, éstas ya no informan sobre la cosa sino sobre el sujeto" (Fló, 1989:177).

Indudablemente los nuevos rasgos añadidos por el niño al dibujo tienen un carácter afectivo como también lo tienen los rasgos denotativos o ideogramáticos (quizás el niño no dibuja nada al margen de un contexto emocional), pero creemos también que no hay ninguna razón clara para aceptar (como espera Fló) que tales rasgos no informan nada (o no pretenden hacerlo), acerca de lo denotado. Los rasgos suplementarios son también informativos y son producto de lo que el niño

ve. El punto es que el niño en su proceso de socialización dibuja lo que ve a partir de ciertos códigos que le van indicando como es preciso hacerlo para que refiera adecuadamente los objetos, esto es, para que pueda *comunicarlos*.

6. Para Fló la capacidad de dibujar es una capacidad mímica, que formaría parte de una facultad innata del sujeto. El modelo de esta facultad es la mímica corporal gracias a la cual podemos reproducir los gestos de otros. En esta medida el dibujo para Fló responde a la cualidad motriz-manual de mimetizar lo percibido por el ojo. La cinésica (y la proxémica y el estudio del paralenguaje) nos ha enseñado que los gestos están íntimamente vinculados con modelos de *gestualización* cultural, y en general los movimientos corporales en las situaciones cotidianas están más cerca de *formas aprendidas de disponer* el cuerpo que de posturas naturales. Cuando se trata de imitar el movimiento o el gesto de otros, la disposición corporal es aún más convencionalizada. Los gestos y en general, todos los procesos miméticos se adquieren y usan en contextos culturales que los orientan y definen. Configuran propiamente un código que en ciertas culturas puede presentar fuertes equivalencias semánticas (tales expresiones orientan a tales significados) (Knapp, 1991). Con esto queda claro que no podemos asumir la tesis de Fló según la cual el *dibujar* es una capacidad *mímica natural* ya que la mímica se conforma en contextos socio-culturales.

Para cerrar podríamos reorganizar el concepto de signo icónico a partir de los elementos cotejados de las diversas posturas. Es importante asumir una posición más cauta que la del construccionismo semiótico radical, y menos ingenua que la opinión común que asume las imágenes simplemente como *parecidas* al objeto. En cierta medida todas las semióticas de la imagen (desde Barthes hasta Eco) aceptan que sobre ella interviene la convención que supone entonces la presencia en su constitución de ciertos códigos culturalmente contruidos. Esto es, todas las exploraciones semióticas aceptan que la imagen es *signo icónico* en tanto su formación y percepción implica códigos culturales, no siendo así un fenómeno natural de semejanza simple objeto-imagen e implicando códigos aunque laxos de información en aquellas imágenes que no

refieren nada. Pero en algunas imágenes no todo es convencional, como no todo en ellas implica (ingenuamente) una correlación de *semejanza natural*. No todas las imágenes presentan el mismo nivel de codificación o convencionalización, cuestión clara dada la vastedad del universo de la imagen que nos lleva desde el naturalismo referencial hasta la pintura abstracta y desde las representaciones más esquemáticas hasta las holografías. Quizás podríamos sostener que las imágenes o los signos icónicos presentan *grados* de convencionalización<sup>27</sup>. La representación esquemática de un grupo de palomas volando sobre el mar por medio de una línea horizontal y un conjunto de líneas en "v" a modo de palomas, implica un alto grado de convencionalización en el que no podríamos hablar de *semejanza natural*, ni tampoco de ver objetos como ver cosas. Pero evidentemente que entre este dibujo o la representación clásica de los dos círculos con una línea *enroscada* como representación del *gato*, y el holograma en movimiento de un gato, hay una fuerte distancia de *grados de convencionalización*. En este último no todas las propiedades lumínicas son esquemáticas; sin duda el color y el tono del gato-hológrafo y el color y el tono del gato-real en ciertas condiciones de luz son coincidentes. C. Lévi-Strauss plantea que la pintura, al contrario de la música no se encuentra totalmente liberada de la naturaleza; no en el sentido de que la pintura sea un arte *imitativo*, sino que los colores, su materia prima, son *tomados de la naturaleza*<sup>28</sup>: "no existen colores en pintura más que porque hay seres y objetos coloreados antes" (Lévi-Strauss, 1986:13). Esto es, que la pintura *en tanto color* no es un invento o convención humana, sino una *transposición* de una condición natural<sup>29</sup>. Ahora bien, esto no quiere decir que respecto a las figuras denotativas, el color opere *espontánea o naturalmente*. El color adquiere su lugar

---

<sup>27</sup>Concepto que no equivale al de *grados de iconicidad* (Ch. Metz, A. Moles) ya que este supone que habría algo así como un *Icono perfecto* al que unas imágenes u otras se aproximan en grados distintos. Esto es, que ciertas imágenes *entre más semejantes* al original, serían *más icónicas*. Como se ve esta postura cae nuevamente en la posición ingenua defendiendo una noción oscura de *semejanza*.

<sup>28</sup>Los sonidos musicales (no los ruidos) son para Lévi-Strauss *Invencciones* totalmente humanas, ellos no *están* en la naturaleza, sino que *se producen* en la mente del hombre.

<sup>29</sup>Aceptamos por su puesto, que el artista o el productor plástico puede hacer combinaciones cromáticas guiadas por su proyecto creativo peculiar.

*oposicionalmente* respecto a los otros colores del texto Podríamos decir entonces que la imagen, respecto al color, implica una *relación de coincidencia* con el objeto que representa, teniendo en cuenta, por supuesto que hay una enorme zona de la pintura que no representa objetos y que no es referencial. Es claro que ciertas imágenes no presentan el color del objeto que representan (como en una foto de prensa en la que cierto tono de gris representa el azul del cielo), y en esa medida lo sustituyen convencionalmente, pero la imagen *tiene la capacidad* de reproducir el color de los objetos, de propiciar en el espectador, respecto a éste, aspectos de percepción coincidentes con la percepción del objeto. Lo mismo podemos sostener acerca de otros aspectos como las diversas proporciones entre las partes del cuerpo de nuestro gato-ejemplo: las extremidades del gato-holograma son una tercera parte de la extensión del tronco, así como las extremidades del gato-real lo son también de su tronco. Pero en especial el movimiento del gato-real es coincidente con el movimiento del gato-hológrafo debido a que en los dos casos se trata de movimiento real, y no de movimiento real y movimiento *aparente* (los haces de luz del holograma se desplazan *efectivamente* en el espacio). Estos atributos, es cierto, han sido escogidos arbitrariamente en un universo de atributos posibles según un *código de percepción o de selección cultural*, pero el contenido o la propiedad misma seleccionada presenta un rasgo común entre el objeto referente y el signo icónico. La construcción de las imágenes obedece a múltiples sistemas o códigos convencionalizados, y su percepción implica códigos que seleccionan ciertos rasgos y les otorgan ciertos significados, pero no todos ellos son una operación de traducción de un elemento gráfico a un elemento semántico de forma convencional. Algunos de los elementos de los signos icónicos se ven como *se ven los objetos* pero en el marco de una selección y una conformación convencional.

La percepción de la imagen implica una relación *activa* entre un *esquema* y la información visual (ambiente), tal como plantea la psicología cognitiva. La percepción es un proceso constructivo y continuo que se constituye por lo que nosotros entendemos aquí como la relación entre una instrucción de código y un modelo plástico. Es importante

insistir en este punto debido a que el convencionalismo radical puede llevarnos a suponer que la imagen, en tanto signo icónico, es apenas apreciada ya que se reduce a una suerte de ideograma (forma perceptual que puede concretamente presentarse pero que no define como tal a la imagen). Neisser sostiene con claridad que el resultado de la percepción no se reduce a un conjunto de representaciones internas (datos de archivo) que desplazan la experiencia particular de observación

"Al constituir un esquema anticipatorio el perceptor se centra en un acto que compromete tanto a la información del ambiente como a sus propios mecanismos cognitivos. Es transformado por la información que adquiere. La transformación no es una cuestión de crear una réplica interna donde anteriormente no existía nada, sino más bien de alterar el esquema perceptivo de tal modo que el siguiente acto seguirá un curso distinto" (Neisser, 1981:70).

Los signos icónicos aunque comportan sistemas convencionales no propician procesos perceptuales idénticos a los de los códigos lingüísticos gráficos. En un texto son más o menos indiferentes las características tipográficas de las letras<sup>30</sup>, ya que lo fundamental es la vinculación de dichas formas con sus significados. Cuando observamos una imagen sus aspectos materiales son fuentes de información y no sólo remiten a las claves semánticas de tipo ideogramático. La operación de percepción de la imagen implica entonces códigos de iconización de carácter *móvil* ya que éstos se modifican y enriquecen en las experiencias concretas de observación y apreciación de las imágenes. La experiencia paradigmática de esta movilidad es la experiencia estética. En ella la actividad de apreciación permite su reajuste códico a diferencia de otras experiencias (como la decodificación de los dibujos de las etiquetas de los productos en el supermercado), en la cual la apreciación es fuertemente esquemática. Podríamos llamar *iconizante* a la forma plástica con la que interactúa el observador y frente a la cual se moviliza ciertos códigos de percepción de la imagen que tienen un

---

<sup>30</sup>Sabemos que en muchos casos el texto escrito asume variantes tipográficas relevantes. Pero entonces se trata ya no del valor lingüístico de las letras, sino de un valor adicional, precisamente su valor icónico. Las letras en esos casos se ven no solamente como claves del código *escritural*, sino también como *formas icónicas*.

carácter móvil o *líquido* en tanto se modifican por la información que el iconizante provee constituyendo así propiamente un *iconizado*, una imagen percibida y dotada de sentido.

Sin esperar ser exhaustivo reconocemos (con ayuda de varios autores) seis aspectos en los que los códigos icónicos difieren de los códigos lingüísticos:

- a) Los códigos icónicos son más móviles o *líquidos*, en el sentido de lo planteado anteriormente.
- b) Las articulaciones de los códigos icónicos son mucho más laxas que en los códigos lingüísticos, no presentan fragmentaciones definibles como en las lenguas (retomaremos este asunto en *Metz: El análisis del film* en el capítulo siguiente).
- c) La lengua presenta dos articulaciones a partir de las cuales se configuran dos tipos de unidades: *monemas*, las cuales portan significación; y *fonemas* que son unidades sin significado que gracias a su combinación conforman las unidades semánticas. Aunque es cierto que las imágenes transmiten algún contenido, no fácilmente podríamos describir cuales son las unidades o *monemas icónicas* que lo forman. Los límites de tales unidades en el plano pictórico son muy difusos y su delimitación sería altamente azarosa. Tomemos un ejemplo: *virgen con el niño* de Giotto (Washington, National Gallery of Art), ¿Cuáles son las unidades icónicas, o los *iconemas* de esta imagen? Alguien podría decir: [la virgen], [el niño] y [el fondo dorado], pero no habría razón alguna para rechazar descripciones como éstas:
  1. [la virgen], [el niño], [los hálitos de la virgen y el niño] y [el fondo dorado].
  2. [el rostro de la virgen], [las manos de la virgen], [el torso de la virgen], [la flor que sostienen ambos personajes], [el rostro del niño], [los brazos del niño], [el cuerpo del niño], [las piernas del niño], [los hálitos] y [el fondo dorado];
  - 3.....prácticamente habrían infinitas posibilidades de descripción iconemática. El criterio para decidir que algo es un iconema (unidad semántica icónica) es que porte significado, y todo fragmento del

cuadro es significativo. No tenemos un criterio claro para tal delimitación por lo cual en cada texto podrían definirse iconemas particulares, incluso por cada tipo de análisis. El caso del lingüista dista mucho de ser el mismo. En la lengua las unidades semánticas son perfectamente reconocibles, y su demarcación no salta de un tipo de análisis a otro; incluso para el sentido común las palabras presentan una fuerte estabilidad. En la icónica en cambio lo que en un análisis es un iconema [los ojos de la virgen], en otro es parte de otra demarcación [el rostro de la virgen]. Se derivan de aquí dos diferencias relevantes de los códigos icónicos respecto a los lingüísticos:

- d) Mientras las unidades semánticas de los códigos lingüísticos se ordenan en *léxicos* con cantidades definidas de unidades (aunque sean cifras muy grandes son *contables*), las unidades icónicas (mismas que como vimos no son fácilmente determinables) no podrían ordenarse en *léxicos*, ya que son fuertemente inestables. Así, en el Inglés se reconocen aproximadamente 300 mil palabras, mientras que respecto a las unidades icónicas carece de sentido plantearse este asunto. Ahora bien, si es claro que no podemos hablar propiamente de *léxicos* o diccionarios icónicos, es necesario reconocer que las imágenes de alguna forma se agrupan por ciertos *paradigmas* bastante amplios y poco delimitados; así podemos reconocer la *iconografía* de ciertas épocas y ciertas culturas (como la icónica medieval, o la icónica china). Estaríamos más cerca de lo que podríamos llamar incluso no ya códigos icónicos, sino *enciclopedias visuales o icónicas*.
- e) En la imagen no hay el equivalente a los *fonemas*. El análisis de las imágenes nos lleva siempre a fragmentos con significado, por lo cual el salto: unidades formales/unidades semánticas propio del lenguaje verbal resulta inaplicable.
- f) Mientras que los códigos lingüísticos permiten la designación de un objeto o una clase de objetos sin importar su grado de abstracción, los signos icónicos son fuertemente concretos. Un perro dibujado o fotografiado difícilmente es el 'perro en general' dado que siempre es un perro concreto: de una raza, de un color, de ciertas proporciones, aunque se alegue que en las artes icónicas habrá diversos grados de



'concreción' dependiendo de la técnica utilizada (el dibujo y la caricatura tienen un grado mayor de abstracción frente a la fotografía)<sup>31</sup>.

Este itinerario nos permite dejar por sentada una primera cuestión: la reflexión sobre la naturaleza de la imagen muestra que su identificación y apreciación dependen en el nivel más básico (reconocerla como imagen) de la participación del observador en tanto la reconoce a través de ciertos códigos de percepción y representación gráfica. Como hemos visto la semiótica de la imagen se ve obligada a vincular la percepción en la definición de la imagen, la participación del observador es crucial. La recepción de la imagen obliga al observador a *construir* a partir de ciertos códigos el esquema visual como una imagen específica. Llamaremos en adelante a tal complejo de *códigos básicos* tanto de percepción y reconocimiento de íconos como de producción de la imagen los *códigos de iconización* para distinguirlos de los otros procesos de recepción que examinaremos en lo que viene.

---

<sup>31</sup>Estos seis aspectos deslindan fundamentalmente la relación entre códigos lingüísticos y códigos icónicos de la imagen referencial. La imagen abstracta, en tanto no pretende reportar objetos "del mundo" se distancia del campo semántico lingüístico.

## CAPITULO II: El texto cinematográfico, lenguajes y códigos

En el capítulo anterior presentamos algunas discusiones relevantes respecto a la imagen en general, en este capítulo nos concentramos en un problema más específico: la imagen cinematográfica. Resolver algunos de los problemas de importancia que plantea, implica allanar el camino hacia la comprensión de la recepción visual en el texto cinematográfico. La tarea actual es discutir los aspectos peculiares del *texto cinematográfico* con respecto a los códigos que lo componen, al "lenguaje" que lo constituye y a los diversos niveles y planos que lo entranan.

Como es de esperarse, existen múltiples teorías y modelos que van desde esquemas de análisis del cine hasta verdaderos *proyectos visuales* de cómo debe ser el cine. En este sentido, comenzaremos el capítulo reconstruyendo la discusión entre *construccionismo* (o formalismo) y *verismo* (o realismo). El objeto de reconsiderar este enfrentamiento es que involucra dos grandes concepciones sobre la imagen filmica, y de alguna manera revive la discusión central del capítulo anterior: la imagen es *reproducción natural* o la imagen es *construcción convencional*.

Apelaremos a los planteamientos que realizan las teorías cinematográficas más relevantes: Eisenstein, Arnheim, Balázs, Kracauer y Bazin, organizando el territorio a partir de los grandes sectores que constituyen el construccionismo y el verismo. Al final, apoyándonos en Mitry y especialmente en Lotman intentaremos señalar los rasgos que implica una posición mediadora ante la cual estos extremos no son más que un espejismo.

### **1. Dos grandes concepciones filmicas: verismo o construccionismo**

Si miramos el panorama general de las teorías filmicas, se dibujarán ante nuestros ojos dos territorios más o menos definidos: aquellas teorías que dan primacía al lugar que la "realidad" tiene en el cine y aquellas que enfatizan el poder "formativo" del arte. Es significativo que las diferencias entre estas dos grandes corrientes del pensamiento filmico se expresen en una histórica polémica en torno al *montaje*. Esta discusión, en cierta forma

vigente, tiene su punto culminante en los años 50 y 60, cuando los jóvenes directores de lo que se conoció como el "cine de autor" reaccionaron contra la concepción filmica del período dorado de 1920-1930 liderado por los realizadores soviéticos. El objeto de tal discusión es lo que se ha conocido como la "concepción del montaje"<sup>1</sup>, defendida y desarrollada básicamente por el director soviético Sergei Mikhailovitch Eisenstein.

## 2. *Las posiciones construccionistas o el ideal formativo*

El construccionismo cinematográfico fue apareciendo desde las primeras experiencias filmicas, en las que algunos realizadores y críticos señalaban que el cine podía iniciar un camino que rebasara el simple registro de los hechos. En esta perspectiva se pensó que el cine podría adquirir el estatuto de un arte, gracias a que contaba con la capacidad de proveer de sentido las imágenes capturadas del mundo y ordenarlas en una estructura dotada de ritmo. Se comparó al cine con la música, la pintura y el teatro, y se buscó asignarle un lugar independiente<sup>2</sup>. Su especificidad se identificó en su capacidad de ensoñación<sup>3</sup>, la fotografía por el movimiento adquiere unidad, volumen y ritmo. Entre 1912 y 1925 se desarrolla la vanguardia cinematográfica francesa, los cine-clubs se convierten en un centro de experimentación y especialmente de discusión sobre el film. Paralelamente en Alemania se desarrolla el *expresionismo alemán* también vinculado con una concepción formalista.

Desde 1925, una vez disuelta la vanguardia francesa y debilitado el periodo expresionista, la cinematografía soviética retoma el liderazgo. Es en este ámbito donde se desarrolla la reflexión construccionista más vigorosa del cine. S. Eisenstein, L. V. Kuleshov, D. Vertov y V. I. Pudovkin encabezan

---

<sup>1</sup>Podemos entender inicialmente por *montaje* la concepción y la práctica según la cual la significación cinematográfica se halla determinada por la *articulación* entre los diversos planos o imágenes unitarias del registro filmico. El sentido filmico es propiamente una *construcción* del realizador que, al combinar las imágenes, logra transmitir un significado.

<sup>2</sup>Músicos, fotógrafos, poetas y otra serie de artistas o aficionados se interesaron por las posibilidades estéticas del nuevo medio. Entre ellos se recuerdan a Vachel Lindsay (autor de *The Art of the Moving Picture*), Germain Dulac, Ricciotto Canudo y Louis Delluc.

<sup>3</sup>Quizás la propiedad más recurrentemente asignada al cine ha sido la de lo onírico: "el cine es un sueño" (M. Dard), "es un sueño artificial" (T. Varlet), "entro en el cine como en un sueño" (M. Henry), "¿No es también un sueño el cine?" (Paul Valéry).

una discusión prolija que marcará en buena medida toda concepción cinematográfica posterior.

El pensamiento construccionista cinematográfico se sostuvo a su vez sobre diversas reflexiones teóricas y filosóficas: Munstenberg se apoyó en Kant, Arnheim utilizó los principios y explicaciones que él mismo había contribuido a elaborar en la teoría *gestalt*, así como Eisenstein apeló tanto al pensamiento marxista como a la estética japonesa.

Por más ecléctico que parezca este panorama, siempre estuvo presente un hilo vertebral en todas las reflexiones: la convicción de que el cine adquiriría un estatuto estético sólo cuando era capaz de rebasar su naturalismo originario (en tanto parte del fotograma) y construir un significado al manipular el material visual. El ámbito de reflexión estética en que se desarrolló más claramente el conjunto de ideas, que podríamos reconocer como la base del construccionismo filmico, es el *formalismo ruso*<sup>4</sup>. En primera instancia, los formalistas se preocupan por asignar un lugar específico a las cuestiones estéticas en el seno de la vida humana. Afirman que las acciones humanas responden a cuatro grandes funciones o se ordenan en cuatro grandes clases: prácticas, teóricas, simbólicas o estéticas. Así, una actividad práctica es aquella que se realiza para satisfacer necesidades concretas como la agricultura, una actividad teórica se orienta a la comprensión general de los objetos, como la física o la química. La función estética en cambio, abarca aquellas acciones y objetos que *no persiguen ningún propósito*, existen por sí mismos, para la pura contemplación<sup>5</sup>. Los jarrones fenicios en que se guardaba el vino tenían en su contexto histórico una función práctica, pero en los museos contemporáneos asumen una función estética haciéndose objeto privilegiado para la percepción. Mientras que las palabras en el uso cotidiano tienen una función simbólica (sustituyen ciertos referentes), en la poesía adquieren un estatuto estético, el lenguaje existe por sí mismo. Somos capaces de ver el mar con el desinterés que propicia la contemplación, aunque se le mire también como una fuente de recursos pesqueros. Pero hay ciertas

---

<sup>4</sup>Aunque la poética del *formalismo ruso* se produjo como un grupo de teorías de la obra literaria, resulta clara su influencia sobre el pensamiento de Eisenstein, Arnheim y Balázs, así como en las reflexiones semiológicas desarrolladas desde los años 60, en las que aparecen las teorías de Lotman y Metz.

<sup>5</sup>Obviamente alguien podría decir: justamente ese es su propósito, la contemplación. Pero los formalistas rusos quieren enfatizar con esto, el carácter *libre* de la función estética, su *independencia* de las sujeciones *empíricas*.

actividades que se orientan a construir o moldear objetos sin más propósito que la contemplación, a ellas les llamamos *arte*.

Para el formalismo, tal como lo señala V. Shklovsky, el arte se constituye cuando nos permite ver el objeto más allá de su utilidad práctica, de su valor simbólico o de su interés teórico. El objeto se hace plenamente estético cuando lo vemos por sí mismo, en ausencia de toda utilidad:

" El propósito del arte es comunicar la sensación de las cosas como son percibidas y no como son conocidas. La técnica del arte es hacer 'no familiares' a los objetos, hacer difíciles a las formas, aumentar la dificultad y la duración de la percepción, porque el proceso de la percepción es un fin estético en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es una manera de experimentar la condición artística de un objeto; el objeto mismo no es importante" (Shklovsky, 1965).

En ese sentido, las teorías cinematográficas construccionistas apelaron al trabajo de deformación y enrarecimiento de la imagen fílmica; porque de otra forma, el registro de la realidad se detiene en la función simbólica (en la que las imágenes remiten a los objetos) y no alcanza el nivel del objeto estético. Obras como el *Ballet mécanique* de Fernand Léger respondían a esta aspiración en cuanto presentaba los objetos prácticos de la vida cotidiana (como los cubiertos que utilizamos a diario para consumir nuestros alimentos) oponiéndolos entre sí desde la perspectiva de sus formas. Los cuchillos pierden su sentido instrumental y se nos aparecen como formas redibujadas ante nuestra percepción. El objeto se ha *desfamiliarizado* y entonces puede propiciarnos una experiencia estética. Los realizadores formalistas buscaron entonces descomponer, quebrar, violentar o reorganizar la visión convencional de tal manera que el film no fuese una suerte de retrato de la realidad, sino un complejo de imágenes existentes para generar una percepción inusitada: "Ninguna representación de un objeto podrá ser válida visual y artísticamente a menos que los ojos puedan entenderla directamente como una *desviación* de la concepción visual básica del objeto" (Arnheim, 1971: 92).

Para los formalistas el arte era un asunto de trabajo cuidadoso en el que el artista, a través de la técnica, es capaz de aislar los objetos del torrente de la vida y ponerlo como instancia de contemplación. El objeto nos impresiona por su *forma*, es decir, por la *técnica* que se despliega ante nuestros ojos. La propiedad definitoria de la técnica artística es la

*desfamiliarización*, entendida como el proceso realizado por el artista gracias al cual el objeto alcanza autonomía respecto al mundo cotidiano.

B. Tomachevsky elaboró un catálogo de las diversas técnicas literarias en el que podía reconocerse la forma en que separaban el arte de la representación transparente de la realidad. Así, por ejemplo, deslindaba la *intriga* o la *motivación*, como parte de la técnica del *argumento* y la *causalidad*, como representación de la realidad.

Por su parte, I. Mukarovsky precisa el concepto de *desfamiliarización* introduciendo la noción de *adelantamiento* con la que señala que el lenguaje artístico es aquel que rebasa los usos convencionales y configura un lenguaje artístico peculiar.

Shklovsky señalaba que los usos artísticos se oponían a los usos comunes, y en ese sentido la poesía "es un lenguaje *atenuado, tortuoso*" en el que los signos pierden sus referencias comunes y adquieren un valor intrínseco.

En el territorio de la cinematografía estos planteamientos se recuperaban a través del uso del primer plano, gracias al cual era posible apreciar de formas inusitadas el objeto, deshaciendo la referencia y recuperando el valor plástico de la imagen.

Los formalistas también dieron un lugar preponderante a la noción de *ritmo*, gracias a la cual el tiempo se experimenta estéticamente. Shklovski señala este enrarecimiento propiciado por el ritmo como un "desorden que no puede ser previsto" (Shklovski, 1965:23). En el territorio del cine, el ritmo se vinculó con el *montaje*, el cual se vio como un instrumento para "producir un nuevo tiempo artificial, que está como superpuesto al tiempo real" (Bower, 1936:109), o de manera mucho más clara, en la declaración de Jean Cocteau: "Mi preocupación esencial es impedir que las imágenes fluyan, oponerme a ellas, sujetarlas y reunirme con ellas sin destruir su descanso" (Cocteau, 1972:218).

## 2. 1. S. Eisenstein: la Teoría del Montaje

Es necesario señalar que la teoría cinematográfica de Eisenstein no responde a una línea conceptual única y monolítica. La premisa del conflicto múltiple en la obra cinematográfica aparece también en su elaboración

teórica como conceptos y explicaciones enfrentadas que logran sintetizarse en argumentos superiores. En sus ensayos pone en juego tendencias y concepciones opuestas que intentaba resolver a través de las integraciones dialécticas. Oscilaba entre una visión del cine como máquina y una comprensión orgánica, en ocasiones hallaba en él un instrumento para persuadir retóricamente, y otra veces lo mostraba como una instancia casi mítica del conocimiento de su propio universo.

Eisenstein rechaza aquel cine en el cual la realización se halla sometida a los hechos filmados. En éste, el director realista se reduce a un mero intermediario entre el público que presencia los hechos cinematográficos como si fuesen los hechos cotidianos. El realismo filmico le pareció ineficaz y carente de dimensión artística. Desde sus trabajos en el teatro<sup>6</sup> se comprometió con los planteamientos del constructivismo: descomponer los elementos que participan del teatro y recomponerlos según un proyecto formal de creación. La música, el vestuario, la iluminación o la escenografía no son un simple fondo, un acompañamiento del diálogo, son instancias equivalentes que establecen una relación dialógica. El parlamento o la trama dejan de ser el centro jerárquico de la obra y devienen una pieza entre otras, obligada a establecer un diálogo cargado de tensiones con los demás partes del sistema. La búsqueda de formas para descomponer la realidad en elementos materiales útiles para la construcción del proyecto creativo, configura la línea de continuidad que lo llevará hasta la cinematografía.

Eisenstein planteaba que la música o la pintura descomponían la continuidad de la realidad sonora o cromática hasta llegar a partículas básicas como la tonalidad o el sonido, convirtiéndolas en elementos susceptibles de creación artística. A este procedimiento se le conocía como la *neutralización*: reducción de los componentes de la realidad a partículas neutrales y básicas. El color carece de un significado específico (no se puede decir simplemente que el rojo significa pasión y el verde naturaleza o esperanza), su valor depende totalmente de las relaciones con otros colores y las vinculaciones con otros códigos (Eisenstein, 1974). Eisenstein reconoce en la *toma* la molécula cinematográfica elemental que, a diferencia del tono o del sonido, carga una referencia que apela a la experiencia y las

---

<sup>6</sup>Eisenstein inicialmente estudió ingeniería y después se integró a la comunidad artística de Moscú como parte esencial del movimiento de vanguardia teatral que se enfrentaba al Teatro de Arte de Moscú donde se defendía una concepción realista del arte escénico.

emociones del espectador. Es necesario entonces un proceso de *neutralización* para extraer los sentidos primarios y convertir la toma en un elemento formal susceptible de usarse como material de creación nueva y superior. En el cine todos los elementos deben concebirse equivalentes y conmensurables: desde la actuación y el vestuario, hasta el asunto, la iluminación o los subtítulos, todos son constituyentes que se correlacionan para generar una significación que rebasa el realismo burdo consistente en decorar con accesorios ilusionistas una narración<sup>7</sup>. Cada componente fílmico es como una suerte de atracción circense que cuenta con su especificidad, pero que halla su lugar en relación con las demás atracciones bajo la carpa. Ver un film es hallarse sacudido por una serie de *shocks* generados por la diversidad de elementos del film y no sólo por el asunto o la historia. En el primer periodo de su teoría Eisenstein reconoció en la toma la menor unidad cinematográfica portadora de un estímulo que gracias a su combinación constituía el film. Posteriormente se interesó más por los elementos al interior mismo de cada toma, los cuales ofrecían atracciones que se relacionaban armónica o conflictivamente. Siempre buscó los elementos mínimos, los *quantum* de atracciones que al manipularse rítmica y temáticamente generan la obra artística.

Eisenstein siempre denostó el cine-registro, al que no concedió el estatuto de arte. Las tomas largas le parecieron risibles e inútiles: después de fijado un significado ¿para qué continuar con la contemplación?. La materia prima del cine se halla en sus elementos, y éstos deben recortarse, transformarse, manipularse. Cada una de las atracciones del film debe construirse calculando claramente la reacción que generará en el espectador<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup>En un artículo titulado "Lo inesperado", Eisenstein señala que el teatro kabuki constituyó una de las pruebas sustanciales a su concepción sobre la neutralización. La exagerada estilización del teatro kabuki, en la que se rebasa la representación de un suceso y se dirige a deformar o desencarnar los hechos hasta reducirlos a su estructura puramente física, le mostraba un excelente ejemplo de la neutralización o formalización a la que debía aspirar el cine. Los movimientos de agonía o las expresiones de aflicción de un moribundo en el teatro kabuki presentan tal codificación, que dejan su jerarquía y adquieren el mismo lugar que los elementos igualmente codificados de la escenografía, la música o el vestuario. El movimiento o el gesto son dos tipos de piezas, entre otras, que se organizan para la cooperación significativa del todo, en el que resulta incomprensible la obra apelando a uno de ellos o al recuento de la trama. Sólo la interrelación del conjunto lleva el significado, de suerte que esta forma es tan abstracta como la de la música o la pintura. El teatro kabuki presentaba para Eisenstein un ejemplo claro de neutralización en el que podían reconocerse los elementos formales

<sup>8</sup>Se ha planteado que la teoría cinematográfica de Eisenstein ha seguido en un comienzo al conductismo de Pavlov, y que posteriormente ha evolucionado hacia un modelo más cercano al estructuralismo de Piaget



De la neutralización de los elementos resultan dos valores básicos para Eisenstein: la *transferencia* y la *sinestesia*.

a) En la *transferencia* un efecto se produce a partir de una multiplicidad de elementos diferentes. Los diversos elementos que aparecen simultáneamente en la pantalla pueden reforzarse entre sí potenciando el efecto (este sería el caso más elemental), o pueden hallarse en conflicto entre sí o, incluso, un elemento puede aparecer de forma inesperada y constituirse en un efecto necesario. Este último caso constituye el punto más alto de la transferencia. En *El acorazado Poteomkin* (Eisenstein, 1925) cuando la dama burguesa grita "Apelemos a ellos" en la escalinata de Odessa, la respuesta a su enunciado no es otro texto, no es una acción o un personaje, son las sombras de los soldados que bajan silenciosamente por los escalones. La comunicación entre el diálogo y la iluminación constituye una *transferencia* de efecto.

b) La *sinestesia* apela a la generación de una experiencia multisensorial en el espectador. Los diversos elementos filmicos se interrelacionan eficazmente para generar esta suerte de experiencia total. En *El tambor de hojalata* (V. Schlöndorff) cuando Oskar y su familia pasean por la playa, el padre se encuentra con un pescador que extrae del mar una cabeza de caballo de la que brotan repulsivamente las anguilas. La secuencia muestra intercortes del rostro perplejo de Oskar, de la madre vomitando y de los ojos destrozados de la cabeza de un caballo muerto por la que escapan las víboras marinas. Todos los elementos se combinan para generar una reacción receptiva de repulsión: las imágenes, las situaciones dramáticas conflictivas que acaban de sucederse, el sonido del mar en combinación con las interjecciones de la nauseabunda, los encuadres y movimientos de cámara. Para Eisenstein esto sería posible gracias a que el realizador tiene la capacidad de controlar y moldear cada elemento del film.

A diferencia de Pudovkin, Eisenstein otorga al realizador el mismo lugar del compositor y del pintor: debe manipular los elementos para configurar con ellos una obra significativa. Pudovkin no daba tal preeminencia al realizador, incluso pensaba que el sentido del mundo estaba ya presente en la realidad capturada por las tomas. La tarea del realizador era más bien la de potenciar y liberar esta significación a través

del montaje<sup>9</sup>, y llevar al espectador a experimentar un hecho filmico como si fuese un hecho natural. El realizador presenta el material orientando las emociones del espectador a través de una realidad reorganizada claramente con el fin de permitir que las relaciones ocultas se evidencien.

Dos cuestiones marcaban claramente la diferencia entre Eisenstein y Pudovkin: el valor que uno y otro otorgaban a la toma y la forma en que comprendían el montaje.

Para Pudovkin (1960) la toma era la menor pieza constituyente del cine, dotada ya de un significado originario que no debía deshacerse. El papel del realizador era tomar esta suerte de fragmento de significación vital y articularlo, gracias al montaje, en una estructura creativa que perseguía la elucidación de conceptos y experiencias a primera vista ambiguos. Por su parte Eisenstein no podía aceptar la idea de la toma como un fragmento de realidad que sólo requería su rearticulación. La toma era para él un espacio en el que residían elementos formales como la iluminación, el volumen, la línea y el movimiento. El sentido de la toma es construcción, es elaboración de un realizador que luchará conscientemente contra las "significaciones naturales" implícitas.

Respecto al montaje las diferencias eran igualmente marcadas. Eisenstein recuerda su polémica con Pudovkin

"Estas discusiones se habían convertido en una costumbre. Pudovkin me visitaba a intervalos regulares, a última hora de la noche, y detrás de las puertas cerradas discutíamos sobre cuestiones de principios. Graduado en la escuela de Kuleshov, defiende altamente una comprensión del montaje como un encadenamiento de piezas. Una cadena. 'Ladrillos' otra vez. Ladrillos colocados en serie para exponer una idea" (Eisenstein, 1959:57).

Para Pudovkin el montaje era *enlace*: encadenamiento de fragmentos que llevarían al espectador por una línea disimulada en la que al final se establecería un tema. Eisenstein en cambio, entiende el montaje como *choque* (permanente enfrentamiento entre los elementos) que exige del espectador una actitud activa: el espectador recibe los enfrentamientos que se ponen ante sus ojos, con la misión cocreativa de resolverlos. Las tomas

---

<sup>9</sup>Pudovkin, Eisenstein y Alexandrov constituyeron la triada central del construccionismo del cine soviético. Herederos de Kulechov, encontraron en el montaje la vértebra cinematográfica.

son para él *células* que, al recibir un principio de animación, dan vida al film, tal principio será el montaje.

En el cine, al igual que en la escritura ideogramática o en el *haiku*<sup>10</sup>, el significado se produce por el choque entre las imágenes. Eisenstein se sentía impresionado por la forma en que el ideograma era capaz de evocar nuevos significados por la combinación de partículas simples, dotadas de un significado predefinido:

"El rasgo característico es que la unión... de dos jeroglíficos de la serie más sencilla no deben mirarse como su suma, sino como su producto, es decir, como un valor de otra dimensión, de otro grado; cada uno de ellos, separadamente, corresponde a un *objeto*, a un hecho, pero su combinación corresponde a un *concepto*. De dos jeroglíficos separados ha surgido el ideograma. Con la combinación de dos *representables* se ha logrado representar algo que no podía serlo gráficamente... Por ejemplo: el dibujo de agua y el dibujo de un ojo significa 'llorar'; el dibujo de una oreja junto al de una puerta = 'escuchar'" (Eisenstein, 1959:49).

En este mismo sentido el cine debe ser capaz de presentar elementos simples que al ofrecerse al espectador generen un significado nuevo, un tercer sentido que se elevará transversalmente por el film, un *concepto* que no estará puesto en las tomas individuales, sino en el nivel superior de su correlación, de su montaje:

"Sí, esto es lo que hacemos exactamente en el cine al combinar planos representables, sencillos en su significado, neutrales en su contenido, en contexturas y series intelectuales... Es éste un medio y un método inevitable en cualquier exposición cinematográfica. Y, en una forma condensada y purificada, el punto de partida del 'cine intelectual'... Del cine que busca el máximo laconismo para la representación visual de conceptos abstractos" (Eisenstein, 1959:49).

El montaje es ante todo el conflicto entre los diversos elementos de las tomas (dirección gráfica, escala, volumen, masa, iluminación...), choque que debe originar resultados de orden superior. En realidad las tomas como atracción sólo son un estímulo que buscan nuestros sentidos como

---

<sup>10</sup>La poesía Haiku representó para él un claro ejemplo de montaje. "La brisa del atardecer / risa el agua / contra las patas de la garza azul... Desde nuestro punto de vista, esto son frases de montaje. Listas de planos. La sencilla combinación de dos o tres detalles materiales producen una representación perfectamente acabada y de género completamente distinto psicológicamente... Debemos observar que la emoción es dirigida hacia el lector, porque, tal como ha dicho Yone Noguchi, 'son los lectores quienes hacen de la imperfección del *haiku* una perfección de arte'" (Eisenstein, 1959:51).

espectadores y nos llevan a establecer relaciones de identidad o contraste en nuestra mente. Sólo la interacción específica de las tomas produce el significado: a través del montaje las células cinemáticas reciben la fuerza creadora que gesta un organismo filmico vivo. Desde esta concepción Eisenstein recibió las innovaciones técnicas, como el sonido o el color, que se fueron añadiendo al cine. Enfrentó decididamente la tentación del ilusionismo realista y las asumió como nuevas posibilidades formativas. El sonido sería utilizado no como paralelo o refuerzo realista de las imágenes, sino como *contrapunto* que se hallaría en conflicto con la imagen ("Manifiesto del sonido", junto con Alexandrov y Pudovkin). En el color hallaría la presencia de un nuevo código capaz de formalizaciones y simbolizaciones autónomas, que en determinados puntos se contrastarían con los demás elementos como los volúmenes o el sonido. En *La aventura de los boyardos*, film que constituía la segunda parte de *Iván el terrible*, y que no pudo terminar debido a que le sobrevino la muerte en 1948, Eisenstein hace un uso muy pensado del color en algunas de las secuencias. Es notorio su esfuerzo por vencer el realismo cromático y proyectarlo a un nivel abstracto. A diferencia del cine de Hollywood que incorporaba los desarrollos técnicos para capturar por el realismo filmico al espectador, Eisenstein enfrentaba y subvertía todo naturalismo mediante un redoblado esfuerzo por la *neutralización*.

Con los años (especialmente durante la década de los 30) Eisenstein se preocupó por la *forma* cinematográfica. Este problema era una suerte de reformulación del asunto del montaje: al interior de cada toma hay una multitud de atracciones que se hallan en conflicto, sin embargo, una de ellas tiende a *dominar* a las otras. En un film narrativo, la línea argumental parece ser lo primero que nos atrae de cada toma, las demás atracciones juegan a su entorno. En *Alejandro Nevski* (Eisenstein, 1938), cuando el pueblo de Novgorod discute acerca de proclamar o no al príncipe Alejandro para enfrentar las tropas de los Alemanes, el *dominante* del montaje es la discusión entre los diversos personajes, encontrándose subordinados el sonido ambiental, la iluminación, los vestuarios y hasta las construcciones que enmarcan la polémica. Desde los años 20 Jakobson afirmaba que una obra literaria se compone de una multiplicidad de códigos interrelacionados, uno de los cuales se constituye en la línea dominante frente a la cual se subordinan los demás elementos<sup>11</sup>. Eisenstein se interesó en este concepto

---

<sup>11</sup>R. Jakobson "The Dominant" en: L. Matejka y K. Pomoroska (eds.) Readings on Russian Poetics, pp.82-87.

aunque parecía oponerse al principio de *neutralización* que había constituido uno de los ejes centrales de su concepción filmica. La resolución se halló por la vía del conflicto: asumir que los sistemas textuales poseen un dominante, pero estimular la lucha por deshacer su hegemonía. La línea argumental misma, además de enfrentarse a los demás elementos (como la escenografía o el color), debe experimentar enfrentamientos internos: varias líneas narrativas luchan por alcanzar la supremacía. Pero quizá lo que más llamó la atención de Eisenstein fue la relación entre los diversos códigos del film: mientras que la línea narrativa constituía el código dominante, los demás códigos aparecían como estímulos secundarios jugando en la periferia de la imagen y de la conciencia del espectador. Esto implicó que comenzara a configurar una comprensión del film ya no como tomas discretas articuladas, sino como complejos nexos entre líneas complementarias. En este punto la música "impresionista" se fue convirtiendo en un modelo de las posibilidades de realización cinematográfica. Debussy o Scriabin eran capaces de originar una "experiencia total" y una "sensación de conjunto". El realizador cinematográfico debe ser capaz no sólo de reunir elementos a lo largo de una línea dominante, sino de orquestar sensiblemente un complejo de estímulos organizados, que originan una impresión final y un sentido de totalidad. A este resultado de interconexión Eisenstein le llamó "el montaje polifónico" y su resultado fue entendido como "la unidad a través de la síntesis". Así, el montaje comenzó a verse como la energía del cine que dota de vida a la materia prima; pero el concepto de unidad sintética se halló en un objetivo global más allá del montaje mismo: en la *forma significativa*. En esta última noción aparece con más claridad el conflicto entre los dos conceptos que jugaban, para Eisenstein, como descripciones de la forma cinematográfica: "la máquina de arte" y "el organismo de arte". En la medida que se fue transformando su teoría cinematográfica hubo una suerte de pendulación hacia la comprensión del cine como un organismo, pero esto nunca significó abandonar la tensión entre las dos descripciones.

1. La imagen del arte como máquina estuvo estrechamente vinculada con las apuestas metodológicas y conceptuales del constructivismo, así como del realismo del Siglo XIX de Taine y Zola. En el ícono de la máquina Eisenstein encontraba varias analogías con su ideal de la obra de arte: a) es una construcción intencional diseñada a partir de objetivos definidos; b) a su construcción ha precedido una cuidadosa planeación; c) cada una de las etapas de construcción del mecanismo han sido ajustadas y rectificadas hasta que alcancen su propósito; d) la construcción y el funcionamiento de la

máquina son plenamente mensurables y previsibles; y e) con el tiempo la máquina perderá su capacidad y será sustituida por un nuevo modelo que cumplirá con más eficacia sus propósitos.

La primera visión que Eisenstein tuvo del cine coincidía con los principios de que el film es una serie de shocks dirigida al espectador para originar en él un proceso de intelección significativa y de que el film es una máquina psicológica.

La forma de la máquina filmica depende de la clase de experiencia que el realizador desea obtener. El proceso creativo se inicia cuando el artista adquiere claridad sobre la *finalidad* que quiere alcanzar, para la cual buscará los *medios* que le permitirán conseguirla. Desde la materia prima más básica, el trabajo de yuxtaposición permitirá la creación de significados cinemáticos básicos. De éstos, gracias al montaje, se pasará a la configuración de líneas de desarrollo que incluirán una línea dominante y varias líneas accesorias (la trama, el tono general de iluminación, la caracterización, etc.). El espectador recogerá estos grupos de significación dramática y reconstruirá la línea del film resolviendo los conflictos. Así como en el montaje primario hay un conflicto físico entre elementos básicos, como el color, la forma o la línea, en los demás niveles, hasta el más alto, el significado será el resultado de la contraposición y de la síntesis de los componentes. El espectador identificará en cada punto los diversos conflictos y los llevará a una resolución: reconocerá las correlaciones de luz y sombra en las descripciones escenográficas, las contradicciones entre un grupo de personajes y otros, los contrastes e identidades entre acciones pasadas y acciones presentes, hasta el nivel dramático más alto en el que el espectador es capaz de ver en el argumento tan sólo un ejemplo de un tema general que podría plantearse mediante otros argumentos y otras confrontaciones. El espectador se ha hecho capaz de confrontar el film engendrado en su propia conciencia. La obra cinematográfica misma es una máquina que gracias al montaje ha generado una forma significativa en la conciencia del espectador. En este punto la teoría de Eisenstein es fuertemente recepcional. Gracias a su concepción dialéctica, la cumbre del film se encontraba en la síntesis de ideas opuestas que el espectador era capaz de producir, el espectador implicaba una contraparte fundamental en la creación del significado fílmico.

En *La huelga* (Eisenstein, 1924) se yuxtaponen las imágenes de la multitud con la de un toro sacrificado en un matadero, o el rostro de un

hombre con la imagen de un zorro. El realizador confía que la facultad metafórica del espectador establezca la relación que el film propone. El tema del relato surgirá de la misma manera de la interconexión de segundo orden dada a partir de las conexiones metafóricas de primer orden que habrá establecido el receptor: aparecerá la idea de un grupo concreto de trabajadores que luchan contra un sistema de trabajo opresivo. Pero ese no es el punto culminante del film, Eisenstein espera que el espectador rebase la anécdota propuesta particularmente por el complejo narrativo y llegue a plantearse el problema en términos generales: el enfrentamiento entre el capital y el trabajo. La participación del espectador es notable, sobre él cae la responsabilidad del logro definitivo del film. Sin embargo, su tarea está predefinida por la máquina cinemática: no cabe cualquier interpretación. El espectador deberá establecer las correlaciones prefijadas en el texto. Se trata de una cooperación condicionada, comprometida semántica e ideológicamente con la expectativa del realizador<sup>12</sup>. El espectador de Eisenstein debe estar perfectamente consciente, despierto de cabo a rabo (a diferencia del espectador de Hollywood que debe ignorar la irrealidad de los efectos que le producen la impresión de realidad), debe establecer las conexiones y dar los saltos mentales que condicionan la posibilidad de la obra. El texto cinematográfico vive por la mente del espectador, en ella está su finalidad, la mente humana es el medio gracias al cual existe y en el que halla su destino.

2. La teoría *orgánica* de la obra fue apareciendo gradualmente en las reflexiones de Eisenstein durante la última parte de su vida (Eisenstein, 1959, 1970 y 1974). Como sabemos, la representación orgánica de la creación artística ha sido un modelo de gran importancia desde el Siglo XIX. El simbolismo de la obra como organismo parece especialmente nutrido por algunos de los aspectos que se aducen al organismo: a) el organismo cuenta con un principio de *vida* que está presente en todas sus partes y que circula por su conjunto; b) al trasladarse a un medio diferente al que le es propio, es capaz de adaptarse sin deshacer su identidad; c) es capaz de autorrepararse, de enmendar y aliviar sus propias heridas; d) se reproduce y halla una continuación vital en su proliferación; y e) existe por sí mismo. Este último aspecto marca claramente su diferencia con la metáfora de la

---

<sup>12</sup>Veremos a partir del cuarto capítulo de esta tesis "Estética de la recepción", que la concepción eisensteiniana se encuentra ligada a una suerte de teoría de la recepción primaria, en la que el polo de la recepción se halla sometido a las prescripciones del autor. En otras palabras, que el *lector implícito* en el texto de Eisenstein está perfectamente configurado, tanto teórica como ideológicamente.

máquina: el organismo vive siendo en sí mismo su propia finalidad, la máquina vive por un propósito que la rebasa, es el resultado de un diseño y de un plan que le es exterior. Eisenstein se hallaba especialmente seducido por el primero de los aspectos enumerados: la obra de arte, en su expresión más alta, estaría dotada del principio totalizador de la vida. Eisenstein expresaba esta idea planteando que cada pieza del montaje existe no como algo aislado, sino como una presencia particular del tema de la obra que subyace a cada una de las partes y a la totalidad del texto:

"Cada pieza de montaje no existe ya como algo aislado, sino como una *representación particular* dada del tema general que en igual medida penetra todas las piezas-tomas. La yuxtaposición de estos detalles parciales en la construcción de un montaje dado convoca e ilumina esa cualidad *general* en la que cada detalle ha participado, y que reúne a todos los detalles en un *conjunto*, es decir en la *imagen* generalizada con la que el creador, seguido por el espectador, experimenta el tema" (Eisenstein, 1974:11).

El principio orgánico de la vida es, en Eisenstein, el *tema* totalizador de la obra.

Hay que considerar que la visión de Eisenstein nunca se entregó por completo a una u otra representación, siempre estuvo interesado en limitar el formalismo que parecía imponerse en la imagen orgánica y complejizar el automatismo de la visión mecánica. A menudo hablaba de cada toma o cada componente del film como una *célula*, con ello expresaba que adicionalmente a su función o su operación en el conjunto de la máquina del montaje, en ella estaba presente el mismo *código*, la misma estructura genética, digamos, del tema general del film. A diferencia de las piezas mecánicas, las células garantizan la acción concertada del "montaje polifónico".

Eisenstein resistía también el organicismo negándose a admitir que el film fuese un resultado más o menos místico en el que la naturaleza de la significación operaba por sí misma. Nunca aceptó las aseveraciones de los realizadores que planteaban una suerte de independencia de su obra. Le parecía una mistificación decir que el film crecía por sí mismo y adquiría su forma definitiva gracias a su impulso interior. El tema emerge de las decisiones del realizador en su tarea de dirección, no producto de la autonomía del texto, sino del trabajo de búsqueda que el realizador efectúa.



Descubrir el tema del film era para Eisenstein una de las tareas centrales del trabajo del realizador. Pero el tema no aparece a la observación directa del artista. Eisenstein estaba seguro que al igual que en el estudio de la naturaleza o de la historia, el arte requería un proceso de develamiento de la naturaleza profunda de un fenómeno o un hecho para su recuperación creativa.

En 1905 se produce un levantamiento en la nave *Potemkin* que se propaga a otras embarcaciones y al puerto de Odessa. Para Eisenstein el relato de esta insurrección posibilitaba muchas alternativas de filmación. Sin embargo, sólo una de ellas lograba recoger la naturaleza profunda del acontecimiento en una obra cinematográfica orgánica: *El acorazado Potemkin*. Debemos cuidarnos de no asumir este planteamiento como una suerte de claudicación realista. Para Eisenstein la obtención de la *realidad* implicaba la destrucción del *realismo*, la desarticulación del fenómeno y su reconstrucción a partir de un "principio de realidad". En su visión marxista el realizador debía explorar en profundidad el hecho hasta reconocer su forma dialéctica, a partir de esta claridad emergía el proceso de *tematización* del film. Las elecciones venideras, la configuración de la materia prima, los métodos de montaje, estarán en relación con este principio temático. Cada una de las células del film responderán así a los principios profundos reconocidos por el realizador en el fenómeno explorado. A su vez, la obra ofrecerá los elementos necesarios para que el espectador reconstruya el tema. En ésta tarea el film y el espectador, avanzarán hacia la imagen acabada del tema. Este planteamiento nos lleva a una concepción del film como algo *inacabado*, como un *proceso*, no como un *producto*. El público participará intelectual y emocionalmente en su *realización*, convertirá en imagen temática completa los elementos yuxtapuestos, los asuntos correlacionados, las fibras tensionadas en el film.

Este es el aspecto más central de la teoría cinematográfica de Eisenstein, pero por lo general el menos comprendido. Eisenstein concebía el film como una suerte de agitador del receptor capaz de crispar su inteligencia y sus emociones para hacerlo construir el tema a penas propuesto. La comprensión a la que se apela es por cierto una suerte de lenguaje interior en el que el espectador, a partir de asociaciones metafóricas, establece las significaciones y las emociones. El cine no habla entonces en discursos lingüísticos, habla en un lenguaje más básico, en un

lenguaje simbólico<sup>13</sup>. Para Eisenstein el cine está facultado para operar con esa sintaxis del lenguaje interior, esa gramática de imágenes contrastadas. La forma cinematográfica es capaz de obviar el canal común de las palabras y hablar a través de las imágenes que ocupan el territorio privado de la mente del espectador. La obra de arte cinematográfica se caracteriza por su aptitud para desbordar el lenguaje convencional y apelar a las relaciones y asociaciones que producirán la forma totalizadora del tema. El cine no debe presentar al espectador una imagen terminada, debe ofrecer la experiencia de construir una imagen. Esta experiencia da al espectador una comprensión más profunda y esencial del tema que cualquier descripción a través del lenguaje convencional. El arte nos permite apartarnos de las configuraciones de la lógica y re-experimentar nuestros modos más primarios de comprensión. En la base de estos planteamientos podemos reconocer la idea romántica de que lo primario y natural está vinculado con la verdad. El arte tiene entonces como misión expresar la correspondencia entre la percepción prelógica del hombre y los procesos básicos de la naturaleza y de la historia.

## 2.2. Béla Balázs

Balázs comienza su reflexión deslindando los territorios del arte cinematográfico y del "teatro fotografiado". Para Balázs el teatro se caracteriza por presentar situaciones en las que la acción se instancia en una continuidad espacial, en la que el espectador se mantiene a una distancia estable y en la que el ángulo de observación es inalterable. No obstante que el teatro fotografiado se arriesgaba algunas veces a cambiar las distancias y ángulos de filmación entre una escena y otra, cada escena se mantenía invariable. Tan sólo se trataba de una reproducción parasitaria del teatro, aún no existía el cine.

Para Balázs, David W. Griffith es quien asume la iniciativa en la creación del nuevo lenguaje-forma al decidirse a recortar las escenas en fragmentos alterando las distancias y los ángulos de la cámara y tejiendo el film no sobre el principio de las escenas, sino del montaje de fragmentos. La relación entre tema y forma técnica permitió el desarrollo del cine al

---

<sup>13</sup>Eisenstein se hallaba fuertemente interesado en la manera en que los niños y los pueblos indígenas desarrollan una suerte de lenguaje pre-lógico o extra-lógico que opera no con las categorías de la razón, sino con las imágenes.

configurar progresivamente un lenguaje que a su vez exigía temas adecuados al cine<sup>14</sup>.

En correspondencia con su orientación formativa, Balázs piensa que la materia prima del cine no es la realidad fotografiada, sino el *tema filmico*. El arte no atrapa la realidad misma en tanto siempre aporta al mundo sus sentidos humanos. Sin embargo la realidad posee múltiples dimensiones y propicia diversos usos. Cada arte elige de la realidad aquellos aspectos que resultan más idóneos para ser transformados, con base en sus medios específicos. La manera diversa en que el músico, el novelista o el realizador transforman un mismo hecho histórico, proviene de la diferencia en sus medios expresivos. Ninguna de las obras resultantes podría designarse como la manifestación verdadera de esa realidad, más bien se trata de sus diversos usos. La razón por la cual resultan generalmente insatisfactorias las adaptaciones cinematográficas de las obras de arte, no se encuentra en una suerte de imposibilidad de la adaptación, sino en el hecho de que en la obra maestra el tema se ajusta idealmente a su medio<sup>15</sup>. En el cine la selección del tema es un asunto central, a tal punto que para Balázs el guión tiene el estatuto de una obra de arte independiente.

Un tema adecuado para el cine es aquel que permite alcanzar una transformación más plena y reveladora a partir de sus diversas técnicas. La pantalla cinematográfica es un marco en el que el realizador descompone y reorganiza sus temas en formas significativas. El film no se constituye de un conjunto de imágenes de la realidad, sino del proceso de *humanización* del mundo. Hasta los paisajes y horizontes que se utilizan como fondo para las representaciones son producto de una elección formulada a partir de nuestros modelos culturales.

Pero Balázs va más lejos, señala que la visión cinematográfica no es una visión natural sino cultural, y en esa medida la tarea del realizador es la de procurar distorsionar la realidad. Gracias a ese esfuerzo de enrarecimiento y deformación de los elementos y tramados visuales, los espectadores logran ver la realidad como nueva: "Sólo por medio de

---

<sup>14</sup>Para Balázs el cine alcanza su plena madurez en los años 20: se desarrollaba una cultura popular nueva, que ya no dependía de las palabras

<sup>15</sup>Sin embargo la adaptación de obras menores le parece aconsejable, dado que el realizador puede ver en ellas temas verdaderamente cinemáticos. Ese es el caso de *El nacimiento de una nación* (D. W. Griffith, 1915), *Psicosis* (A. Hitchcock, 1960), *Centauros del desierto* (J. Ford, 1956), *Sed de mal* (O. Welles, 1956).

métodos infrecuentes e inesperados, producidos por combinaciones llamativas, podrán las cosas viejas, familiares y por tanto nunca vistas, golpear en nuestro ojo con nuevas impresiones" (Balázs, 1978:93).

Sin embargo, Balázs pedía que la distorsión se usara con un fondo naturalista que la ubicara. Los ángulos extraños, por ejemplo, le parecían admisibles en tanto el espectador pudiese orientarse en el cuadro y discernir los elementos. Su formalismo tenía un fin muy claro: ayudarnos a ver de nueva cuenta la realidad. Se trata de una suerte de formalismo moderado que exigía tramas ordenadas y temáticas claras.

El montaje era el instrumento para la construcción del significado. Al igual que Eisenstein, Balázs pensaba que el texto filmico era el resultado de una cuidadosa tarea de manipulación de los materiales visuales:

"Las tomas son reunidas por el montador en un orden predeterminado, en forma tal que produzcan, por la misma secuencia de tomas, un cierto efecto deliberado, igual que el mecánico reúne las partes.... para convertir esas partes desarticuladas en una máquina" (Balázs, 1978:118).

Balázs aceptaba la idea de Eisenstein acerca del "film interno" producido no en la pantalla, sino en la conciencia del espectador a partir de las sugerencias presentes en el texto. Pero no llegó a aceptar el radicalismo eisensteiniano del montaje intelectual. Algunos de los films de Eisenstein le parecían inadmisibles por su "escritura jeroglífica" en la que las imágenes perdían su contenido y transportaban significaciones ajenas. Para Balázs la técnica cinematográfica debe partir de las imágenes mismas y no tratar inútilmente de imponer las leyes del pensamiento conceptual. Mientras que en *El acorazado Potemkin* Eisenstein traza fluidamente la analogía entre los marineros y las máquinas que movilizan esa nave, en *Octubre* la relación entre el derrocamiento del zar y la destrucción de la estatua resulta forzada e indebida. Balázs supone que en el primer caso la analogía (hombres / máquinas) emerge legítimamente del tema del relato, mientras que en el segundo se establece una relación inmotivada dramáticamente, ya que se imponía un uso conceptual sobre el medio visual.

Pero Balázs siguió del lado del formalismo, pensaba junto con Eisenstein y los formalistas rusos que el artista debe presentar sus técnicas de tal manera que el público no reduzca la obra a un cristal a través del cual ver la realidad que le subyace. La gramática del film (las disolvencias, los

movimientos de cámara, los fundidos...) muestra con claridad que la imagen cinematográfica no busca la reproducción de la realidad, sino su crítica y su contrastación. Sin embargo nunca llegó a aceptar un cine totalmente formal. Las convenciones y técnicas cinemáticas deberían conservar una relación naturalista con los procesos mentales. Técnicas como la disolvencia son expresión de la forma como pasamos de una imagen a otra en nuestro mundo interior. Técnicas como el enmascarado, en cambio, van más allá de esa suerte de transparencia mental que Balázs pedía al film, por lo tanto, eran técnicas que le resultaban inadmisibles. Rechazaba, como parte del "arte burgués", los experimentos cinematográficos en que se distorciónaba la imagen y se deshacían todos los referentes en la construcción de mensajes abstractos y flotantes. Balázs pedía que el cine fuese capaz de mostrarnos de formas inusitadas y frescas el mundo, pero que pudiésemos identificarnos en esa percepción, que fuésemos capaces de reconocer lo representado. Nunca llegó a identificarse completamente con la aspiración de la "forma pura" buscada por los formalistas rusos, buscaba en cambio que la técnica cinematográfica renovara la visión de los objetos sin que éstos perdieran su estatus. Balázs tuvo una estrecha relación con el formalismo ruso, pero también adquirió cierta distancia. A diferencia de Shklovsky, que ignoraba el objeto una vez tocado por el artista, Balázs pedía que junto con la forma artística producida a partir del objeto éste conservara su contenido.

Comprender el cine implicaba para Balázs definir las leyes y reglas que gobernaban su construcción, en ese camino podría llegar al conocimiento de la forma cinemática. La dilucidación de tales leyes le exige aproximarse a los géneros marginales que ocupan los puntos extremos del territorio cinematográfico. De un lado aparece el cine abstracto de vanguardia y del otro el documental puro. En ambas orillas, observa Balázs, se producen textos carentes de relato: "Por un lado la intención era mostrar objetos sin forma y por el otro mostrar formas sin objeto" (Balázs, 1978:174). En este punto se define claramente la posición de Balázs, le resulta inaceptable el documental puro, incapaz de interpretar la realidad por su deseo primario de retratar los objetos, pero también le resulta inadmisibles el film puramente abstracto que por su deseo intelectual deshecha la realidad de la que debe partir.

Balázs acepta entonces que el cine como arte debe encontrar su punto de partida en la realidad, pero no circunscribirse plenamente a ella, o más propiamente, que la realidad no se nos da directamente. Requerimos un proceso de interpretación, de profundo análisis y lectura. Los realizadores

hallarán la verdad penetrando tozudamente en una realidad ruidosa y confusa, sólo entonces serán capaces de liberarla y presentarla en toda su claridad. Este develamiento exige emplear todos los recursos y medios de expresión de la técnica del cine, gracias a los cuales podrá mostrar el sentido de la realidad. En esta medida las apuestas realistas como el "Cine-Ojo" de Dziga Vertov le parecían falsas, o cuando menos ingenuas: la realidad no es asequible por el simple registro visual, a ella sólo se llega a través de un esfuerzo interpretativo. La pretensión de objetividad del "Cine-Ojo" le irritaba en tanto más bien le parecía una demostración de subjetividad en la que el espectador debía someterse al capricho del operador, y en la que no presenciábamos más comprensión de la realidad que la continuidad de visión que éste particularmente capturaba. Por otra parte, los films carentes de relato o incapaces de presentar dramas particulares le resultaban inadmisibles. El cine sólo captura la experiencia humana si presenta un drama particular en el que se pueda organizar una vivencia humana identificable. Incluso los films que buscan comprender el mundo o propiciar una conciencia sobre las relaciones sociales deben inscribirse en dramas humanos gracias a los cuales reconozcamos que la dinámica social aparece en individuos y vidas concretas y no en las masas anónimas. En el otro extremo, los films de vanguardia le parecían igualmente insatisfactorios. Dominados por el imperio de la técnica y el artificio, le parecían films vacíos. Balázs prefería la claridad narrativa sobre la destreza plástica. Insistía en que toda exploración de las técnicas visuales debía articularse con un argumento lógicamente definido. En este punto se dibuja la imagen de un Balázs conservador, tozudamente posicionado sobre la narración, ciego a las posibilidades expresivas de un cine no-diegético. Si nos fijamos con cuidado, sus argumentaciones no están muy lejanas de aquellas que esgrimían los críticos referencialistas que a comienzos de siglo censuraban toda pintura no-figurativa. El límite irrebalsable para Balázs no era el de la representación naturalista, sino el de la narración o el del relato. Balázs puede reconocerse, desde esta perspectiva, como un constructorista conservador o, más propiamente, como un formalista moderado. A diferencia de los formalistas rusos para quienes el tema del arte pasaba a un segundo término una vez que era tocado por la técnica poética, Balázs exigía que el drama narrado nunca perdiera su lugar privilegiado. Balázs es un formalista en tanto reconoce que el arte sólo surge gracias a la transformación consciente y lograda de la realidad, pero parece recluirse en una suerte de realismo cuando rechaza las técnicas de vanguardia en las que se olvida el mundo humano que revela el drama.

Para Balázs el cine constituye un arte nuevo, irreductible a la pintura o la novela. Cada forma artística es como una linterna que se enfoca en su dirección particular. El cine arroja luz en un ámbito nunca antes observado, allí está su especificidad. La direccionalidad particular del cine permite ver aquello que se desconocía o que se olvidaba por el desinterés. Para alcanzar su propio ámbito, el cine debe descubrir y utilizar medios que ningún otro arte a desarrollado. En este sentido, Balázs rechazaba las pretensiones de los críticos europeos de asimilar el cine a los parámetros clásicos de distancia, discreción y forma objetiva. El cine violaba de entrada la distancia entre la visión y lo visible al buscar la plena identificación con el espectador: "Hollywood inventó un arte... que no sólo descarta la distancia entre espectador y obra, sino que deliberadamente crea en el espectador la ilusión de estar en el medio de la acción reproducida dentro del espacio ficticio del film" (Balázs, 1978:50). A diferencia de las demás artes, el espectador no se enfrenta a un organismo autónomo, sino al mundo en el proceso de ser moldeado por el hombre. Por este principio de la identificación del espectador (que se presenta en términos de ilusión) choca con las aspiraciones formalistas que el mismo Balázs tenía. El valor de la obra, en tanto que producto del arte, nos decía, radica en su posibilidad de desfamilarizarnos de los objetos y mostrarlos con una luz nueva. Sin embargo, lo que le parece propio del arte cinematográfico es su capacidad de romper la distancia entre el espectador y la obra (es decir, su capacidad de ilusionarnos). En la ilusión, el objeto lejos de aparecer con propiedades inusitadas o de deshacer su función para adquirir un estatuto nuevo nos, familiariza de tal manera con él, que experimentamos la ilusión de estar inmersos en su realidad. En otras palabras, Balázs da el más alto valor cinematográfico al aspecto que lo hace menos formal: su realismo. Incluso su fascinación por el primer plano lo aproxima vigorosamente a los realistas como Kracauer y Bazin. El primer plano permite revelar la naturaleza, ver el rostro detallado de la realidad.

Balázs tiene un especial aprecio por lo que llama el "micro-drama". Al igual que la técnica cinematográfica encuentra su mayor fuente de poder en el primer plano, la narración del film adquiere su mayor vigor en el minucioso drama psicológico en el que los detalles de los rostros y los objetos son capaces de revelarnos la microscópica composición del devenir humano. Los primeros planos no se definen como un lenguaje o una sintaxis (como lo harán teorías más formalistas o construccionistas como la semiótica), sino como vías para el conocimiento. La técnica cinematográfica, en este punto, parece estar más próxima a un instrumento de descubrimiento de la realidad

profunda del mundo y del espíritu humano, que a un recurso para la expresión. De esta forma la semiología verá en Balázs no un científico, sino un místico. Balázs presenta en su libro un conjunto de argumentos que valoran y hacen posible el camino a una estética constructora del cine, pero sus predilecciones y su gusto personal lo orientan al realismo.

### 2.3. Rudolf Arnheim

Probablemente Arnheim representa la posición formalista más consecuente y radical en la teoría del cine. A diferencia de Balázs, mantiene un pensamiento definido en el que apuesta decididamente por un camino anti-realista como única posibilidad para el cine como arte<sup>16</sup>. Reconoce que todos los medios (trátese de la música, la danza o la cinematografía) propician usos múltiples, pero sólo uno de ellos es estético<sup>17</sup>. Ese uso estético nos obliga a fijarnos sobre la técnica y el medio. Lo central en la contemplación de la poesía no son los mensajes, sino las palabras, así como la pintura apela a nuestra sensibilidad por la línea y el color más que por la representación. También el cine como arte debe ser capaz de orientarnos a la base del medio, más allá del mundo que retrata. De allí que rechace las asimilaciones simplistas del cine a la realidad. Su posibilidad de ser arte depende de su distanciamiento con la reproducción realista. Es decir, la posibilidad del cine como arte está en detenernos en los medios de la representación y no en la representación misma. En este camino, Arnheim enumera los aspectos que separan al cine de la representación realista, debido a que en ellos hallará los elementos de la expresión cinematográfica:

- a. En el cine los objetos tridimensionales se proyectan sobre una superficie bidimensional.
- b. La imagen cinematográfica aparece siempre encuadrada.

---

<sup>16</sup>Recordemos que Arnheim pertenece a la escuela *Gestalt* de psicología. En términos generales, la Teoría *Gestalt* sostiene que una totalidad no se reduce a las partes que contiene. Cada una de las partes está condicionada por la totalidad de la que participa, en ese sentido, una parte difiere si se encuentra aislada, o si se halla inmersa en otra totalidad distinta. En esta línea, el fraccionamiento de la vida psíquica la teoría *Gestalt* opone el principio de las *formas*, las *totalidades*, las *estructuras*, como los puntos de partida o como las realidades primitivas. No se puede partir menos que de la totalidad. En términos perceptivos se pasa del análisis de la percepción atómica al reconocimiento del "campo perceptivo". Toda percepción es la de una figura sobre un fondo, por tanto, la tarea de los *gestalistas* es describir estructuras perceptivas globales.

<sup>17</sup>Para Arnheim las cosas están claramente deslindadas: las tarjetas postales no forman parte del uso estético de la pintura, así como el *strip-tease* no lo es de la danza. En ambos casos la finalidad no es estética.



- c. El espacio-tiempo no aparece como un continuo, se presenta segmentado por el montaje.
- d. En la experiencia fílmica sólo participa el sentido de la vista<sup>18</sup>.
- e. La imagen cinematográfica carece de color y cuenta con una iluminación *sui generis*<sup>19</sup>.
- f. La reducción de una sensación de profundidad y el problema del tamaño absoluto de la imagen.

Es importante considerar que para Arnheim la experiencia visual de la realidad no se reduce a los estímulos retinianos que tiene el observador. Consecuente con la teoría gestalt, sostiene que la percepción de la realidad implica una vigorosa actividad de la mente en la que se dota de sentido, e incluso, de características físicas al mundo.

Los múltiples experimentos de los gestaltistas muestran que el color, el brillo, la forma y el tamaño de los objetos se hallan en relación con la mente creadora que opera sobre la realidad neutral.

Para Arnheim el mundo en que vivimos es una creación de nuestro sistema nervioso que, al organizarlo, lo configura. Nuestros sentidos dan forma, color, textura... a los objetos del mundo, en una operación en la que se les dota de sentido y a la cual llama *transformación*. Cuando miramos una mesa desde uno de sus vértices, la *vemos* rectangular, aunque la imagen retiniana que tenemos es romboide. Nuestra mente realiza una operación suplementaria en la que se compensa o se ajusta la figura. La percepción que tenemos no se reduce a los datos retinianos, comprende un "campo perceptivo" en el que participan también las asociaciones y la memoria.

La visión no es entonces sólo la estimulación retiniana, es más bien una operación mental compleja. La imagen fotográfica o la imagen cinematográfica no pueden realizar tal compensación, entonces la fotografía de una mesa desde su vértice mostrará una figura romboide bidimensional. La composición fotográfica juega con esa propiedad, en tanto los objetos en ella no son tridimensionales sino figuras bidimensionales en un plano. La

---

<sup>18</sup> Arnheim escribe su texto en la época del "cine mudo", único que acepta.

<sup>19</sup> De la misma manera que respecto al sonido, Arnheim rechaza el color en el cine, puesto que le parece realista.

fotografía o el cine son reales en términos geométricos, pero irreales en términos psicológicos.

Cuando el cine recoge los estímulos visuales de los objetos, lo hace como podría hacerlo la retina, pero tal registro excluye la mente perceptiva. Es entonces la manipulación de lo técnicamente visible, no de lo humanamente visual. Estas "limitaciones técnicas del representacionalismo" son las que posibilitan el arte cinematográfico: sobre el espejo se reflejan los objetos, pero en cierto punto los reflejos nos muestran las propiedades de la superficie reflejante gracias a que opera una distorsión capaz de evidenciar el medio.

El arte está del lado de la distorsión, del enrarecimiento, del espesor del medio y no de la representación. La metáfora del cine no es entonces el cristal o el espejo, es más bien el prisma o la superficie temblorosa de las aguas.

Por otra parte, Arnheim reconoce una fuerte analogía entre el arte y la actividad perceptiva. Ver un espacio ocupado por objetos implica, como sabemos, una operación creativa en la que el perceptor define una estructura significativa como cohesionadora del campo visual. Esta actividad es una suerte de anticipación de lo que el artista hace cuando elabora una obra con base en su percepción de la realidad:

"...había una saludable lección en el descubrimiento de que la visión no es un registro mecánico de elementos, sino la aprehensión de esquemas estructurales significativos. Si esto era cierto del simple acto de percibir un objeto, tanto más habría de serlo del enfoque artístico de la realidad" (Arnheim, 1980:18-19).

Pero la diferencia del arte con la experiencia diaria de la percepción radica en la aspiración estética por la generalidad, su esfuerzo por levantarse sobre lo cotidiano. El artista busca y juega con las propiedades de una organización o de un esquema, más allá de los datos sensoriales que puede articular en una experiencia concreta. La búsqueda del artista se halla en la reflexión y la experimentación, en las formas de percepción y no en lo percibido. Su preocupación no es el tema, sino las estructuras o las formas que construye para representarlo.

En la pintura figurativa es posible notar que el artista en primera instancia ha enfrentado el objeto como cualquiera de nosotros lo haría: su

visión es una *transformación primaria* en la que los datos sensorios se organizan en una forma estructural significativa, pero de allí pasa (*transformación secundaria*) a una organización imaginativa en la que expresa su visión estética del objeto y los esquemas y convenciones propios de la forma de representación que ha creado. Así el pintor impresionista o cubista dará a su objeto o a su personaje una forma en la que es posible reconocer un modo peculiar de organizar las percepciones.

El arte muestra para Arnheim el punto más alto de la relación entre el mundo y la mente. En la percepción común la mente y los sentidos humanos moldean el mundo, resuelven el universo de estímulos brutos en objetos y hechos. El artista en cambio, va más allá al abstraer de tales hechos y objetos las propiedades más generales. Esto se alcanza cuando el material se reorganiza en una estructura satisfactoria, cuando el artista logra componer de la forma más adecuada la percepción estética de la realidad. Al igual que el científico mediante su teoría logra explicarnos plenamente los fenómenos, el artista nos muestra con su expresión de manera íntegra el mundo. Ambos, artista y científico han hecho un mundo rico en el que ahora podemos reconocernos<sup>20</sup>.

Arnheim piensa que aquellos directores cinematográficos capaces de hacer de su tarea un arte, son quienes tienen una conciencia plena de las limitaciones realistas de las técnicas que utilizan. Estos artistas llevan al espectador una imagen en la que más allá de los objetos representados es posible fijarse en la técnica de representación. El objeto se nos presenta con nuevas propiedades, o bajo relaciones inusitadas. En esa tarea los diversos recursos filmicos como la composición en profundidad, la iluminación o incluso el cuadro de la pantalla se utilizan para organizar y encausar la percepción del espectador. Arnheim enfatiza que cada una de las "limitaciones" del medio para la percepción naturalista (como la imposibilidad de la tridimensionalidad, o el tamaño absoluto de los objetos..), es una potencialidad para la expresión estética. Los recursos técnicos como el

---

<sup>20</sup>Resulta claro el eco kantiano en la teoría de Arnheim (como en general, la presencia de la fenomenología en la psicología gestalt) en el siguiente comentario acerca de los logros de la investigación gestalt: "Quedó patente que mirar el mundo requiere un juego recíproco entre las propiedades aportadas por el objeto y la naturaleza del sujeto observador. Este elemento objetivo de la experiencia justifica los intentos de distinguir entre concepciones adecuadas e inadecuadas de la realidad. Es más, cabía esperar entonces que todas las concepciones adecuadas contuvieran un meollo común de verdad, lo que haría al arte de todas las épocas y todos los lugares potencialmente válido para todos los hombres... Esta confianza en la validez objetiva de la afirmación artística vino a suministrar un antídoto muy necesario contra la pesadilla del subjetivismo y el relativismo ilimitados" (Arnheim, 1980:18).

movimiento acelerado y retardado, las sobreimpresiones o las disolvencias forman un acervo específicamente cinematográfico no atribuible a la percepción real.

La materia del cine parece significativamente distinta de la utilizada por las demás artes. El cine no parece hallarse en las circunstancias de la música o la pintura, capaces de jugar con el color o con el sonido en relación o al margen del mundo. El cine nace adherido estrechamente al mundo que muestra, es siempre una técnica en la que se retrata uno u otro aspecto de la realidad. En este sentido resulta cuando menos difícil la sentencia de Arnheim de que el cine deviene en arte sólo cuando elimina la representación. Señala enfáticamente que todo medio expresivo adquiere un estatuto artístico cuando desvía la atención del objeto que representa y la concentra en las propiedades del medio de la representación. Tal medio cuenta con un "nexo sensorio" o una dimensión material (la *materia significativa*, dirán más tarde los semiólogos) que el artista debe aprender a manejar magistralmente para dar definición e identidad a su visión. Incluso si el artista pretende duplicar objetos del mundo físico debe estudiar atentamente su medio para traducir adecuadamente su percepción del mundo a los códigos del medio. Un paisaje naturalista es el resultado de una tarea de observación y estudio atento en el que el pintor logra traducir su percepción del río y del bosque a las manchas de color adecuadas sobre el lienzo. El artista ha hecho una traducción en la que su percepción se adecua a las convenciones propias del medio. Arnheim señala que tales códigos o convenciones son el producto de un conocimiento artístico que se va acumulando después de variadas exploraciones de múltiples artistas. De allí resulta un conocimiento que muestra la adecuación de ciertos temas a ciertos medios, gracias a la cual es posible saber que ciertas cosas son intraducibles a ciertas artes. Resulta también claro que hay determinadas obras capaces de concentrar de forma más pura el medio. Los años de experimentación van limpiando y despejando el medio hasta hallar expresiones concentradas.

Arnheim piensa que el proceso estético de cada una de las artes se dirige hacia la simplificación y la concentración de las propiedades puras del medio. La música por ejemplo, tuvo que liberarse de las referencias como la letra del canto y las connotaciones teatrales para acceder al sonido puro. En este itinerario se dejan de lado convenciones que parecen menos adecuadas a las propiedades físicas del medio, y se definen las peculiaridades más poderosas. Esa búsqueda, ese itinerario de

configuración del medio expresivo es el que hace posible que el cine adquiriera un estatuto artístico.

Alcanzar la forma pura de expresión cinematográfica, implica por otra parte superar varios riesgos, como la dificultad de formar un público sensible a la experiencia sutil, o la inmadurez y el devaneo de los realizadores cinematográficos que, saltando de una forma de expresión a otra, pudieran abandonar las formas puras halladas. En efecto Arnheim pensaba que eso había ocurrido al cine: los films mudos del periodo 1920-1930 habían alcanzado el punto más alto de la expresión cinematográfica identificando las peculiaridades del medio y definiendo unas convenciones narrativas claras y puras. El advenimiento del sonido implicó el abandono de tales formas, en la búsqueda desenfrenada y circense por la ilusión de realidad. Los logros alcanzados en la definición de un conjunto de sistemas sígnicos sensibles, como la expresión gestual, la kinesis, la iluminación o el montaje, se deshacían en el esfuerzo hilarante de imitar la realidad. Arnheim pensaba que la forma depurada y flexible de expresión filmica distribuida en múltiples códigos, se sustituyó por la forma única de la conversación que rebajaba al cine a una sustitución barata del teatro. El cine sonoro deshizo el proyecto artístico en tanto privilegió excesivamente los diálogos (rompiendo el valor gestáltico de la totalidad) y se volcó sobre la representación de la realidad, dejando de lado el espesor propio del medio.

### 3. *Las posiciones veristas o el realismo filmico*

En la teoría cinematográfica el realismo ha sido una vertiente relativamente reciente (en especial durante la segunda década del Siglo XX). Sin embargo, es posible reconocer algunos esfuerzos por desarrollar un pensamiento verista, incluso durante el periodo de la hegemonía formalista. El caso más representativo lo constituye Dziga Vertov, quien se enfrentó al construccionismo soviético promoviendo el realismo absoluto del *Cine-ojo*. Paul Rotha y John Grierson promovían el valor de los films sin argumento como fórmula para avalar el documental británico. Por su parte, Marcel L'Herbier y Jean Vigo en Francia configuraron los trazos de una teoría realista del film.

Es importante reconocer que la búsqueda del movimiento realista estuvo en vinculación con una posición política y con el reconocimiento de la función social del arte. Los diversos teóricos y realizadores realistas (desde Vertov hasta los neorealistas italianos) sentenciaron definitivamente que el

cine como arte debía deslindarse claramente del cine comercial. Mientras la industria del entretenimiento se dirige a la enajenación del auditorio, el cine artístico debe procurar la conciencia de la realidad tanto perceptual como social. Este planteamiento ha estado también claramente presente en el movimiento francés del *cinéma-verité*, bajo la afirmación de que el cine existe para mostrar el mundo como es y señalar el lugar que ocupa el hombre en él. Sin embargo, es importante reconocer que muchos de los documentalistas y realizadores que militaron en el realismo se centraron más en la defensa de sus banderas políticas que en la reflexión o el desarrollo del medio. No deja de ser notorio que las teorías de mayor impacto en la reflexión cinematográfica son las formalistas (especialmente la de Eisenstein), sin que esto signifique renuncia alguna a la dimensión política otorgada al arte.

Dentro del realismo son Kracauer y Bazin quienes lograron la reflexión más vinculada con el medio cinematográfico sin renunciar a su posición política. Fueron capaces de comprometerse fundamentalmente con su concepción estética del medio y de explicar desde allí el estatuto del film<sup>21</sup>.

### 3.1. Siegfried Kracauer

S. Kracauer comienza por deslindar su obra de todas las reflexiones previas sobre el cine. Plantea que su trabajo busca una indagación estética fundada en el *contenido* del film y no en su *forma*, como hasta ahora lo han hecho todas las teorías. Señala que las artes tradicionales a través de sus medios y técnicas transforman el mundo, mientras que el cine alcanza su profundidad cuando presenta la vida como es. En las otras artes el proceso creativo termina por agotar el tema, en el cine la realidad es el tema perenne que hace posible el proceso creativo. La pintura cubista o impresionista toma un objeto como su tema pero nos hace olvidarnos de él en la medida que lo recupera como obra de arte. En el cine en cambio nuestro interés se focaliza en el objeto, y despierta en nosotros no la necesidad de la representación sino de lo representado. El realizador nos entrega el objeto, mientras el pintor nos hace rebasar al objeto y detenernos en la superficie del cuadro.

---

<sup>21</sup> André Bazin junto con Jacques Doniol-Valcroze fundan *Cahiers du Cinéma* en 1951, la revista más importante de la historia de la cinematografía. En ella se desarrolló la teoría realista que permitiría un mejor acceso al creciente cine del neorealismo italiano. Con los años, Bazin fue rodeado de cineastas y críticos jóvenes que respondieron a sus planteamientos más sugestivos. Eric Rohmer, François Truffaut, Jean-Luc Godard y Claude Chabrol, son algunos de los discípulos que tiempo después conformarían el movimiento de la *nueva ola*.

Para Kracauer el material estético del cine radica en dos territorios: la realidad y los recursos técnicos. El propósito de la fotografía es el registro visible de la realidad, pero esto no significa que toda realidad física sea ideal para su registro. Algunos aspectos son más adecuados para el encuadre fotográfico que otros. La tarea del realizador es justamente reconocer sensiblemente la realidad para registrarla según los medios expresivos más adecuados. El cine es casi un instrumento científico dotado con los elementos necesarios para leer ciertas dimensiones de la realidad. El artista cinematográfico es aquel realizador que cuenta con la capacidad de hacer un uso óptimo de las técnicas cinematográficas en la captura y exposición de esos aspectos de la realidad. El propósito de la teoría cinematográfica es descubrir los usos más apropiados del instrumento cinematográfico en la búsqueda de la realidad.

Para Kracauer el cine es indudablemente el heredero de la fotografía y su vinculación constitutiva con la realidad visible. El tema cinematográfico es entonces el mundo visible en toda su espontaneidad y vastedad. Pero ese mundo aparece condicionado por su adaptabilidad al fotógrafo. Esto muestra que en un sentido las características técnicas del cine definen el material del medio. De aquí a señalar que el mundo se halla sometido a la técnica cinematográfica hay sólo un paso.

Kracauer confía en resolver el problema y para ello divide los medios del cine en dos tipos: las propiedades básicas y las propiedades técnicas. Las primeras radican en lo puramente fotográfico, en su capacidad de registrar llanamente el mundo y su movilidad. Está consciente de que la fotografía produce "transformaciones inevitables" (como el paso de la tridimensión a la bidimensión, la transformación del tamaño, etcétera), pero afirma que las fotografías "conservan el carácter de reproducciones obligadas". Esto quiere decir que elimina (o decide ignorar) la base técnica de la fotografía cinematográfica y la asume como registro neutral de la realidad. El mundo es tal como se le fotografía y, por tanto, constituye un material al alcance del realizador cinematográfico.

Kracauer no acepta el cuestionamiento de las propiedades técnicas de la fotografía y con ello toma posición definitiva contra el formalismo. Mientras que los formalistas señalan que entre la realidad visible y el registro fotográfico hay una distancia irreductible, Kracauer asume la fotografía casi como una parte de la naturaleza. Los demás aspectos del medio

cinematográfico, como el primer plano, las disolvencias o el montaje, son entonces las propiedades técnicas que tienen un valor suplementario. Obviamente la relación de estas propiedades con el contenido es indirecta, y su uso por parte del realizador debe restringirse únicamente para apoyar la función primaria del medio que radica en las propiedades básicas. El tema del cine es la realidad que se ofrece dócilmente al registro fotográfico. Los límites del cine se hallan inscritos en su sujeción a las propiedades básicas, por lo cual todo uso de las técnicas debe ser sumamente cuidadoso de no exceder el ámbito del registro. En ocasiones algunas propiedades técnicas (como el uso de lentes especiales) puede permitirnos una comprensión más profunda de la realidad, por tanto su uso es permitido. Pero el realizador debe cuidar que tales transformaciones no nos lleven a olvidar la materia en nombre del medio sobreponiendo el film al mundo.

Mientras que las artes tradicionales se dan como el territorio de la batalla entre la forma y el contenido, el cine es el primer arte en el que el contenido tiene de entrada una primacía sobre la forma. De allí que la estética que Kracauer juzga más pertinente para el cine es de carácter *material* y no *formal*.

Por este camino Kracauer enfrenta el problema de la distinción entre films aceptables e inaceptables, y su criterio reposa en la naturalidad y fidelidad realista del film. Señala que un espectador inteligente puede distinguir entre un film valioso y aquel que busca a través de aventuras engañosas alcanzar el éxito económico. La forma profunda en que opera tal distinción (entre un cine esencial y un cine periférico) es sobre el principio del registro fotográfico. La cámara cinematográfica no es más que una extensión de los ideales y métodos de la fotografía fija, por tanto todos los demás usos, como aquellos que son análogos a la pintura o el teatro, son periféricos. El cine entonces, al igual que la fotografía, debe servir al registro naturalista. Todo otro uso desborda las propiedades básicas o esenciales del medio y se dirige a un ámbito que no le corresponde (ingresa, ilegítimamente en el territorio de las otras artes).

Pero en la argumentación de Kracauer aparece un problema central: no toda la fotografía fija se define como naturalista. Los fotógrafos formalistas dirían que el arte fotográfico radica en la búsqueda de la expresión y no de la representación. Kracauer tiene que deslindar también ese tipo de fotografía y fundar el cine no sobre la fotografía en general, sino sobre el tipo de fotografía que a él le parece legítima: la fotografía realista.

ESTO TAMBIEN NO DEBE  
SER UN OBJETO VISTO  
SINO UN OBJETO SENTIDO



Para Kracauer el cine tiene como propósito general presentarnos de nueva cuenta el mundo. Afirma que con los descubrimientos científicos del Siglo XX el mundo físico había sido puesto en cuestión<sup>22</sup> (especialmente por los trabajos de Einstein y Heisenberg) y el hombre moderno se hallaba en una situación en la que no encontraba significado en la noción de realidad, el cine adquiriría entonces la tarea de mostrarnos de nueva cuenta los aspectos visibles del cosmos. Gracias a que la fotografía es capaz de mostrar aspectos sutiles e íntimos del mundo, en ella confluyen la naturaleza y el hombre. La naturaleza está llena de aspectos que son difícilmente aprehensibles para nuestra percepción común pero que resultan idóneos para el registro cinematográfico como lo muy grande o lo muy pequeño, lo muy veloz o lo muy lento, que son ahora visibles. El cine resulta casi una extensión de la naturaleza para mostrarse, para hacer visible lo que de otra forma continuaría oculto. De aquí se desprende una suerte de *enfoque cinematográfico* legítimo, seguido pertinentemente por algunos realizadores. Este enfoque consiste en seguir a la naturaleza y capturar el flujo de la vida imponiéndose sobre los artificios de la imaginación del realizador. Con dicha definición Kracauer se autoriza para examinar la historia del cine y sentenciar los periodos y los ámbitos en los que el *enfoque cinematográfico* era adecuadamente utilizado, y cuándo se desviaba en finalidades triviales. Un ejemplo del tipo de discernimiento que realiza, es el juicio acerca del género intermedio entre el cine experimental y el documental. Se trata del género que consiste en el cine sobre pintura, arquitectura o escultura. Kracauer acepta y elogia aquellos films que registran fielmente los objetos de arte, conformando así una obra nueva (el film como obra secundaria) pero respetuosa de la obra primaria. Rechaza en cambio aquellos trabajos que descomponen y transforman la obra escultórica o pictórica para hacer una obra filmica que mutila la original. Estos experimentos le parecen parásitos que sobreviven a expensas del arte legítimo.

Paradójicamente Kracauer presta poca atención al cine documental, aunque pareciera que, siendo consecuente con sus principios, en él hallaría el terreno idóneo de la realización filmica. Parece que Kracauer centraba su interés en explorar la tensión entre la imaginación del artista y la realidad que debe respetar y transmitir. En ese sentido los noticiarios o los films educativos directos son previos a tal problemática, lo que los hace incapaces

---

<sup>22</sup>Kracauer esta consciente de que usar el término *realidad* es un asunto problemático, pero insiste en su uso en tanto le parece que el cine puede devolvernos algunos de los aspectos del mundo visible.

de "ir más allá de sí mismos". Respetan los documentales en tanto indagan y muestran una diversidad de temas sin que se viesen restringidos por un argumento, pero no aparecía en ellos la aspiración de Kracauer consistente en la revelación de las fuerzas y los conflictos de la naturaleza y la vida humana:

"...los films sobre hechos, se abre[n] solamente ante una parte del mundo. Los noticiarios, igual que los documentales, presentan no tanto al individuo y sus conflictos internos como al mundo en que vive" (Kracauer, 1960:194).

¿Dónde hallar entonces tal revelación de los conflictos profundos, de las leyes y reglas que dominan la vida?, en el registro inmediato de los acontecimientos no parece hallarse la respuesta, Kracauer la encuentra en el cine argumental. Es claro que tal resultado parece desestabilizar la concepción formulada hasta este punto. Parece difícil aceptar que un cine realista halle en los films argumentales su mejor representación. La exploración y el registro de la realidad parece perderse completamente en la invención de la intriga. Kracauer se propone resolver el problema apelando al concepto de *equilibrio*: el cine realista encuentra su lugar en la mediación entre el documental que persigue el flujo azaroso de la naturaleza y el film argumental que busca dar a la naturaleza una forma humana. Se halla muy cerca de Balázs: representantes moderados de posturas contrarias, encuentran un punto de confluencia en la primacía que otorgan al cine argumental.

Kracauer divide el cine de argumento en tres grandes clases: el film teatral, la adaptación y el de argumento encontrado.

- a) La adaptación tiene sentido solamente cuando la novela (forma literaria más próxima al cine) tiene un contenido fundado en la realidad objetiva. La novela mentalista o espiritual es en cambio anticinematográfica. Las novelas realistas son material adecuado para llevarse a la pantalla, en tanto permiten, precisamente, una adaptación realista. Este es el caso de *Las uvas de la ira*, novela de John Steinbeck que en 1940 es realizada por John Ford (*The grapes of Wrath*). En cambio, las novelas que tratan como cuestión fundamental la dinámica interior de un personaje están destinadas al fracaso. Según Kracauer el trabajo de Bresson al realizar la novela de G. Bernanos *El diario de un cura rural*, es un esfuerzo truncado. El recurso de la voz *en off* utilizado por Bresson para informar las tribulaciones y conflictos del protagonista, rompe con la esencia

cinemática del medio. El recurso sonoro muestra el fracaso de la imaginación visual o la inadecuación del material temático.

- b) El film teatral contravía todos los principios que Kracauer considera legítimamente cinematográficos. El decorado artificial, los diálogos calculados y excesivos, la iluminación premeditada, son algunos de los factores que cierran el camino a la exploración y reducen el film a un artificio mentalista. En esta categoría se encuentran casi todos los films de Hollywood. En ellos la realidad es inaccesible al relato, el argumento y su parafernalia se imponen como un sustituto de la realidad.
- c) Finalmente, Kracauer considera que el género cinematográfico que realiza plenamente los principios cinematográficos es el que denomina *argumento encontrado*. A partir de una observación atenta de la realidad, el realizador descubre una problemática que, gracias a su capacidad de análisis y a sus recursos técnicos, logra registrar óptimamente. El realizador no inicia artificiosamente el argumento, sino que es capaz de seguirlo en su devenir sobre la realidad misma. Estos films se caracterizan por lo general por la escasa escenificación, por sus finales abiertos y por la indeterminación. Su problemática surge del ámbito concreto, social y cultural en que aparecen. De esta forma serán objeto de exaltación los films iniciales del neorrealismo italiano como *La terra trema* (L. Visconti, 1948) y *Paisá* (R. Rossellini, 1946) y, especialmente, los films de Robert J. Flaherty (*El hombre de Aran*, 1932-1934 y *Nanuk, el Esquimal*, 1920-1921). En estos films los personajes permiten una visión de la experiencia humana en la que el espectador puede reconocer sus implicaciones profundas y apasionadas, desbordando la simple información que ofrecería el documental.

El film de argumento encontrado nos permite conocer problemáticas generales enraizadas y presentadas a partir de dramas concretos, particulares, humanos. Este es el caso de *Ladrón de bicicletas* donde Vittorio De Sica nos muestra una problemática real, materializada en la angustia y la vida concreta de su protagonista.

Kracauer define entonces que los films anticinematográficos se caracterizan por el "razonamiento conceptual", en el que la imagen no sirve más que para ilustrar un sistema lógico cerrado. Un proyecto como el de Eisenstein de llevar al cine *El Capital*, gracias a la fuerza de la yuxtaposición, desharía las imágenes en sus condiciones físicas y rompería, por tanto, la esencia misma del medio.

En un modelo como el de Kracauer los films de Eisenstein estarían excluidos del campo de lo cinematográfico, y también ocurriría lo mismo con el cine de Tarkovsky. Las problemática interna de los personajes y las preocupaciones abstractas que identifican sus films, los excluirían del territorio del arte.

Kracauer considera como otra característica de lo anticinematográfico, lo que denomina "lo trágico". En esta propiedad identifica dos cuestiones primordialmente: la pretensión de ofrecer un cosmos finito y ordenado, y la certeza o la determinación de su conclusión, en la que se elimina lo accidental y lo ambiguo. Estas propiedades violan su ideal de realismo, en el que el descubrimiento de la naturaleza o de la vida humana nos lleva por senderos desconocidos y donde la imaginación nos sirve para descubrir pistas que nos revelen la realidad<sup>23</sup>.

### 3.2. André Bazin

En el ámbito de las teorías veristas Bazin es la figura más destacada. La importancia de su teoría cinematográfica sólo se equipara a las de Eisenstein y a la de Christian Metz. Desde sus primeros trabajos Bazin señaló la subordinación del cine a la realidad. Pero a diferencia de Kracauer hizo un esfuerzo por aclarar qué debemos entender cuando apela a la realidad. Es consciente de que hay una diversidad de formas de apreciar y conceptualizar la realidad, incluso podríamos decir, de identificar múltiples realidades. Pero aquella de la que nos habla es de la realidad visual y espacial. El eje del realismo cinematográfico no es "el realismo del tema o el realismo de la expresión, sino ese realismo del espacio sin el cual las imágenes móviles no constituyen el cine" (Bazin, 1966:112).

Esta suerte de tesis sobre el realismo físico del cine se complementa con una segunda tesis que resulta indispensable para sostener su teoría, se trata de una tesis *psicológica* sobre la expectación. En su proceso de gestación el film implica la intervención de una máquina de registro. A diferencia de las demás artes, en la fotografía y en el cine un "instrumento no-vivo" es el responsable de las imágenes. Tales imágenes cuentan

---

<sup>23</sup>En este sentido Kracauer se veía fuertemente atraído por los films en que un personaje debe buscar la verdad, indagando en las pistas que le ofrece el mundo en que se encuentra. En este recurso se privilegia el mundo sobre la imaginación, y la tarea humana se pone como la búsqueda del sentido. *Ladrón de bicicletas* resulta un ejemplo conspicuo de esto.

entonces con un atributo de realidad que no aparece en las demás artes: la obra cinematográfica implica la presencia objetivante de la máquina.

Bazin señala que el realismo filmico no proviene entonces de la analogía de la imagen filmica con la realidad, sino de su registro mecánico. El cine es una *huella*: su realismo se funda en la creencia del espectador acerca del origen de la reproducción. La pintura tiene su origen en la mente y la habilidad del creador, en el cine la imagen proviene de un proceso físico-químico indiferente ante el objeto. La fotografía corresponde a la misma naturaleza del objeto fotografiado, se halla sometida a las leyes físicas no a los principios creativos, en esa medida es cualitativamente diferente a las demás artes:

"La naturaleza objetiva de la fotografía le confiere una cualidad de credibilidad, ausente en toda otra confección de imágenes. Estamos forzados a aceptar como real la existencia del objeto reproducido, verdaderamente representado, puesto ante nosotros, es decir, en tiempo y espacio. La fotografía goza de cierta ventaja, en virtud de esta transferencia de la realidad, desde la cosa a su reproducción" (Bazin, 1966:13).

Esto no quiere decir que Bazin ignore que la tecnología fotográfica es una invención humana, pero nos plantea que se trata de un descubrimiento hecho por el hombre para lograr que la naturaleza se proyecte al interior del celuloide. El proceso mecánico de registro fotográfico fundamenta nuestra impresión psicológica de la realidad filmica: lo que vemos es una marca, un trazo dejado realmente por el objeto.

En términos semióticos, desde un lenguaje más contemporáneo, se diría que la fotografía y el cine son entonces técnicas indiciales (véase *apéndice 1*). La imagen fotográfica sería un índice del objeto, un resultado causal de su apariencia luminica. El realismo filmico radica entonces en su poder para registrar los espacios y los objetos contenidos en ellos y hacerlo por un proceso automático o de carácter inhumano. La fotografía nos impacta al producir en nosotros una experiencia psicológica primitiva basada en el asombro y en la curiosidad que nos deja la evidencia del objeto. Las fotografías antiguas, las imágenes ocreas de los personajes históricos o de los pobladores del Siglo XIX nos fascinan mucho más que cualquier recreación contemporánea, por más cuidada que resulte. En ellas vemos la inscripción de una realidad que toca la cámara. Tienen el valor psicológico de las apariciones, de las revelaciones súbitas y a la vez inconmensurables. Bazin da, entre otros, el ejemplo de las fotografías de Herzog en la cumbre

del Everest, e igualmente podríamos citar las imágenes fotográficas que registran la travesía del noruego Roald Amundsen en su conquista del Polo Sur (14 de diciembre de 1911). Las imágenes en estos casos resultan imprecisas y ambiguas, pero su valor realista radica en que incluso esa precariedad icónica revela la objetividad de su registro. Al igual que la foto periodística, tomada en el momento mismo de los acontecimientos (como las múltiples e históricas fotografías de la guerra civil española o de la guerra del Vietnam), las imágenes de Herzog o Amundsen nos asombran porque parecen atascar el tiempo.

Al igual que Kracauer, Bazin acepta que el magnetismo filmico radica en la presencia bruta de la realidad, pero a diferencia de él, piensa que su materia prima no es más que los trazos que ésta deja en la película. El cine no es la realidad, no debemos confundir la fotografía y su objeto, aunque la mente esté dispuesta a borrar tal diferencia. La fotografía es un "molde de luz" en el que el mundo queda impreso, una "huella digital" que nos abisma por que tales trazos han sido dejados efectivamente por la realidad. El trazo cinematográfico cuenta entonces con dos propiedades: a) está causalmente vinculado con la realidad que lo imprime y b) es directamente comprensible. En efecto, para Bazin, el trazo cinematográfico, a diferencia del trazo de un electrocardiograma o de un radar, *no requiere interpretación*. La fotografía nos presenta una experiencia tan directa como la de nuestra visión cotidiana. El cine se parece al mundo, es, ante nuestros ojos, casi una duplicación de ese mundo. Bazin sabe que estas metáforas son difíciles y que corren el riesgo de llevarnos a una mistificación del medio cinematográfico. Por esa razón utiliza poco el término "realidad" para referirse a lo que aparece en la pantalla, y decide denominar las cosas de otra forma: el cine es una *asíntota de la realidad*. Tiene claro que sus reflexiones parten de un principio no demostrado, incluso, Eric Rohmer, definiendo más precisamente las cosas le llamó el *axioma de la objetividad*. Con este término dejaba claro que su estatuto es el de un punto de partida que se presenta como evidente por sí mismo. El axioma no puede probarse o demostrarse (como lo intentara erráticamente Kracauer), sólo podemos nutrirlo con ejemplos, metáforas y reflexiones que lo justifiquen un poco mejor.

Bazin señala que la materia prima del cine (los trazos de la realidad) condiciona en dos sentidos el trabajo del realizador: por una parte el film tiende a conformarse en acuerdo con su material y no contra él, y por otra parte, todo realizador debe tomar en consideración la naturaleza realista de su material, aunque su propósito sea la distorsión y el enrarecimiento.

La estética tradicional, desde Eisenstein hasta Malraux, valoró la transformación de la realidad empírica efectuada por el realizador. En estas concepciones el cine deviene en arte cuando se comienza a moldear el material mudo, el registro puro, para transformarlo<sup>24</sup>. Mediante dos formas básicas el realizador logra esta manipulación: a través de la intervención sobre la imagen de la realidad (mediante la iluminación, la composición, la perspectiva) o a través del montaje. En este segundo caso el realizador construye el significado discursivo definiendo el ritmo y la posición en que aparecen los diversos planos. El arte cinematográfico radica entonces en este poder de transformación e intervención que tiene el realizador sobre la materia prima. La originalidad de Bazin se halla en que presenta una idea distinta: el valor artístico del cine no se encuentra en la manipulación, sino en que gracias a sus orígenes naturales, nos presenta un trazo sencillo, cristalino de la realidad. El significado mostrado por el film tiene, en tanto que muestra de la realidad, un valor intrínseco. Se abre de esta manera el campo de posibles estéticos: lo real mismo es objeto de contemplación y de una experiencia artística que se propicia por la maestría del registro.

Bazin elogió algunos documentales médicos, en especial uno en el que se presenta la intervención quirúrgica sobre un cáncer. Señala que la maestría del trabajo se halla en que se limitó al puro registro cinematográfico. El realizador no tiene otro propósito que el de filmar lo que ve de la manera más simple y clara que le sea posible, y con ello logra ampliar las posibilidades estilísticas del medio. Aceptando que la composición cinematográfica tiene un mérito artístico, señala que en esta obra las técnicas de manipulación habrían contrariado la forma del film al querer imponer una significación sobre un drama construido ya por la naturaleza. El camino estético del film se halla en su posibilidad de mostrarnos el esplendor o la tragedia propia del mundo. De la misma forma hay una diversidad de tipos distintos de films que pueden alcanzar su propósito en tanto asumen una concepción estética del cine no subordinada a la "transformación simbólica". Así, el objetivo realista consiste en acceder al significado hallado en los objetos a través de los objetos mismos, y no en la utilización de éstos para imponerles una significación externa.

---

<sup>24</sup> Algunos como Arnheim hallaban en el cine mudo un depósito de símbolos casi tan convencionales como el lenguaje natural.

Se bosquejan entonces dos posibilidades claramente diferenciadas:

- a) El realizador utiliza la realidad empírica para construir una significación propia. Convierte el continuo visual en un complejo de signos con los cuales crea una verdad estética o retórica.
- b) El realizador explora la realidad empírica para acceder al significado que se halla en ella. Aproxima al espectador los objetos y los acontecimientos filmados para exponer el significado que se ha inscrito en el registro simple de la película.

Bazin otorga al arte cinematográfico un objetivo estético que difiere de las formulaciones formalistas: el cine es una "llave" que nos permite descubrir universos desconocidos, se configura como un sentido nuevo en el que podemos confiar y gracias al cual accedemos a un conocimiento estético de la realidad sensible. En una de sus metáforas más claras da al cine el lugar de un instrumento que nos permite explorar la penumbra para descubrir el grano de la realidad: "...podríamos decir que el cine es como la pequeña linterna del acomodador, moviéndose como un cometa incierto en la noche de nuestro sueño despierto, el espacio difuso sin forma ni fronteras que rodea a la pantalla" (Bazin, 1966:107).

Bazin se propuso enfrentar el prejuicio de que sólo las obras abstractas alcanzaban un valor cinematográfico, mediante la defensa directa de las posibilidades estéticas del realismo y mediante el análisis y la apreciación de algunas de las obras que habían sido despreciadas por los formalistas. La manera en que orienta consistentemente esta defensa es a través de sus observaciones críticas de los dos ámbitos fundamentales del *lenguaje cinematográfico*: la plástica de la imagen (el trabajo de estilización o abstracción mediante la iluminación, la composición, el decorado...) y el montaje (la relación entre las imágenes en su ordenamiento temporal).

Respecto a la plástica de la imagen, Bazin partía de la diferencia que debía marcarse entre el cine y las otras artes (como el teatro o la pintura). A diferencia del teatro, que nace de la urgencia por la expresión, el cine nace de la necesidad psicológica de la representación. Para Bazin el espacio en que se producen las dos artes es profundamente distinto: el teatro es un escenario en el que se suscita un ritual; el cine es una suerte de "ventana" que abre un horizonte onírico. Mientras que el marco de la pintura define los bordes del universo autónomo allí presentado, la pantalla cinematográfica es como un agujero o una ventana a través de la cual vemos partes de un



mundo que se extiende más allá de sus linderos. Afirma que cuando un personaje sale del campo de la pantalla tenemos la experiencia psicológica de que sigue viviendo por sí mismo en algún lugar que temporalmente no percibimos. De allí que señalara que mientras el teatro tiene una fuerza centrípeta en la que todos los elementos (el vestuario, el lenguaje, las candilejas, los decorados...) nos atraen al centro del escenario, al drama expuesto, el cine tiene una fuerza centrífuga que dirige nuestro interés a un mundo escondido que se ilumina parcialmente por la cámara.

El cine puede entonces partir de su realismo constitutivo y dejar de lado el vestuario, el decorado y la iluminación teatral, no requiere imitar el efectismo dramático haciéndose una duplicación de éste como resulta en el expresionismo alemán.

Bazin se dedicó a establecer una valoración positiva de aquellos géneros fílmicos y aquellas obras que rechazaban la manipulación plástica. En especial la obra de Jean Renoir se convirtió en una fuente de ejemplos y en un universo para analizar y explorar. Pensaba que la mirada profunda de Renoir era capaz de descubrir y mostrar un mundo en el que la realidad exponía su significado inherente. El "estilo neutral" de Renoir pedía al público la comprensión del significado presente en la naturaleza misma, no la significación creada por el realizador. En su trabajo reconocía una de las observaciones cruciales de la teoría de Bazin: el artista compone su visión a partir de la selección que realiza de la realidad, no de la transformación que efectúa de ella. En esa realidad es posible reconocer múltiples niveles de significación, algunos más abstractos o simbólicos que otros, pero todos provenientes del mundo. Esto lo llevaba a aceptar films más abstractos que aquellos que admitiera Kracauer. Para éste último el cine debía registrar los hechos cotidianos en su literalidad empírica, Bazin en cambio aceptaba que el mundo humano había creado una dimensión cultural, política y artística muchas veces abstracta, pero accesible también al registro de la cámara. La expresión cinematográfica no proviene entonces del uso calculado de las propiedades del medio, sino del valor generado en el uso realista y selectivo del medio. El estilo realista no requiere alterar la realidad, pero se halla en condiciones de seleccionar aquellos aspectos que muestren con mayor claridad su significado.

Cuando nos aproximamos a las ideas de Bazin sobre el montaje es necesario tener claro que en la plástica de la imagen la unidad básica de registro o expresión fílmica es el "objeto" y en el ámbito del montaje es el

"hecho". El film tiene la capacidad de transmitirnos la experiencia de un "hecho" gracias a que sobre una temporalidad dada se establecen ciertas relaciones entre los términos.

En las teorías formalistas el montaje permitía interpretar los hechos y daba al cine su valor artístico, para Bazin este juicio debía limitarse en tanto era necesario redescubrir "el valor de la representación en bruto para el cine". Distingue dos grandes tipos de montaje: el primero de ellos corresponde al formalismo, en el cual las imágenes se reúnen según un principio abstracto (es el caso de los realizadores soviéticos como Eisenstein y Pudovkin), el segundo es un *montaje psicológico*, en el cual se reparte el hecho en fragmentos que buscan corresponder a los cambios de atención que tendríamos si nos encontrásemos físicamente presentes en el acontecimiento.

Una forma de ejemplificar la diferencia entre ambos tipos de montaje podría ser la situación de conversación entre dos personajes. En el primer tipo es probable que mientras uno de los personajes habla apareciesen imágenes dedicadas a connotar lo expuesto o, incluso, tomas del espacio en el que se produce la conversación; en el segundo tipo de montaje veríamos planos y contraplanos de los interlocutores según participara uno u otro. El montaje psicológico reproduce el ritmo natural de nuestra atención.

Bazin observó con atención este tipo de montaje y se preguntó hasta qué punto efectivamente el realismo técnico correspondía con la experiencia natural de la percepción. Las técnicas del montaje clásico hollywoodense se habían elaborado para permitir que la mente las comprendiera naturalmente. Los films narrativos se montaban sobre una línea que reproducía las preocupaciones mentales del protagonista o del público. Una vez instalado el personaje frente a una puerta la toma siguiente es un *close up* de la mano oprimiendo el timbre y posteriormente de la persona que adentro de la casa se aproxima a atender la puerta. El montaje sigue con naturalidad los puntos de atención y de expectativa que el observador tendría al hallarse presente en esa situación. Bazin señala que cuando este tipo de montaje se realiza con precisión el público difícilmente nota la manipulación. La impresión de integridad del espacio se logra gracias a que su segmentación se efectúa con base en la lógica de la narración, alcanzando una apariencia casi de continuidad. Los editores y montadores adquieren la destreza de cortar la escena en los componentes narrativos de tal forma que se corresponde con la curva de interés del público. En estos términos los films logran reproducir

el proceso perceptivo de los espectadores de tal manera que resultan indiferentes a las fragmentaciones espacio-temporales, debido a que la estructura filmica los lleva por la línea de consecutividad de las acciones. En este tipo de montaje el valor inmanente de cada acontecimiento se deshace en tanto su sentido reposa en su conexión lineal con los acontecimientos que le rodean. El espectador pierde la capacidad de observar el valor del hecho simple, toda toma es vista en función de sus consecuencias y sus vinculaciones narrativas, ideológicas o morales.

Para Bazin este tipo de montaje implica una falacia: nos produce la ilusión de que nos hallamos ante hechos reales, cuando se trata de acontecimientos montados: "... esta ilusión esconde un toque esencial de engaño, porque la realidad existe en un espacio continuo y la pantalla nos presenta de hecho una sucesión de fragmentos llamados *tomas*" (Bazin, 1973:51). El *montaje psicológico* no es en realidad un estilo realista, es más bien una abstracción que opera sobre un conjunto de convenciones de edición que se ajustan a ciertas de las operaciones mentales y perceptivas que realizamos:

"Bajo la apariencia de un realismo congénito de la imagen cinematográfica, se ha introducido fraudulentamente un sistema completo de abstracciones. Uno cree que los límites han sido impuestos al fraccionar los hechos de acuerdo a una especie de anatomía natural de la acción; de hecho uno ha subordinado el conjunto de la realidad a la 'sensación' de la acción. Ha transformado la naturaleza en una serie de signos" (Bazin, 1973:57).

El montaje psicológico o narrativo es, al igual que el montaje formalista, una operación de simbolización, una imposición sutil del sentido del realizador sobre el significado de los hechos. Supone que un fragmento de la realidad o del acontecimiento no cuenta sino con un sentido, aquel que ha sido determinado totalmente por la secuencialidad accional. Para Bazin el verdadero realismo es opuesto a este tipo de films, el realismo implica una relación libre entre el hombre y los objetos perceptivos. El montaje psicológico puede ordenar los objetos según los hábitos que tenemos pero nos roba la libertad de reorganizar de otra forma tales objetos y viola la autonomía de los mismos: "...la lógica de las tomas controladas por el relato de la acción anestesia completamente nuestra libertad" (Bazin, 1973:58). El cine cabalmente realista debe preservar la libertad del espectador para realizar su propia interpretación de los objetos y los acontecimientos. En esta

medida hay ciertas técnicas realistas que abren tales posibilidades<sup>25</sup>, ese es el caso de las tomas largas y la fotografía en profundidad, presente, por ejemplo, en los primeros films de William Wyler (*Los mejores años de nuestra vida*, 1946). En los films de este realizador el espectador se halla frente a una enorme riqueza de información ante la cual podía elegir qué ver y cómo interpretarlo.

Para Bazin el recurso de la *profundidad de campo* se oponía tanto al montaje formalista como al psicológico. Con este tipo de toma la acción puede desarrollarse en diversos planos espaciales y en periodos prolongados. El realizador registra de esta manera diversos episodios dramáticos al interior del cuadro sin tener que pasar de un cuadro a otro. El rodaje en *profundidad de campo* era superior al montaje en tanto resultaba más realista adecuándose a la forma psicológica natural en que asimilamos los hechos. Como sabemos, pensaba que nuestra percepción del espacio es continua, y en esa medida el estilo realista se ocupa de mostrarnos los hechos en un espacio integral. El realismo espacial resulta destruido por el montaje, pero se conserva en la *toma en profundidad* utilizada por el realismo. Las tomas largas y la profundidad de campo (en la que todos los objetos permanecen en foco en sus diversos planos) se encuentran más estrechamente vinculadas con la realidad perceptual del espacio que cualquiera de los recursos del montaje. El montaje en cambio, al romper el espacio y diseccionar el tiempo, produce una continuidad mental que sacrifica la continuidad perceptual. Eisenstein decía que la toma larga generaba una incertidumbre de sentido, y Bazin, lejos de asumir este planteamiento como una desventaja, encontraba en él un valor. La unidad de sentido, la claridad de sentido es propia de la mente, no de la naturaleza. Por esta razón Bazin piensa que el cine debe conservar esa ambigüedad propia de la naturaleza, dejándonos un abanico de posibilidades que se cerrarán no en la realización sino en la recepción.

Podríamos decir que mientras los formalistas prevén la participación del receptor en su trabajo de extraer el significado de las relaciones abstractas presentadas en el film, los realizadores realistas abren el campo de la realidad para que el observador descubra los sentidos. Para Bazin las

---

<sup>25</sup> A diferencia de algunos de los teóricos formalistas (como Arnheim), Bazin defendió los progresos técnicos que aproximaban la percepción natural a la percepción filmica, como los lentes de 17 mm. que daban un ángulo de visión similar a la humana o el cinerama que permitía una amplitud en la que el espectador podía explorar libremente el campo de la pantalla. Para Bazin el desarrollo tecnológico se dirige no hacia la creación de nuevas convenciones, sino al enriquecimiento del realismo visual

imágenes deben ser realistas (fieles a la exposición de los datos sensoriales), de tal forma que no se inscriban claramente los sentidos en ellas. El espectador se ve forzado a luchar con los significados de un hecho filmado, así como lucha con los significados de los hechos empíricos en su vida cotidiana. Tanto la realidad como el realismo filmico ponen en primera instancia la libertad y el esfuerzo de la mente por hallar significados en hechos que son concretos pero ambiguos.

#### 4. *Una mirada mediadora*

Realismo y formalismo parecen ser dos posturas irreconciliables. Sin embargo, es significativo que algunos de sus representantes más notables confluyen en algunos aspectos. Tanto Balázs como Bazin dan prioridad al cine narrativo e insisten en valorar especialmente aquellos films que presentan dramas humanos concretos. Incluso llegan a imaginar el cine utilizando una misma metáfora: el film es como una linterna que ilumina partes del mundo mostrando lo que estaba oculto. Por las motivaciones profundas que implican estas coincidencias algunos teóricos han pensado en la posibilidad de comprender el cine con una mirada más vasta, capaz de trascender la reducción que opera en una u otra perspectiva. En este camino tanto Jean Mitry como Yuri Lotman (desde ámbitos disciplinares disímiles) han realizado sugerencias importantes. Han tenido el cuidado de mostrar los vicios que se produce en las opciones dogmáticas y han valorado las observaciones más lúcidas de ambos campos. El formalismo se ha visto tentado innumerables veces a reducir el medio cinematográfico a una suerte de sistema digital homogéneo como el lenguaje natural, dejando de lado su multidimensionalidad física (imágenes, textos escritos, música, lenguaje hablado) y su fluidez constitutivas. Corre el riesgo de reducir al cine a un sistema cerrado, como una suerte de teclado en el que un realizador escoge las piezas correctas para generar el significado preciso. Incluso, en una utilización vulgarizada, corre el riesgo de reducir el cine a la pura técnica ante la cual los realizadores más sutiles y profundos podrían desconocerse frente a aquellos que usan una técnica más luminosa.

Los films de Jean Renoir o Robert Bresson aparecen ante este criterio como inferiores al thriller hollywoodiense. Frente a estas tendencias en su propia teoría Eisenstein buscó una concepción más compleja, en la que se hallaba la tensión entre la visión mecánica y la metáfora orgánica. Pero fue su concepción del *montaje* la que significó, a la postre, la fuente principal de discusión con el realismo. R. Micha y Ch. Metz (1972:56-58) llegan a

considerarla como una obsesión y le reprochan su empecinamiento al negar todo papel creativo a las secuencias no-montadas, aquellas que a través de un movimiento continuo resuelven o plantean problemas narrativos completos, "no ve, por todas partes, más que elementos prerecortados que una ingeniosa manipulación sería luego capaz de `montar` " (Metz, 1972:57).

Si bien existe un cine de montaje, no todo el cine se reduce a éste, son posibles los films que se desarrollan en secuencias vastas y en los que apenas se identifican algunos cortes. Cuando Roberto Rosellini declaraba "Las cosas están ahí. ¿Por qué manipularlas?", no sólo cuestionaba la práctica del montaje, sino que defendía una concepción contraria: *el cine ha de liberarse del montaje para descubrir y describir la realidad*. La idea de la realidad reconstruida que deshace su parecido literal es contraria a la "vocación esencial del cine".

Bazin afirma que ya desde la época del cine mudo se presentaban dos tendencias opuestas: la de aquellos realizadores que creen en la imagen y la de quienes creen en la realidad. Los primeros, dice Bazin, son quienes usan un complejo arsenal de procedimientos para "imponer al espectador su interpretación de los acontecimientos representados" (Bazin, 1966). En este cine el sentido no está en la imagen, sino que es "la sombra proyectada por el montaje, sobre el plano de conciencia del espectador". A este cine se opone un cine que busca fijar y no construir, en el cual el objeto fotografiado se sobrepone a la interpretación, y el actor al realizador. Para este cine, dice, el montaje no tiene un papel destacado.

Pero si miramos de cerca el asunto, veremos surgir en aquello que la posición verista crítica del *cine de interpretación*, sus propias debilidades. Rechazar el montaje poniendo en su lugar la "imagen como imagen", es ignorar que el plano aislado de la película o, incluso, el fotograma presenta cierta composición específica. Como dice Lotman

"los objetos en el interior del fotograma se correlacionan entre sí, tienen un significado, cuya semántica no se reduce a la suma mecánica del significado de los objetos por separado. Precisamente a esto se refería Eisenstein cuando hablaba de la composición del plano como un montaje" (Lotman, 1979:83).

De esta forma, toda imagen, por más impoluta que se pretenda, lleva de cierto modo la propuesta de composición del realizador. Si formalizamos

este asunto, descubrimos, entre otros, los siguientes niveles de composición filmica:

1. La composición *plástica* del cuadro cinematográfico, donde se definen relaciones formales al interior del plano (formas, volúmenes, texturas y colores).
2. La composición *toponómica*, definida por el espacio filmado (selección de un lugar específico, de una *porción del mundo* en la que hay o se producen ciertas relaciones entre los objetos o, incluso, de la construcción *ex-profeso* de un espacio para la filmación: la escenografía o los espacios virtuales cibernéticos).
3. La composición *narrativa* como la estructura dramática del relato.
4. La composición *actancial*, en tanto los `personajes` de la historia son una estructura de *rasgos histriónicos*: vestuario determinado, características físicas definidas, kinéticas peculiares, etc. que establecen relaciones dramáticas en el film.
5. La composición *sonora*, que llega incluso a la definición de una ingeniería acústica del film.
6. La composición *efectual*, referida a los múltiples efectos especiales que integran los films, y que se ajustan según principios de composición narrativa o plástica (como en el video-film o la *info-imagen*).
7. La composición *filmica*, referida al montaje propiamente dicho o a lo que Eisenstein particularmente llamaba la yuxtaposición.

Una posición verista radical diría que no se puede imputar a todo cine estos niveles de composición. Rechazaría los niveles 3, 4, 5, 6 y 7. Respecto a 3, si bien es cierto que el cine verista pretendía films en los cuales se atrapara el devenir mismo de las sociedades, sin que se prefiguraran las historias, los itinerarios vitales filmados eran *seleccionados* por el realizador. Protestarían respecto al nivel 1, pero tendrían que aceptar que la cámara no es autosuficiente, y aunque técnicamente fuese posible que operara automáticamente, estaría dirigida de alguna forma a ciertos objetos según ciertos criterios o según un programa diseñado por alguien. Respecto al nivel 2, es necesario aceptar que toda realización *selecciona* porciones espaciales específicas para filmar: se elegirá una "parte" del mundo. El espacio en el film, es siempre espacio "significado".

En realidad, como hemos visto, los veristas más equilibrados como Bazin aceptarían estos planteamientos y dirían explícitamente que el camino del realismo se encuentra en su posibilidad de *seleccionar* la realidad. La

labor del artista no es la de *construir* un significado, sino la de *buscar* un *sentido* en la realidad para mostrarlo. Sin embargo, el punto definitivo es que la apuesta por el "registro fiel de la realidad" se deteriora en tanto no hay cine sin *concepción* o al margen de la *interpretación* que hace el realizador del mundo. Incluso el realismo más cuidadoso no logrará deshacer la *filmación* por su deseo de *lo filmado*. Respecto al punto 7, los veristas (en especial Bazin) dirían que el estilo realista es capaz de oponerse al *montaje* mediante el uso del *plano-secuencia* y de la toma en *profundidad de campo*, gracias a lo cual el espectador se halla en condiciones de observar y elegir los centros de atención. Con ello se cataliza el quebrantamiento perceptivo que provoca el cine de montaje. Pero incluso en el uso de tales técnicas es reconocible la intervención del realizador como una suerte de supra-guía del sentido. Jean Mitry observa que aun cuando la escena se rueda con cámara móvil, (que genera el *plano-secuencia*) en lugar de seccionarla en imágenes menores, el efecto de montaje prevalece. El cuadro visual originado por el recorte de la cámara excluye ciertas porciones del espacio filmado e incluye otras, y a la vez define ciertas relaciones entre los objetos fotografiados. Incluso, plantea Mitry, el montaje puede darse en una sola escena filmada desde un ángulo inmóvil. Un hombre se encuentra a la orilla del mar y tiempo después entra a cuadro una mujer que se ubica a su lado: en la imagen se produce un efecto de montaje sin haber montado. Los dos centros de atención ahora generados implican un nivel de significación mayor que la de cada uno de los objetos por separado.

Históricamente los neorealistas italianos representaron la posición verista más vigorosa, asumiendo un proyecto de identificación total del arte con la realidad extra-artística. Como plantea Lotman, su estrategia de acción fue siempre la renuncia. Así, su producción renunció a los personajes estereotipados, a los actores profesionales y a los argumentos convencionales, renunció al montaje y al guión rígido, renunció al acompañamiento musical, y especialmente al "star system", en una clara oposición no sólo al modelo soviético, sino fundamentalmente al cine de Hollywood. No debemos olvidar que la fortaleza de este cine se adquirió por su oposición artística con las superproducciones norteamericanas, con los *westerns* y las *stars*.

"Este cine de 'grito sobre la verdad', de la verdad a cualquier precio, de la verdad como condición de vida y no como medio para lograr ciertos objetivos efímeros, este arte alcanzó su relevancia extracinematográfica gracias a que el espectador aceptaba su lenguaje como algo despiadado, sin dobleces" (Lotman, 1979:30).



Pero Lotman nos recuerda el interesante caso de Luchino Visconti, quien en 1948 filma *La terra trema*, en la que asume consecuentemente los principios del neorrealismo. Desde el dialecto siciliano sin traducir (no obstante que fuese incomprendible) hasta el argumento, pasando por la estructura narrativa del film o los tipos de los personajes, todo constituye una protesta contra el "artificio del arte". Posteriormente Visconti filma *Senso* (1954), película que se opone radicalmente a la anterior al producirse con un fuerte acento teatral, con dramatismo operístico, con efectos escénicos simples y realización anticuada. Como sabemos en Italia la comedia y la ópera son artes con una larga tradición popular que cuentan con un código fuertemente convencionalizado, altamente comprensible para el espectador. Visconti logra con esta segunda película lo que no pudo hacer con la primera: dirigirse al espectador en un lenguaje que entendiera, lejano al truco y al refinamiento (ya que el refinamiento neorrealista había consistido precisamente en no tener refinamiento alguno). Visconti mostró con esto que "el arte de la verdad desnuda", que lucha por deshacer el convencionalismo artístico, requiere para comprenderse una vasta cultura. El cine simple y directo, el cine "registro" de la realidad, requiere para su decodificación un arsenal especializado no tanto por parte del director, sino del espectador. El "arte artificio" en cambio, permite una mayor comprensión, una más alta comunicabilidad. Como bien sintetiza Lotman: "Democrático por sus ideas, este arte es demasiado intelectual por su lenguaje".

En síntesis, podemos explicar la discusión entre verismo y construccionismo proyectándola al territorio semiológico. En esta clave se presentan como el enfrentamiento entre la postura referencial y la postura sintáctica:

- a) *Posición sintáctica (construccionista o formalista)*. El cine no registra, construye. El arte cinematográfico está en lo que *hace*, no en lo que *captura*. El cine es combinatoria, técnica, articulación. La semántica viene no del referente (que es más o menos indiferente), sino de la *sintaxis*.
- b) *Posición referencial (verista)*. El cine, antes que construcción, es registro del mundo. La vida tiene un sentido que el cine debe descubrir y registrar. La semántica proviene del referente. Es posible capturar el mundo tal cual es.

Además de las obvias discusiones ideológicas entre una posición de acción en la realidad y otra de fidelidad a ésta, tales posiciones nos

recuerdan una importante discusión: el sentido es tomado del mundo (los referentes), o el sentido es construido por la articulación de un código (sintaxis)<sup>26</sup>. Como se ve, tal problemática se liga estrechamente con la discusión de nuestro capítulo previo: la imagen adquiere su significado porque copia al referente, o la imagen genera un significado por la acción de los códigos culturales. Mirado de cerca el problema y recuperando los resultados a que llegamos en nuestro primer capítulo, podríamos decir que la discusión sobre el montaje muestra en sus dos posturas extremas un carácter ingenuo:

- a) La posición construccionista lleva fácilmente al pan-montaje, supone que todo arte y toda significación son efecto de la técnica, del corte y la sintaxis. En sus apuestas más radicales ignora que todo arte se nutre de la experiencia y de la historia. Esta postura, incluso, llega a considerar los planos cinematográficos como palabras y la película como frase. En lo que viene veremos que tal homologación es incorrecta: el cine no es una lengua. De otro lado, descubriremos que la significación cinematográfica (como probablemente muchos otros *sistemas* de significación) no es exactamente un código de sintaxis *dura*, sino que se aproxima más a lo que llamaremos *significación líquida*.
- b) La posición verista lleva fácilmente al anti-montaje, supone una suerte de capacidad del cine para captar la experiencia, la historia, para simplemente reproducir la realidad "tal cual es", ignorando que todo registro, en tanto es *un* registro, implica cierta interpretación, cierta construcción, cierta sintaxis. El verismo tiende a ignorar que su lenguaje requiere más *formación* o *competencia* en el receptor.

Como es sabido, Jean Mitry (1978) buscó una posición intermedia capaz de generar una mirada más equilibrada sobre la cinematografía. Reprochó tanto de Eisenstein como de Bazin sus respectivas *obsesiones* que les impedían tratar de manera libre cada uno de los aspectos de la problemática planteada por el film. Piensa, por ejemplo, que las propiedades de la imagen cinematográfica hacen confluír los planteamientos realistas y formalistas, pero que su reconocimiento exige renunciar al dogmatismo. Así, en apoyo a los planteamientos realistas, plantea que una teoría sensata de

---

<sup>26</sup>Y a la que podemos responder diciendo que todo sentido es una construcción simbólica *sobre* el referente. El mundo se significa en signos, sin construcción simbólica no hay mundo, pero el mundo no es sólo construcción simbólica. Planteando el problema de otra forma, quizás más evocativa, podemos decir, recordando a Wittgenstein, que no hay mundo más allá del lenguaje, pero el mundo no es sólo lenguaje

la imagen cinematográfica no puede ignorar su relación con los objetos que representa. Hablar de imágenes fotográficas sin reconocer que provienen de ciertos objetos que le sirvieron de modelos es engañoso. Aquí radica la diferencia del cine con el lenguaje natural: las imágenes no tienen la misma categoría que las palabras. Los signos lingüísticos portan una "imagen mental", pero gracias a una correlación arbitraria. Las imágenes cinematográficas en cambio, incorporan muchos de los aspectos visuales de los objetos, en especial su movimiento. Las imágenes no son *signos* en tanto son *análogos* de los objetos. Hasta aquí llega la continuidad de Mitry con el realismo. Para él, al igual que para el construccionismo, toda imagen en pantalla ha sido puesta allí *por otra persona*. Esta evidencia es incontestable. No somos nosotros los que estamos viendo éste o aquel aspecto del mundo, es alguien más que nos está señalando y diciendo permanentemente *aquí hay algo digno de verse*. Pero no sólo hace un señalamiento, nos está invitando a que observemos de manera *significativa*. Mitry es un mediador y en esa medida plantea que en algún sentido el mundo nos está hablando a través de la imagen, pero acepta que tal imagen ha sido propuesta por alguien, por tanto, no estamos ante la realidad o ante su trazo desnudo (como aspira Bazin), sino ante una *versión* construida por alguien. Y no sólo se trata de la *elección* de ciertas imágenes, sino de su *organización* en un mundo fílmico. La imagen que apreciamos en el mundo tiene un sentido natural porque se nos presenta libremente, dada sólo para ser mirada, pero la imagen inserta en una secuencia está dotada de un propósito, de una significación conferida por el mundo imaginario construido por el realizador. El marco de la pantalla, por ejemplo, nos muestra la diferencia entre el cine y la percepción natural del mundo visible. Mitry asume (al igual que Bazin) que ese marco nos oculta parte de la realidad (hay un mundo que se agazapa atrás de ese lindero), pero al mismo tiempo reconoce que define una organización a los objetos que en él aparecen (en el sentido que planteara Arnheim). El observador se halla inmerso en las dos tendencias: por una parte siente que a los costados del cuadro hay un mundo que podría verse si el camarógrafo girara el ángulo, pero a la vez se halla sometido a las relaciones visuales que allí aparecen. La imagen enmarcada nos adecua a mirar intencionadamente la organización visual que en ella aparece, pero no deja de indicar al mundo que representa. El mundo es trascendido en la imagen cinematográfica en la medida que se encuadra y se organiza según una finalidad estética, pero a la vez no deja de decirnos que se trata tan sólo de una de las posibles formas de ver el mundo que está tras ella.

## CAPITULO III: Imagen y relato cinematográfico, concepciones semióticas

El presente capítulo tiene como objetivo recuperar los elementos analíticos desarrollados en el ámbito de la teoría semiótica del film (especialmente a partir de Lotman y Metz). Presentaremos de forma detallada la descripción estructural de las dos grandes dimensiones del texto filmico: la diégesis y el discurso. Estos planteamientos nos darán la vía para recuperar, en el cuarto capítulo, los planteamientos más relevantes de las teorías de la recepción. Encontraremos que la actividad de *ver una película* (al contrario de lo que supondría el sentido común) requiere cierto adiestramiento, en tanto, como espectadores, leemos (aunque no lo tengamos presente) una gramática visual.

### 1. Yuri Lotman: la significación cinematográfica

Para Lotman "todo lo que en un film pertenece al arte *tiene significación*, es portador de información" (Lotman, 1979:59). Tal *información* es entendida como un complejo de "estructuras intelectuales y emocionales" que generan sobre el espectador una acción que va desde la inscripción sobre la memoria hasta la transformación de su personalidad. Todo lo que del film emociona o simplemente impresiona tiene significación<sup>1</sup>. Lotman aclara que no toda la información de un film es cinematográfica, así distingue entre la *significación pre-filmica* y la *significación filmica*.

a) *Significación pre-filmica*. El film se relaciona con el mundo, y el espectador lo entenderá si es capaz de identificar qué objetos del mundo

---

<sup>1</sup>Lotman presenta desde aquí una preocupación por la recepción. La significación o, por lo menos, lo *significativamente relevante* del texto filmico, se halla en relación con lo que interesa al espectador.

son la referencia de "tales o cuales combinaciones de manchas luminosas en la pantalla". Estos objetos visuales (que hayan su referencia en los objetos del mundo) implican las capacidades identificatorias básicas del espectador, gracias a las cuales reconoce en las configuraciones de línea, color y movimiento, la representación de objetos del mundo<sup>3</sup>. Así, por ejemplo, la computadora personal que aparece insistentemente en los films de los últimos años debe su significación no a códigos filmicos, sino al reconocimiento que el espectador hace de tal objeto como parte del mundo (gracias a ciertos códigos de iconización que se vinculan con las condiciones culturales y sociotecnológicas del mundo contemporáneo, diríamos nosotros). Una secuencia en la que aparece un objeto de éstos sería incomprensible para un espectador de comienzos del Siglo XX, debido, precisamente, al desconocimiento del objeto.

b) *Significación filmica*. Es la narración que cuenta la película o la composición plástico-semántica específicamente conformada por el film. Los objetos del mundo pre-filmico adquieren un sentido y un valor peculiar dado por el trabajo artístico, deviniendo en objetos filmicos<sup>4</sup>. Lotman da un ejemplo interesante: en el film *Chapaiev* de Sergei y Georgy Vasiliev aparece una calesa, que a decir de él, es un carruaje que connota un entorno pacífico en el que se evocan los nostálgicos y serenos paseos por San Petesburgo. Pero en el film, sobre la calesa aparece una ametralladora 'Maxim' que simboliza la revolución y la guerra. Las dos connotaciones se funden en el "signo cinematográfico de una guerra de características especiales, en la que la retaguardia pasa

---

<sup>2</sup>Lotman no habla de *referencias*, sino de *significaciones*. Sin embargo, por las condiciones globales de su discurso debemos entender que aquí nos está hablando del aspecto denotativo o referencial de la imagen cinematográfica

<sup>3</sup>Significación que corresponde con lo que E. Panofsky llama el *significado primario* o *natural*: "el significado así percibido es de una naturaleza elemental... aprehendido sencillamente al identificar ciertas formas visibles con ciertos objetos conocidos para mí por la experiencia práctica" (Panofsky, 1980:13), y más adelante: "Se percibe por la identificación de *formas puras*, es decir, ciertas configuraciones de línea y color... como representaciones de *objetos naturales*, tales como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos... El mundo de las *formas puras*, reconocidas así como portadoras de significados *primarios* o *naturales*, puede ser llamado el mundo de los *motivos artísticos*. Una enumeración de estos motivos sería una descripción *pre-iconográfica* de la obra de arte" (Panofsky, 1980: 15).

<sup>4</sup>Esta significación estaría más cerca de la segunda categoría de significado desarrollada por Panofsky, el *significado secundario* que entiende como el "mundo de los temas o conceptos específicos [que] se manifiestan a través de *imágenes, historias y alegorías*. nos ... ocupamos de la obra de arte como tal, e interpretamos sus rasgos compositivos e iconográficos como sus propiedades o características peculiares" (Panofsky, 1980: 17 y 18)

rápida a ser frente y viceversa, con sargentos semianalfabetas mandando divisiones, enfrentados a los generales" (Lotman, 1979:61). Estas imágenes en conflicto interno (calesa=paz / ametralladora=guerra; calesa=burguesía / ametralladora= proletariado...) que forman un signo icónico "de una tercera noción que no se desintegra en sus componentes, convierte automáticamente esta imagen en portadora de *información fílmica*" (Lotman, 1979:61).

### 1.1. El plano cinematográfico

La imagen cinematográfica se realiza en el *plano*, el cual a su vez divide el mundo en dos esferas: lo visible y lo invisible, "La estructura del mundo situado más allá de la pantalla es un problema esencial para el cine" (Lotman, 1979:35). Para Lotman la vista ve el mundo "en un solo bloque", es un mundo *continuo*. El cine introduce en ese mundo la discontinuidad, la *segmentación* dando a cada plano cierta autonomía "lo que permite múltiples combinaciones, que no se dan en el mundo real". Ese mundo autónomo es convertido en mundo *artístico* visible.

"El mundo del cine, fraccionado en planos, permite aislar cualquier detalle. El plano adquiere la libertad de la palabra: se hace posible subrayarlo, combinarlo con otros planos, de acuerdo a las leyes de la proximidad semántica, no natural, emplearlo en un sentido figurado, metafórico y metonímico" (Lotman, 1979:36).

El plano permite introducir la segmentación y la medida tanto en el espacio como en el tiempo cinematográficos, el plano es la medida que los hace intercambiables. Mientras que una pintura que se constituye en una unidad espacial se muestra en principio abstraída del tiempo, en el cine, gracias al plano, puede ser extendida a través de varios planos en una secuencia temporal. Al presentarse en planos, el cine introduce en el proceso de apreciación dos elementos fundamentales: los planos se vinculan en una *sintaxis* y la lectura se ve exigida de un orden más o menos riguroso. "Este orden no obedece a las leyes de un mecanismo psicofisiológico, sino al proyecto artístico, a las leyes del lenguaje del arte en cuestión" (Lotman, 1979:36).- El plano es para el realizador la fragmentación que permite construir una imagen móvil de la vida, que se une durante la proyección; para el espectador - dice Lotman- es la sucesión de trozos de la imagen, que no obstante los cambios al interior del plano, "se perciben como un todo único". Compara los acontecimientos "en la realidad y en la pantalla" y deja claro que mientras en "la realidad" los acontecimientos se producen

ininterrumpidamente, en "la pantalla" se presentan seccionados. La diferencia entre la vida "interpretada" y la vida "real" consiste en la *segmentación rítmica*. Tal segmentación es la clave de la división de la película en planos, sobre la cual se construye el mensaje del director y se hace posible la comprensión por el público.

Es importante considerar que el plano no es estático, no es una imagen inmóvil ligada a otras, es en realidad un movimiento. El plano es una unidad de significación en movimiento, que se contrasta con otras unidades de significación del film: los detalles del plano y las secuencias (unidades que lo abarcan y que conforman bloques mayores de significación). Según Lotman, el plano es el "portador *principal* de las significaciones del lenguaje cinematográfico", en él reconoce un conjunto de "propiedades" que responden a lo que nosotros llamaríamos, procesos receptoriales:

1. En la recepción el espectador suple la "infinitud" espacial del mundo que se reduce a la superficie rectangular y plana de la pantalla.
2. La toma de detalle o *close up* se interpreta no en términos de dimensiones de los objetos, sino de relevancia para la diégesis de los mismos. En el mundo del cine el espectador debe valorar de forma especial el tamaño de los objetos.
3. El aumento o reducción del tamaño de los objetos en la pantalla es interpretado en la recepción como la mayor o menor distancia del objeto al observador.
4. El aumento de un objeto cuando el observador se aproxima, no implica, como ocurre en la pantalla, "la sustitución del todo por una parte".
5. "En el cine... el campo visual es una magnitud constante", mientras que "en la realidad", cuando nos aproximamos al objeto, el campo visual del espectador se reduce al aumentar el objeto.

"El espacio de la pantalla no puede disminuir ni aumentar. Precisamente el aumento del objeto a medida que avanza hacia él la cámara, a la vez que mantiene una magnitud, el espacio visible constante (con lo que una parte del objeto resulta "cortado" por los bordes del plano), constituye una particularidad de los primeros planos en el cine" (Lotman, 1979:41).

6. El espectador de cine reconoce que diversos fragmentos de los objetos en *close up* significan una unidad (quien ve una boca, después una nariz y por último un ojo en la pantalla, los interpreta no como órganos aislados, sino como el rostro integrado de una persona). "De esto se desprende una conclusión esencial: cuando el espacio infinito se

transforma en plano, las imágenes devienen signos y pueden designar no sólo aquello de lo que son reflujo visual" (Lotman, 1979:41).

## 1.2. La narración cinematográfica

Lotman distingue dos tipos de narración filmica: aquella que opera como *estructura* y aquella que opera como *discurso*.

- a) La primera es más cercana a las formas de comunicación verbal, y en esa medida segmenta enfáticamente el continuo visual: a una unidad visual se agrega otra, formando una microcadena de diversos planos que se suceden lógicamente, constituyendo una narración (plano de un hombre en una casa -corte-, plano del hombre que sale a la calle -corte-, plano del hombre que sube a un auto -corte-, plano del hombre que llega a un teatro). Este tipo de narración se corresponde plenamente con el cine formalista o construccinista. En la narración como estructura, el montaje de planos diferentes "activa la juntura semántica, la convierte en el portador principal de significaciones" (Lotman, 1979:87), en el corte se deposita la formación semántica, el suceder de la historia.
- b) A diferencia de la anterior, la narración como discurso opera en la transformación de un mismo plano. La imagen en el plano se va modificando progresivamente sin que se sucedan cortes bruscos (plano-secuencia de una bailarina que desplaza su cuerpo por el escenario y es seguida continuamente por la cámara). Como puede verse, estamos en el territorio del cine realista. La narración como discurso hace la juntura imperceptible, en ésta el corte pierde relevancia, constituyendo una progresión semántica gradual.

Para que diversos planos formen una microcadena con sentido requieren en algún nivel de un elemento común. Tal puede ser "otro plano de la misma imagen o dos imágenes distintas con una modalidad común". Esta modalidad o elemento común es una *concordancia* que puede ser de tres clases: a) *semántica*, por ejemplo, una pala que levanta un monte de arena y una cuchara que levanta una porción de cereal; b) de *detalle*, por ejemplo, "los pies de Mark, que caminan sobre los cristales rotos, y los pies de Boris sobre los charcos, en *Cuando vuelan las cigüeñas* (1957), de Mikhail Kalatazov"; y c) *direccionales*, por ejemplo, al plano del disparo lo sigue el plano del personaje que se desploma. Así, al ligar planos distintos se repite cierto elemento, que al pasar la imagen de un plano a otro, se convierte en la base de la *diferenciación*. En la narración que opera por



estructura se presenta la tendencia a las bruscas *aproximaciones* semánticas, en la narración por discurso se presenta la tendencia al microanálisis semántico, a la *disociación*. La narración por estructura requiere de la *aproximación* para dar continuidad a lo que está fragmentado, la narración por discurso requiere de la *disociación* para dar movimiento a lo que es contiguo.

Lotman distingue de esta forma entre dos tipos de cine: el primero enfatiza la estructuración del mundo, avanzando a saltos "de un nudo composicional al siguiente", el segundo tipo se dirige a la narración ininterrumpida "que imita el flujo natural de la vida". En el primer caso el creador ofrece una *gramática de la realidad* y nos exhorta a buscar los textos de la vida que ilustren su modelo. En el segundo caso nos da los modelos "y nos ofrece la posibilidad de extraer su *estructura gramatical*". Finalmente, recordemos que "sólo se puede hablar de *preponderancia* de una tendencia sobre la otra, pues son adversarios que se necesitan mutuamente" (Lotman, 1979:90).

## **2. Ch. Metz: la analítica del film**

Metz se propone la construcción de una teoría "científica" del cine mediante una reflexión precisa y rigurosa de las condiciones que permiten su conformación. Comparte la preocupación común a toda la semiótica: buscar las especificidad, en este caso la del cine<sup>5</sup>. Igualmente aparece la necesidad de determinar la forma, el mecanismo y los procedimientos a través de los cuales se corporiza la significación.

El cine está obligado a componer. Ha nacido de la unión de varias formas de expresión preexistentes que no pierden sus leyes particulares (la lengua misma en tanto es usada por los actores en los diálogos, la música y los efectos sonoros, el vestuario de los personajes, el espacio filmado, el espacio como composición plástica, etc.) ni se deshacen al imbricarse en la totalidad superior de la expresión cinematográfica. El cine recibe su fuerza de englobar expresividades anteriores, algunas de las cuales son propiamente lenguajes. Metz distingue así dos planos discursivos que son en realidad dos planos semióticos:

---

<sup>5</sup> Metz critica a Mitry el conformar una teoría filosófica desde la cual se juzga lo que es y no es cinematográfico. Es necesario para él abandonar las "discusiones idealistas" y las perspectivas generalizantes a cambio de un estudio sistemático y específico del cine.

- a) **Discurso filmico:** es un discurso específico por su composición. Conforman la totalidad del film (música, imágenes, diálogos..). En la medida que alberga lenguajes primarios se proyecta hacia el terreno del arte.
- b) **Discurso de imágenes:** la secuencia de imágenes constituye un lenguaje, que como tal será estudiado. El discurso de imágenes para Metz es un vehículo específico, inexistente antes de la aparición del cine<sup>6</sup>.

Tradicionalmente se ha llamado film a una unidad que nos cuenta una historia. Esta unidad es el producto de un conjunto de planos que desintegrados darían lugar a una lectura transversal, pero que vinculados se convierten en objeto de una lectura longitudinal. La secuencia de los planos es, como diría Metz, su supresión. Cuando la imagen forma parte de la secuencia pierde su carácter individual y se hace parte de un flujo superior. La imagen individual o el plano aislado se evocan sólo en pocas ocasiones (generalmente a los ojos de una expectación cultivada). Por lo general se trae a la memoria la historia, que de esta forma "borra" las imágenes individuales. Es quizás por estas cuestiones que en los años 20 se pensó que el cine requería necesariamente del montaje. De esta manera, como afirma Metz, adquirió la apariencia de lo que no es: la teoría encontró en él una lengua. Se pensó que su organización sintagmática provenía necesariamente de una paradigmática. Un código ulterior permitía la existencia de la película, mensaje por tanto maravillosamente claro. Se creyó que era posible narrar historias gracias a que el cine era una lengua. Se usaron las imágenes como si fuesen palabras, se pretendió la equivalencia entre palabra e imagen y, a un nivel superior, entre secuencia y frase. Una secuencia sería construida con imágenes así como una frase se construye con palabras. Tales ideas sustentaban la segmentación, el recorte, el montaje: tiempo del síndrome eisensteiniano, tiempo de Pudovkin y Alexandrov.

El cine es un lenguaje de arte más que un vehículo específico, ésta es la razón por la que Metz afirma que "la especificidad del cine es la presencia de un lenguaje que quiere hacerse arte, en el seno de un arte que quiere hacerse lenguaje". El discurso cinematográfico es un sistema abierto, hostil a la codificación. Es imposible discernir unidades discretas, la imagen no equivale a la palabra (Véase capítulo I). La historia del cine

---

<sup>6</sup> Tendríamos que señalar que esta afirmación es verdadera sólo si cuando habla de "discurso de imágenes" se está refiriendo a imágenes móviles, incluso en este caso es dudoso, ya que la linterna mágica, entre otras técnicas, ya producía discursos de imágenes en movimiento.

siguió su itinerario hasta romper con la concepción de cine-lengua. La soberanía del montaje quedó en entredicho y la segmentación absoluta se subordinó en las nuevas tendencias (como el neorrealismo italiano y las escuelas del cinema-verité). Antonioni, Visconti, Godart, Truffaut, pasan de la voluntad de lengua al deseo de lenguaje.

## 2.1. Del cine como lengua al cine enunciacional

Para Metz el cine infringe desde cuatro puntos de vista la definición de las lenguas:

1. Una lengua es un sistema de signos cuyo objeto es la intercomunicación. El cine, como arte, es comunicación en una sola dirección, por tanto, es un medio de expresión<sup>7</sup>.
2. Una lengua está constituida por signos: el cine carece de ellos. Metz piensa que existen algunas figuras que se convencionalizan y, por tanto, adquieren cierto nivel de signo. Nosotros tendríamos que decir, a diferencia de Metz, que el cine carece de signos, sólo si entendemos por signo la unidad mínima lexical, ya que de alguna forma el cine cuenta con lo que podríamos llamar signos sintagmáticos, que no tienen localización en léxicos precisos, pero que funcionan como *topos* de significación diferenciados. Quizás los signos en el cine estén más cerca de una definición *líquida del significado*.
3. El cine posee muy poco de sistema, las leyes que lo edifican son frágiles. Se hallan constantemente subvertidas y en continua reformulación. No se trata propiamente de una gramática, no por lo menos en su sentido lingüístico. En rigor, no podríamos hablar de films *a-gramaticales* tal como lo hacemos cuando un enunciado es inaceptable. Aquí también tendríamos que aplicar el criterio líquido: *ante el cine entramos en el terreno de una sintáctica líquida* (asunto que revisaremos en el capítulo V).
4. Las lenguas son códigos que presentan doble articulación: se segmentan al nivel del significado y al nivel del significante. En la primera articulación se fraccionan en unidades con significado (o monemas) como `niño`, `perro` o `bosque`. En la segunda articulación se fraccionan en unidades sin significado, puramente formales (fonemas) como /a/, /b/ o /E/. En el cine no podríamos hablar de

---

<sup>7</sup> Como se ve, esta idea choca con la concepción de Lotman que entiende el cine como sistema de comunicación.

segunda articulación, debido a que todo fragmento de imagen en el plano cinematográfico tiene significado (véase Capítulo I). Por esta razón no podemos decir que el cine es una lengua, además de lo que plantharemos más adelante en el sentido de que carece también de la primera articulación.

En el cine los límites entre lengua y habla se deshacen, la diferencia que en las lenguas naturales es tajante, en el cine se pierde continuamente: el habla cinematográfica, es decir, la película (correspondiente al discurso o el enunciado) rompe constantemente con las reglas y convenciones que ocupan el lugar de la lengua. Las figuras y procedimientos usados en cada película modifican el sistema, por lo cual habla y lengua, entremezclados e indefinidos, se modifican y evolucionan. La inexistencia de signos establecidos y, por tanto, de unidades discretas, hacen más difícil aún la diferenciación de lengua y habla. Como se ve, los conceptos saussurianos no logran atrapar el fenómeno cinematográfico.

Dado que Metz orbita en torno a una noción estricta de la significación, para él el cine es la paradoja de un lenguaje sin signos<sup>8</sup>. Mientras que la lengua se entiende como un sistema que guarda un código fuertemente organizado, en el lenguaje cinematográfico existe un sistema flexible<sup>9</sup> (normas, fórmulas transformadas y desplazadas). Si en la lengua podemos distinguir unidades discretas (fonemas y monemas), en el lenguaje cinematográfico encontramos bloques de significación completos como la secuencia, o cuando menos porciones de sentido que tienen cierta integridad (planos). En tanto la lengua posee un conjunto ordenado de signos convencionales, el lenguaje cinematográfico presenta un sistema abierto difícil de codificar.

En el lenguaje natural el fonema y el rasgo son unidades distintivas carentes de significación propia, característica inherente a un sistema en el que la expresión y el contenido guardan un margen, una distancia

---

<sup>8</sup>Cuestión que evoca la paradoja barthesiana de la fotografía como *mensaje sin código*, tal como lo señalamos en el capítulo I. En nuestra opinión, ambos autores tienen problema con la comprensión semiológica de la imagen porque parten de una acepción *lingüística* del código y del signo.

<sup>9</sup>Basta ver la historia de la gramática cinematográfica para reconocer los cambios vertiginosos en los recursos sintácticos. En el cine de los años 30, después de un plano general venía un plano medio, nunca un primer plano. En el cine de los 70 eso fue posible.

suficiente para permitir la articulación. En el cine es imposible recortar el significante sin recortar el significado. En los lenguajes naturales lo que corresponde a la frase se puede traducir gracias a que se identifica en un movimiento del sentido, no en una unidad del código. La palabra ofrece equivalencias de sentido, en alguna forma traducibles, pero el fonema no puede ser traducido debido a que en sí mismo es ausencia de sentido, esto lleva a Metz a plantear cierta universalidad del cine:

- a) El cine es universal (en sentido positivo) porque la percepción es prácticamente la misma en el mundo entero. Nosotros lo plantearíamos de una forma diferente. Diríamos que se trata de una tendencia transversal de las estructuras de percepción cinematográficas, esto es, que hay una tendencia a la homogeneización de los códigos de percepción visual planetaria. Con esto no diríamos que se trata del carácter *universal* de las formas de percepción fílmicas, sino de su carácter generalizante. El cine se hace inteligible *no* porque sea "naturalmente" comprensible (como parece creer Metz en ciertas declaraciones), sino porque los códigos de percepción y de traducción icónica cinematográfica se han extendido planetariamente.
- b) El cine es universal (en sentido negativo) porque escapa a la segunda articulación, por tanto, ya está de antemano traducido a todas las lenguas. Este argumento en verdad es inválido. Muchos códigos cuentan tan sólo con una articulación y no se sigue de ello que sean *universalmente* comprensibles.

Al no poseer fonemas, ni palabras, el cine tampoco responde a la primera articulación. Una imagen no equivale a una palabra, se aproxima más bien a una o varias frases, y la secuencia sólo podría compararse, con algunos enunciados complejos. Metz marca cinco diferencias básicas entre la palabra y el plano, con lo cual se borran las posibles asimilaciones. Preferimos presentar tales diferencias como criterios de distinción con la palabra y de identidad con el enunciado. Metz entraría así en una teoría enunciativa o sintagmática del film:

1. *Criterio cuantitativo externo*. Los planos son infinitos al igual que los enunciados de una lengua y al contrario de las palabras, que son siempre cifras definidas.
2. *Criterio heurístico*. Los planos son creaciones del cineasta, al igual que los enunciados son creaciones del locutor y al contrario de las palabras que pertenecen al código.

3. *Criterio cuantitativo interno*. El plano brinda información en cantidad indefinida, contrariamente a la palabra y equivalente sólo a un enunciado complejo.
4. *Criterio sintagmático*. El plano es unidad de discurso, aserción siempre actualizada, al igual que el enunciado y a diferencia de la palabra que es unidad lexical.
5. *Criterio paradigmático*. El paradigma en el cine es indefinido, la cantidad de planos que pudieran aparecer en el mismo punto de la cadena visual es infinito, mientras que una palabra forma parte siempre de uno o varios campos semánticos organizados y cuantificables.

No debemos entender por articulación sólo su sentido lingüístico, existen otros tipos de articulación desde los cuales podríamos dirigirnos al cine. Lo planteado hasta ahora se refiere al "lenguaje cinematográfico", no al cine como fenómeno total, en el cual "el lenguaje" es sólo una abstracción metodológica puesto que es un elemento signifiante que interactúa en forma compleja con otros elementos. Algo así como una "capa de significación entre otras". Considerando esto, Metz plantea que el mensaje cinematográfico en su totalidad pone en juego cinco niveles de codificación<sup>10</sup>:

1. La percepción misma. De carácter cultural, es un sistema de inteligibilidad adquirido socialmente.
2. La capacidad de reconocimiento e identificación de los objetos o sonidos que aparecen en pantalla, que adopta probablemente la forma de una competencia.
3. El conjunto de las grandes narrativas existentes en la cultura.
4. El conjunto de los *simbolismos* adheridos culturalmente a los objetos.
5. El conjunto de los sistemas cinematográficos que organizan en el cine los elementos procedentes de los niveles anteriores.

La semiología del cine se ha apoyado más en la sintagmática que en la paradigmática. Esta dicotomía que en las lenguas naturales es clara, en el

<sup>10</sup> Umberto Eco planteaba que el fenómeno cinematográfico pone en juego tres niveles de articulación, mientras que Lévi-Strauss distinguía en la obra pictórica (susceptible de desplazarse a lo cinemático) dos niveles de organización: por un lado los objetos representados, y por otro la composición pictórica. Pasolini encuentra en el mensaje cinematográfico dos zonas de articulación semejantes a las planteadas por Lévi-Strauss. En síntesis estas tesis hacen una clasificación, en la que por un lado ubican el lenguaje cinematográfico, y por otro diversos sistemas de significación culturales, que van más allá del cine, pero que intervienen en su hermenéutica y construcción

cine es complicada y confusa. Mientras que la palabra es un sintagma preimpuesto por el código (esto es, tiene un valor lexical), en el que el paradigma de procedencia ejerce su poderosa influencia (sólo produzco enunciados a partir de las palabras que se hallan en el sintagma), el plano cinematográfico no tiene tras de sí un paradigma estructurado y más o menos definido. Se finca en el terreno de la invención, el conjunto de posibles a aparecer en cada espacio es potencialmente infinito. Cuando se habla en los lenguajes naturales se utiliza el lenguaje que se da como preexistente, cuando se habla en el cine de cierto modo se inventa un lenguaje. Para Metz, la paradigmática del cine está conformada no por pequeñas unidades que serían susceptibles de aparecer en lugar de un plano u otro, sino por grandes sintagmas. Es decir, que han llegado a un cierto nivel de convencionalización y que se utilizan para resolver ciertas porciones semánticas (por ejemplo soluciones más o menos fijas para resolver una escena de amor: exceso de *close ups*, iluminaciones tenues, figuras con volúmenes notorios, etc.) De allí que la descripción de la sintagmática del film, sea en cierta forma una descripción de su paradigmática. El cineasta debe escoger en las distintas partes de su film, entre una serie de posibles ordenamientos sintagmáticos.

Ante el problema de la intelección filmica, se ha respondido que su comprensión es producto de la analogía icónica; esto no es del todo falso, aunque enfrenta los argumentos planteados en nuestro primer capítulo. Sin embargo, tal característica no da cuenta por sí sola de la inteligibilidad del discurso filmico. Hablar de *gramática cinematográfica* se ha creído inútil, debido a la imposibilidad de asimilar el cine a las lenguas. Pero nosotros tendríamos que decir que toda vehiculación de la información implica cierta gramática<sup>11</sup>; el problema radica en que se ha intentado reducir la gramática del cine a las gramáticas normativas de las lenguas particulares. Es evidente que existe una cierta organización del lenguaje cinematográfico (que de ningún modo es tan restrictivo y estricto como las lenguas naturales), una gramática no inmutable. En cualquier lengua existen enunciados producto de la asociación de ciertos elementos, que pueden aparecer en otros enunciados. En el caso del lenguaje cinematográfico, Metz organiza un modelo conformado por seis "tipos

---

<sup>11</sup>Transmitir un significado obliga de cierta forma, a la 'composición' semántica. Aún es difícil aceptar las semánticas no componenciales.

sintagmáticos"<sup>12</sup> al que llama la *gran sintagmática del cine*, que, aunque no lo quiera, es cierta formalización de una gramática del film. El punto es que esta gramática difiere de las gramáticas de los 'lenguajes naturales', se trata de una *gramática líquida*.

El lenguaje del cine para Metz se caracteriza de alguna forma por la capacidad de reproducción y ordenamiento de fragmentos de la realidad, que pertenecen al paradigma de la cultura. Digamos que realiza una construcción simbólica, que atañe a *lo real*, que siempre es *lo real cultural*. Diversas y complejas significaciones culturales se empalman, haciendo lo filmico. Por este camino la semiótica del cine requiere acercarse más al problema de los paradigmas culturales, que desde diversos lugares se imbrican con el film, haciéndolo inteligible. Este planteamiento nos llevará a enfrentar el campo de la recepción filmica como ese ámbito en el que la fuerza de la cultura densifica y propicia la significación filmica. Territorio en cuyo lindero se detiene la reflexión de Metz, y casi toda la semiología del cine.

### **3. El análisis estructural del relato cinematográfico**

Mientras que el esfuerzo analítico estructural de Metz se dirige fundamentalmente al *código del discurso cinematográfico*, otros estudios, también predominantemente desarrollados por autores franceses, se dirigen a la historia o al *relato* que cuenta la película. No obstante que los dos aspectos (*código cinematográfico/ relato*) se imbrican estrechamente

---

<sup>12</sup>Tales tipos son: 1. *La escena* en la cual aparece un bloque completo de "realidad", una totalidad diegética, donde el significante se presenta fragmentado (varios planos, desde distintas perspectivas). Hay unidad espacio-temporal. 2. *La secuencia* que cubre una acción compleja que se traslada por varios lugares por medio de "saltos" en los que se evitan los episodios intrascendentes. 3. *El sintagma alternante* que consiste en presentar consecutivamente fragmentos de eventos o partes del mismo evento que se desarrollan en líneas diferentes de la acción. Se depositan sobre la narración, no sobre lo narrado. 4. *Sintagma frecuentativo* en el cual se agrupan virtualmente un conjunto de acciones particulares imposibles de abarcar con la mirada en un mismo momento, pero que el cine comprime para entregárnoslo en casi una unidad. No se trata de presentar hechos a tratar, sino de aludirlos. El film busca que se considere sólo el conjunto, como cierta impresión. 5. *El sintagma descriptivo*. En la pantalla aparecen diversos fragmentos de un mismo lugar, por ejemplo, un grupo de niños jugando en un jardín. La sucesión de las imágenes en la pantalla no obedece al transcurrir del tiempo, sino a la simple construcción espacial entre los hechos presentados. 6. *El plano autónomo*. Es una escena resuelta mediante una sola toma, en la que pueden aparecer diversos planos, nunca segmentados en el significante. Como plano autónomo también se consideran las imágenes llamadas insertos (imágenes no diegéticas). Los tipos sintagmáticos deben necesariamente existir en relación con la diégesis, es decir, corresponden a elementos de la ficción. Al igual que hablar solamente de la ficción sin considerarlos, es como analizar significados sin tomar en cuenta sus significantes.



en la realidad concreta que constituye el film, metodológica y teóricamente es posible discernirlos. En lo que viene exploraremos los aspectos más relevantes del *análisis estructural del relato*. Es importante reconocer que los análisis filmológicos desarrollados históricamente a partir de los modelos estructurales no realizaron aportes relevantes a estas teorías provenientes del estudio filológico, y que básicamente se partió de la idea de que, en términos de *historia* así como de *discurso*, el cine y la literatura podían ser objeto de análisis análogos. Escogimos los trabajos de R. Barthes y A.J. Greimas, en tanto cristalizan los aportes más importantes del movimiento estructural en literatura (en el que participan autores tan conspicuos como T.Todorov, G.Genette, C.Bremound, V. Morin y J.Kristeva entre otros).

### 3.1. El análisis estructural del relato

Como han señalado los semiólogos, en todo texto es posible distinguir dos grandes niveles o planos, se trata de lo que Barthes apoyado en Hjelmslev<sup>13</sup> llama la expresión y el contenido. Así, parece

---

<sup>13</sup>Hjelmslev interpreta el concepto de lengua de Saussure como una forma ordenada entre dos sustancias "la del contenido y la de la expresión y en consecuencia como una forma específica de contenido y expresión". Reelabora la dicotomía saussuriana a partir de un enfoque formal de estructura, producto de lo cual habla de contenido y expresión. Así, para la Glosemática (teoría del lenguaje propuesta por Hjelmslev) la sustancia es la manifestación de la forma en la materia. Por *expresión* entiende Hjelmslev lo que Saussure llamaba el significante. Por *contenido* lo que en Saussure es el significado. Cada uno de estos planos tiene a su vez dos estratos: la *sustancia* y la *forma*. Por la primera se entiende la materia continua que será recortada o atrapada, por decirlo de alguna manera, en la red de la forma. En el plano de la expresión la sustancia es el sonido (la sustancia fónica no funcional, de la que se ocupa la fonética no la fonología), y la forma es la red divisional y relacional que conforma los distintos fonemas (el complejo de reglas paradigmáticas y sintácticas de las que se ocupa la fonología). Así Hjelmslev afirma: "Podemos pensar, por ejemplo, en una esfera de movimiento fonético-fisiológica, que cabe considerar, por supuesto, espacializada en varias dimensiones y presentarse como un continuum no analizado pero analizable... En una zona tan amorfa como ésta, las diferentes lenguas incluyen arbitrariamente un número diferente de figuras (fonemas), puesto que los límites se fijan en lugares diferentes dentro del continuo" (Hjelmslev, 1980: 82). En el plano del contenido la sustancia es algo así como el continuum del sentido (por ejemplo los aspectos emotivos, ideológicos o nocionales del significado, como dice Barthes), y la forma es otra vez el recorte en red de los diversos conceptos, como paquetes semánticos diferenciados positivamente (la organización formal de los significados entre sí, según oposiciones semánticas: padre/hijo, casado/soltero, como indica Greimas). Así, Hjelmslev señala: "Cada lengua establece sus propios límites de la 'masa de pensamiento' amorfa, destaca diversos factores de la misma en diversas ordenaciones, coloca el centro de gravedad en lugares diferentes y les concede diferente grado de énfasis. Es como un mismo puñado de arena con el que se forman dibujos diferentes... igual que la misma arena puede colocarse en moldes diferentes... así también el mismo sentido se conforma o estructura de modo diferente en diferentes lenguas. Lo que determina su forma son únicamente las funciones de la lengua, la función de signo y las funciones de ahí deducibles. El sentido continúa siendo, en cada caso, la instancia de una nueva forma, y no tiene existencia posible si no es siendo sustancia de una forma u otra". (Hjelmslev, 1980: 82 y 79).

proyectarse la noción de significante a la de expresión, y la de significado a la de contenido. Esto dejó claro que su separación es sólo analítica o metodológica, debido a que las dos dimensiones se requieren necesariamente. En el caso de los textos diegéticos<sup>14</sup> la expresión es la narración, mientras que el contenido es lo narrado. Podemos entender la dimensión de lo narrado como la "historia" en abstracto que cuenta un relato, a ésta se le llama técnicamente diégesis. Es el conjunto de acciones realizadas por ciertas entidades discursivas (héroes, antagonistas, víctimas...). La dimensión de la narración es el discurso a través del cual se cuenta la historia. No es difícil hallar mitos y relatos que conservan su diégesis y que se expresan mediante discursos distintos. Benveniste al revisar las propiedades lingüísticas del discurso desarrolla la propuesta de los planos del "discurso" y la "historia". Este último se refiere a "la presentación de los hechos ocurridos en cierto momento del tiempo sin ninguna intervención del locutor del relato". El discurso en cambio es "toda enunciación que supone un locutor y un oyente, y en el primero la intervención de influencias de algún modo sobre el otro" (Benveniste, 1971). El sentido común reconoce primariamente estos planos cuando dice que alguien "dijo lo mismo, pero con otras palabras", con ello significa que se conservó el contenido y se modificó la expresión. T. Todorov nos recuerda que fueron los formalistas rusos quienes desarrollaron el primer deslinde entre estos dos planos usando las categorías de "fábula" ("lo que efectivamente ocurrió") y "tema" ("la forma en que el lector toma conocimiento de ello"), y nos señala también que Shklovski afirmaba que la historia era tan sólo un material "preliterario" que adquiriría estatuto artístico gracias al discurso que ya era, en cambio, "construcción estética". Pero en realidad esta afirmación es insostenible como bien lo señala Todorov: "ambos aspectos, historia y discurso, son igualmente literarios. La retórica clásica se había ocupado de los dos: la historia dependería de la *inventio* y el discurso de la *dispositio*". En síntesis, Todorov reconoce también que el texto presenta dos aspectos:

"una historia y un discurso. Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este

---

<sup>14</sup>Un *texto diegético* es aquel que cuenta una historia, una aventura, una anécdota. Una narración cuenta un relato que se presenta como el devenir de sucesos que acontecen a ciertos personajes. Así, los textos diegéticos se distinguen estructuralmente de otras clases de textos como los *argumentales* que se caracterizan por sostener, defender o justificar una opinión mediante la aducción de un conjunto de aseveraciones (como en los argumentos lógicos o retóricos) o como los *constatativos* que presentan, reportan o refieren un objeto o fenómeno.

punto de vista, se confunden con los de la vida real. Esta misma historia podría habernos sido referida por otros medios... podríamos haberla conocido por el relato oral de un testigo.... Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer" (Todorov, 1990:161).

*Diégesis y discurso* serán así los dos planos fundamentales del relato<sup>15</sup>. Pero aquí hay un asunto sutil que tomar en cuenta: el discurso no es equivalente a la *materia discursiva o narracional*: la historia de "Muerte en Venecia" la hemos conocido por el maravilloso relato de Thomas Mann; se trata de una narración literaria (escritural), pero sin duda muchos la conocieron como una narración cinematográfica (ya que vieron la película de Luchino Visconti, 1976). La materia narracional (o materia significativa en términos semióticos) es aquel material con el cual se construyen los signos: una piedra puede ser *materia significativa* para hacer una escultura, mientras que el sonido es a su vez la materia con la cual construimos las palabras. El cuento de "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada" reposa en una materia escritural, la película homónima en una materia icónico-acústica: una se soporta en grafos, palabras; la otra en imágenes y sonidos. Podría incluso imaginarse el ideal de una "adaptación" perfecta de un cuento o una novela al cine; aquella *reproducción* que conservaría una a una las acciones y los detalles de la acción, conservaría la *diégesis* pero *cambiaría* la materia narracional, y esto implicaría, probablemente alterar también el discurso. Transmitir por radio la lectura de "El viejo y el mar" implicaría conservar idéntica la *diégesis* y el discurso del texto literario, pero sería alterada su materia narracional: de la escritura a los sonidos. Con esto, podemos distinguir tres planos semióticos en los textos diegéticos: el *discurso*, la *diégesis* y la *materia narracional*<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Planos que han sido aceptados casi por todos los narratólogos, semiólogos y analistas del discurso desde la segunda década del Siglo XX. C. Bremond señala, por ejemplo: "El estudio semiológico del relato puede ser dividido en dos sectores: por una parte, el análisis de las técnicas de narración y, por otra parte, la investigación de las leyes que rigen el universo narrado". (Bremond, 1990). Por su parte, Chatman señala que la teoría estructuralista "sostiene que cada narración tiene dos partes: una historia, el contenido o historia de sucesos (acciones, acontecimientos), más lo que podríamos llamar los existentes (personajes, detalles del escenario); y un discurso, es decir, la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido". (Chatman, 1990:19-20).

<sup>16</sup> No ignoramos que una buena parte de la producción teórica del análisis estructural y narratológico utiliza la división del signo propuesta por Hjelmslev, en la que se reconocen dos planos (expresión y

## 3.2. El discurso

El relato sólo es posible a través de un discurso que le dé la vida; no hay diégesis sin discurso que la comunique, y la contundencia o la belleza de una historia en buena parte reposa sobre las palabras o las imágenes que la expresan. El cuerpo líquido del discurso diegético propicia múltiples preguntas y estimula una diversidad de asombros y perplejidades; en especial, para nosotros hay tres cuestiones relevantes a considerar: el tiempo narracional, las modalidades narracionales y las operaciones básicas narracionales.

### 3.2.1. Tiempo narracional

El tiempo narracional no debe confundirse con el tiempo diegético (que consideraremos en la sección correspondiente a la *diégesis*). El tiempo narracional se refiere a la temporalidad discursiva, a la forma en que la narración desdobra, estira, comprime o secciona el tiempo de las acciones. Un film puede tratar acerca de los cincuenta años de vida de un personaje, pero tal temporalidad (tiempo diegético) puede presentarse mediante un uso peculiar del tiempo discursivo o narracional: la película comienza con los últimos dos años de vida del personaje, salta a su adolescencia, regresa abruptamente a la madurez y termina entonces por su infancia. Cuestiones como esas hacen comúnmente los films: es el caso del *Ciudadano Kane* (O. Welles, 1940), *Shine* (S. Hicks, 1996) o *Tan lejos, tan cerca* (W. Wenders, 1993). Pero siempre el tiempo narracional es secuencial: no puede más que contar una cosa después de otra, crece dominado por la imposición sintagmática: una unidad significativa (un plano, una escena, un tramo de acciones, un fragmento del relato..) sólo puede aparecer encadenada linealmente con las demás sobre el eje del tiempo real (tiempo de proyección o de espectación). En ese encadenamiento debe darse cuenta de la complejidad del tiempo diegético. Todorov lo señala de la siguiente forma

---

contenido) y cuatro estratos. Así por ejemplo, Chatman propondrá que el relato sea comprendido de la siguiente forma: 1. *Sustancia de la expresión* medios de expresión y comunicación capaces de transmitir una historia. 2. *Forma de la expresión* el discurso narrativo como código susceptible de aparecer en cualquier sustancia. 3. *Sustancia del contenido*: representación de acciones y existentes en mundos reales o imaginarios. 4. *Forma del contenido*: la estructura componencial dada por sucesos, existentes y sus formas de conexión. El punto 1. equivale a lo que aquí hemos llamado la *materia narracional*, el punto 2. a lo que hemos denominado el *discurso*, el punto 3. a lo que denominamos la *diégesis* y el punto 4. emergerá como producto del *análisis diegético* o *estructural* que propondremos en lo que viene

"El tiempo del discurso es, en cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional. En la historia varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo; pero el discurso debe obligatoriamente ponerlos uno tras otro; una figura compleja se ve proyectada sobre una línea recta" (Todorov, 1990:178).

Pero esta limitación dada por la *linealidad* del discurso se convierte en la fuente de creación de múltiples recursos para romper simbólicamente con sus determinaciones. De allí provienen los artificios de "deformación temporal" que se constituían para los formalistas rusos en el único aspecto que les permitía distinguir el tiempo discursivo o narracional del tiempo de la historia. Vigotski presenta un ejemplo sencillo y clarificador:

"Imaginemos una amenaza y en seguida su realización: un crimen; obtendremos una cierta impresión si el lector es primero puesto al corriente de la amenaza y luego mantenido en la ignorancia en cuanto a su realización y, por último, si el crimen sólo es relatado después de este suspenso. La impresión será, sin embargo, muy diferente si el autor comienza por el relato del descubrimiento del cadáver y sólo entonces, en un orden cronológico inverso, cuenta el crimen y la amenaza" (Vigotsky citado en, Todorov, 1990:178).

El tiempo narracional segmenta y redistribuye el tiempo accional o diegético. Podemos reconocer tres tipos de construcciones narracionales del tiempo, a las que llamaremos *tiempos uni-diegéticos*:

- a) La *retrospección*: que implica el retorno narracional a fragmentos diegéticos o accionales que se suponen anteriores al presente narrativo. Después de una secuencia fílmica que ilustra las condiciones actuales del héroe a sus sesenta años, sigue un fragmento del film que presenta su infancia. Los recursos sintácticos son múltiples: una disolvencia larga seguida por un cambio de iluminación, un fundido a negro y su consiguiente salida (un *fade out / fade in*), o un simple corte directo que instala la nueva situación por el cambio de escenografía y ambientación. Entre otros films "Apocalipsis Now" (F.F. Coppola, 1976), "El paciente inglés" (M. Forman, 1995) y "Tan lejos, tan cerca" (W. Wenders, 1993) utilizan este recurso. Es interesante recordar que el "Rabinal Achí", quizás el relato maya que ha sobrevivido más integralmente, presenta esta estructura. Trata sobre la captura, el interrogatorio y la muerte de un guerrero que se sacrifica en honor de

los dioses. El pasado del guerrero se revela progresivamente, de forma que la historia adquiere sentido en la medida que avanza su viaje al pasado (Teatro indígena, 1979).

- b) La *prospección*: en la cual se presenta una anticipación accional o narrativa de los acontecimientos presentes de la diégesis. La *prospección* puede implicarse por un sueño, un presagio o simplemente una descripción efectiva de acontecimientos venideros que serán reencontrados y plenamente explicados en la medida que el desarrollo lineal de la diégesis llegue hasta ellos. El héroe que en tiempo presente tiene veinticinco años y pertenece a una comunidad y a una familia establecida, se presenta en la siguiente secuencia como un hombre de cuarenta años que ha disuelto a su familia y que gobierna un ejército poderoso. La secuencia subsiguiente continúa con la historia presente del héroe en sus veinticinco años y sólo después de una considerable sucesión diegética se reestablece ese fragmento del héroe maduro como parte ya de la progresión lineal del relato<sup>17</sup>. Nombremos sólo dos casos recientes de uso de la *prospección*: "The Doors" (O. Stone, 1991) y "Antes de la lluvia" (M. Manchevski, 1994).
- c) La *proyección*: constituye la forma lineal y más elemental de narración. Las acciones se presentan en un orden sucesivo, extendiendo a todo el discurso la forma de la secuencia. Entre otros films recordemos que "Los 7 samurais" (A. Kurosawa, 1954), "La ventana indiscreta" (A. Hitchcock, 1954) y "El Halcón Maltés" (J. Houston, 1941), se desarrollan con esta estructura.

Tales construcciones narracionales del tiempo se refieren en su conjunto a las diversas alternativas con que cuenta el discurso para presentar una línea diegética única, esto es, la trayectoria de un personaje o una de las historias implicadas en el texto (por lo cual, las hemos llamado "tiempos uni-diegéticos"). Pero por lo general los relatos se conforman por la interrelación de múltiples líneas diegéticas o múltiples

---

<sup>17</sup> Este recurso forma parte de las estrategias usadas por la literatura. "Cien años de soledad" (García Márquez) comienza con un fragmento memorable: "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el Coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo", que se pone como una *prospección* de lo que ocurrirá en el devenir futuro del relato y será reencontrado por la linealidad diegética. Así, después de siete capítulos la narración encuentra el segmento anticipado: "cuando el pelotón lo apuntó, la rabia se había materializado en una sustancia viscosa y amarga que le adormeció la lengua y lo obligó a cerrar los ojos. Entonces desapareció el resplandor de aluminio del amanecer, y volvió a verse a sí mismo, muy niño, con pantalones cortos y un lazo en el cuello, y vio a su padre en una tarde espléndida conduciéndolo al interior de la carpa, y vio el hielo. Cuando oyó el grito, creyó que era la orden final al pelotón".

historias. Según las formas de relacionar las historias en el discurso, es decir, según la manera peculiar en que la narración las organiza sobre el eje lineal del tiempo narrativo, aparecen otros tres tipos o clases que Todorov presenta de manera sistemática. A tales alternativas podemos llamarlas *relaciones temporales multi-diegéticas*:

a) El *encadenamiento*: consistente en distribuir secuencialmente las diferentes historias

"una vez terminada la primera se comienza la segunda. La unidad es asegurada en este caso por una cierta similitud en la construcción de cada historia: por ejemplo, tres hermanos parten sucesivamente en búsqueda de un objeto precioso; cada uno de los viajes proporciona la base a una de las historias" (Todorov, 1990:179).

b) La *intercalación*: consistente en la inserción de una o varias historias dentro de un relato mayor que las abarca. El caso paradigmático de esta clase lo constituye "Las mil y una noches" donde todos los cuentos están intercalados o incluidos en el relato sobre Sherezada.

c) La *alternancia*: consistente "en contar las dos historias simultáneamente, interrumpiendo ya una, ya la otra para retomarla en la interrupción siguiente" (Todorov, 1990:179). Se trata aquí de un recurso recurrentemente utilizado por el cine, recordemos los casos clásicos de "Intolerancia" (Griffith, 1916) y "Metrópolis" (F. Lang, 1926).

Los *tiempos uni-diegéticos* aparecen como estrategias internas a los relatos independientes, interconectados en las *relaciones temporales multi-diegéticas* como parte de relatos de complejidad narrativa superior. Este sería el caso, por ejemplo, de films como "Doce monos" (Terry Gilliam, 1996). Por lo general las relaciones multi-diegéticas se construyen sobre la temporalidad de la proyección, pero nada impide que las relaciones de alternancia por ejemplo, presenten en cada una de las alternativas diegéticas fragmentos en retrospectión o en prospección que densifican notablemente la complejidad del relato. Un modelo exhaustivo de las posibilidades del tiempo narracional del relato (que no estamos interesados en desarrollar aquí) probablemente tendría que partir de una matriz que cruzara los tres tipos de tiempo uni-diegético con los tres tipos de relación multi-diegética, cuidando de articular de forma exhaustiva la enorme diversidad de posibilidades que se abrirían. Una sola de las fracciones de tal matriz puede presentar un alto grado de densidad: si, por





conocimiento y poder sobre el relato. En el cine el narrador objetivado tiene la forma de la *elisión*: los acontecimientos se presentan de forma directa, sin que aparezcan indicadores explícitos de la enunciación: vemos a los personajes en sus avatares, como si nosotros observáramos directamente lo que a ellos ocurre. Sin embargo, hay una posición narrativa que se manifiesta en los encuadres seleccionados, en las acciones expuestas, en la composición del cuadro, etc. Como dijimos antes, el narrador objetivado se presenta en una gradación según su poder y conocimiento sobre el relato, donde podemos resaltar tres posiciones clave:

- a) *Narrador-ubicuo*. En el punto más alto hallaríamos lo que podríamos llamar el *narrador-ubicuo*: conoce los destinos y los pasados, revela las acciones y las pasiones, controla el presente y el porvenir. Es interior a sus personajes (sabe qué pasa con ellos) y a la vez es exterior (está por encima de todos). El *narrador-ubicuo* construye la obra cuando relata, describe desde arriba el devenir de un acontecer que observa objetiva y fríamente, y al que acceden parcialmente sus personajes<sup>19</sup>. En cine este poder de conocimiento se manifiesta mediante la voz en *off* o directa de los personajes que expresan sus emociones, o mediante evocaciones en las que se revela explícitamente su estado mental. En "El Sacrificio" (A. Tarkovsky, 1983) Alexander pronuncia ante la cámara una profunda y conmovedora oración en la que renuncia a todo lo que ama para liberar al mundo del holocausto nuclear. En este tramo del film asistimos a una construcción ubicua del relato que nos permite ver, de forma transparente, las emociones más hondas del personaje.
- b) *Narrador-actante*. Es el caso del narrador que no tiene más conocimiento de las acciones que la que tienen los personajes involucrados en ellas, no logra explicar los acontecimientos y no accede al mundo interior de ninguno de ellos. Tanto Henry James como Sartre defienden esta modalidad, asumiéndola como una suerte de ética narracional: el narrador debe limitarse a describir lo que hacen o saben explícitamente los personajes.

---

<sup>19</sup> En la narración literaria el narrador-ubicuo describe desde su lejanía acciones y sentimientos internos que no podrían conocer los otros personajes de la trama: "Dorian Gray contempló el retrato, y de repente un irrefrenable sentimiento de odio hacia Basilio Hallward se apoderó de él, como si le fuese sugerido por la imagen sobre el lienzo.... Las pasiones enloquecidas de una fiera acosada despertábase en él, y aborreció al hombre sentado ante la mesa como no había aborrecido nunca jamás en su vida entera" (Wilde, 1983:216-217).

En general, los ejemplos de la modalidad de narrador objetivado son numerosos; los relatos clásicos, como el *Acorazado Potiomkim* (S. Eisenstein, 1925) o de *Tiempos modernos* (Ch. Chaplin, 1936), la historia se presenta de forma objetivada, sin que una primera o segunda persona asuma la enunciación.

2) *Narrador-focal*: el discurso se emite desde uno de los personajes del relato. Bien sea que recuerde lo ocurrido, imagine lo que pasará o describa lo que está ocurriendo, su mirada no está liberada de las acciones mismas que narra. Lo que cuenta emerge de su posición peculiar en las relaciones con los demás personajes y de su experiencia de los acontecimientos. Es posible reconocer aquí tres posiciones narracionales fundamentales:

- a) *La narración del yo*: quizás la modalidad discursiva más utilizada y en la cual el narrador es una primera persona que por lo general es a la vez el centro diegético de la historia (el héroe). "La naranja mecánica" (S. Kubrik, 1971), "Blade Runner" (R. Scott, 1982), "Trainspotting" (D. Boyle, 1996) o "Sostiene Pereira" (R. Faenza, 1996), se enfocan desde esta perspectiva.
- b) *La narración del tú*: ésta es una forma enunciativa extraña poco utilizada. Produce la experiencia de una interpelación directa del espectador y un fuerte involucramiento. El discurso hace directamente partícipe al receptor: lo convierte en el sujeto de la enunciación. Se trata en realidad del lindero entre los textos diegéticos y los textos lúdicos. El que juega con el texto es en buena medida quien hace el devenir particular que en él se traza. En literatura hay un ejemplo notable, se trata del cuento "Aura" de Carlos Fuentes donde a través del uso de la segunda persona gramatical se presenta un discurso que nos interpela de continuo haciéndonos los operadores de la acción:

"Permaneces allí, olvidado de los papeles amarillos, de tus propias cuartillas anotadas, pensando sólo en la belleza inasible de tu Aura - mientras más pienses en ella, más tuya la harás, no sólo porque piensas en su belleza y la deseas, sino porque ahora la deseas para liberarla: habrás encontrado una razón moral para tu deseo; te sentirás inocente y satisfecho- y cuando vuelves a escuchar la precaución de la campana, no bajas a cenar porque no soportarías otra escena como la del mediodía"

La forma más próxima en el discurso cinematográfico sería el encuadre o la "toma subjetiva", en la que rudimentariamente se convierte al espectador en el sujeto de la acción<sup>20</sup>.

c) *La narración móvil*: el discurso presenta saltos de perspectiva narrativa corriendo de un actante a otro, e incluso, desdoblándose transitoriamente en un narrador-objetivado. Los personajes pueden percibir acciones y objetos distintos o presenciar un mismo acontecimiento, lo que origina una concepción más compleja de la historia<sup>21</sup>. "Rashomón" (Kurosawa, 1950) presenta brillantemente esta perspectiva.

### 3. 2.3. Operaciones narracionales

El discurso narracional realiza dos operaciones básicas sobre lo narrado (o tiende, si se quiere, dos "recursos" narracionales): *compresión* y *expansión*. Gracias al vaivén que se establece entre ellas emerge el relato<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup>En el ámbito de las tecnologías cibernéticas los juegos virtuales (textos lúdicos) constituyen un ejemplo interesante. Implican casi plenamente la narratividad desde el tú: el texto se dispone para que lo transite y conforme el usuario, se presenta como un universo a ser explorado, nombrado, narrado por quien lo juega como actante principal y como relator. El juego presenta una diversidad de posibilidades que pueden ser, por ejemplo, tomar un camino entre muchos, escoger un enemigo para el enfrentamiento, utilizar la estrategia deseada de defensa. Se define así el tipo de "historia" que el jugador experimentará. El tú que dirige el texto, es el yo que lo juega y lo hace. Es, en otro sentido, una perspectiva en la que se actancializa al receptor. Quien consume o juega el texto se desdobra en un sujeto imaginario, alcanza una posición al interior del texto, es un personaje más: soy y no soy, soy y me hago otro

<sup>21</sup>En literatura Faulkner desarrolla brillantemente esta técnica contando varias veces los mismos acontecimientos desde perspectivas diversas. También es el caso, por ejemplo, de "La hojarasca" (G. Márquez).

<sup>22</sup>Estas operaciones habían sido ya señaladas en observaciones teóricas previas. Barthes es uno de quienes las reconoce más atentamente, pero como parte de lo que él llama el "sistema del relato", al que da una suerte de estatuto de código o lengua general de los relatos. Para ello se fundamenta en los procesos básicos de la lengua reconocidos por los lingüistas (Benveniste, Jakobson): segmentación en unidades e integración en sintagmas. Usa los términos *distorsión* y *expansión*, pero la explicación no resulta del todo feliz. En realidad a lo largo de sus textos prueba otros como *catálisis* y *elipsis*, pero el primero ya lo ha usado para el contenido, por lo cual puede resultar equívoco. Por su parte el término de *elipsis* remite a un recurso técnico de la gramática cinematográfica, por lo que podría crear confusión y aparecer reducido. Creemos que es posible, sin embargo, referir las dos operaciones con los términos *compresión* y *expansión*, que parecen tener un mayor vigor semántico, digamos, y por tanto ser mucho más claros; aquí como en todos los demás conceptos presentados hacemos aportes nuevos.

1) *Expansión*: El discurso narrativo permite extender los nudos del relato, estirar la ficción para obtener los fines de significación que espera. La expansión es, en buena parte, la responsable de que se produzca el hecho del relato. Una historia podría reducirse, por ejemplo, al esquema: [x mata a y  $\rightarrow$  z *ajusticia* a x], pero la expansión extiende las acciones permitiendo conformar la historia. El relato podría verse tan sólo como la dilatación de la conclusión a lo planteado, un devenir en creciente complejidad. Así, dos historias como éstas:

{x roba, x es castigado}

{x y t se conocen, x y t se aman}

en el primer término tienen el planteamiento y en el segundo la conclusión (y podrían presentarse bajo la forma del condicional: x roba  $\rightarrow$  x es castigado), se configuran gracias a la acción de la operación expansiva que dilata los relatos:

{x planea robar a u, n sabe de las intenciones de x, x seduce a n para que no lo denuncie,.....x roba a u, ....., f castiga a x}

{x fracasa en su relación con m, m presenta a x con t, x visita a t a su trabajo,....., m reclama a x interesarse en t,....t rompe con y,.....x y t establecen vida en común}

Estos ejemplos de expansión podrían entenderse como inclusión de nuevas acciones (incluso de nuevas historias), lo que nos revela que las operaciones narracionales aunque fincadas en el discurso, por su inequívoca proximidad con la diégesis, la producen. Es imposible, por tanto, narrar sin hacer diégesis. Cada enunciación es un acto que complementa, que edifica una parte nueva del mundo ficcional del relato. Pero habría una forma de expansión que parecería menos diegética y más centrada sobre el discurso: aquella que se detiene en una descripción detallada de los elementos o actos de un acontecimiento que podría presentarse de manera más comprimida. Imaginemos, por ejemplo, una de las partes del primer relato planteado: {x en su casa, planea robar el objeto l a u}, la operación expansiva podría, en el caso de la literatura, detenerse en la descripción de la habitación de x, en sus aspectos fisonómicos, en su estado de ánimo y luego comenzar a referir cuidadosamente la forma en que surge la idea y la organiza en su cerebro. Incluso podría extender la situación obligando a x a encender un cigarro o tomar una cerveza con la correspondiente definición de cualquiera de estos objetos. Una novela como "María" (J. Isaacs) se detiene indefectiblemente en la descripción expansiva de objetos, escenarios y acciones. En el caso del cine, podrían incluirse lentísimos movimientos de cámara que cubrirían el escenario, acercamientos a los

ojos y los labios de x, secuencias de rememoración, detalles lentos de objetos presentes en el espacio, intercortes con la casa y los objetos de U.....

La expansión se funda sobre el "conocimiento vital" que tiene el receptor, según el cual, a un determinado grupo de acciones le sobrevienen como *co-relato* otras (un disparo → un herido; la espera → un encuentro; la caída → un golpe, etc.). La calidad y la pertinencia del proceso de dilación o distensión del co-relato de una acción determina en buena parte el valor de la obra, incluso definen ciertas apuestas estéticas y axiológicas. Es común hallar en los films de directores como A. Tarkovski, A. Resnais o Y. Ozú secuencias muy lentas que describen con cuidado los objetos y las acciones. La totalidad del relato se preocupa por contar pocas cosas y parece más interesado en definir con esmero el mundo de los personajes, las implicaciones de las acciones, las propiedades de los objetos y los escenarios. No hay prisa en el discurso, eso hace que se propicie una experiencia de profundidad y compenetración con los personajes y sus acciones, como en *Nostalgia* (A. Tarkovski, 1983), *Dersú Uzalá* (A. Kurosawa, 1975), o *Cara a cara al desnudo* (I. Bergman, 1976). El relato postmoderno juega con expansiones que no se cierran: el co-relato imaginado frente a una apertura se disuelve en la dilatación extrema. Por su parte, el suspenso (como señala Barthes) sería una forma enfática de expansión: el recurso de mantener una secuencia abierta intensifica el contacto del espectador con la diégesis y alimenta la anticipación mental a un cierre que se prolonga. Vemos al asesino entrar a la casa de la víctima y tomar un cuchillo seguido de una diversidad de detalles en los que aparecen intercortes de la víctima y la progresiva aproximación del victimario. Las condiciones se tienden para inflamar las emociones y precipitar el río de la tensión que garantiza la efectividad del discurso. En esto, como sabemos, son ejemplares los trabajos de A. Hitchcock. De otro lado, un film como *Hasta el fin del mundo* (W. Wenders, 1991) constituye un ejemplo claro de expansión discursiva en donde el relato es la permanente prolongación del viaje de "Clare" tras "Trevor" a través de múltiples lugares del mundo (San Francisco, París, Moscú, Beigin, Japón, Australia...).

2) *Compresión*: Como contrapartida de la tendencia a la expansión, el discurso narracional permite también sintetizar los acontecimientos. Gracias a sus recursos el relato no tiene que presentarlo todo, evita su disolución en el infinito de las descripciones y las determinaciones. Sin la acción constreñitiva de la compresión un film sobre los setenta años de la

vida de un personaje tendería a durar esos setenta años, una vida para ver otra vida. La expansión absoluta realiza en el terreno de lo mitológico la coincidencia total de la historia como relato y la historia como acontecer. El lindero que sobre el eje espacial demarcan el mapa y el territorio, en el eje del tiempo buscan marcarlo historia-ficción e historia-acontecer, pero en los dos casos hay zonas ambiguas, tozudas, rebeldes. En la coincidencia de tiempo real y tiempo diegético, aspiración expansiva, fundan por cierto, parte de su propuesta estética muchos movimientos y exploraciones cinematográficas. Recordemos los registros que buscaban los neorrealistas italianos en los que se pretendía que el tiempo fílmico capturase el transcurrir idéntico del tiempo vivido, o el film *Empire* (A. Warhol, 1964) que consiste en una película de ocho horas en la que se registra de forma continua el Empire State Building, desde el atardecer hasta la noche. La compresión en cambio, es el instrumento narracional para compactar la historia y contener su dilatación, es una fuerza centrípeta de la narración que constriñe el relato hacia su centro. Los recursos usados son abundantes: en el cine un actante cuenta lo que ocurrió, un calendario deja caer hojas, aparecen los titulares de los periódicos en los que se mencionan acontecimientos, un corte de cámara opera un salto en la diégesis, una "elipsis de cámara" muestra que pasaron muchos años, incluso, el director aparece a cuadro contando lo que debería ocurrir en la secuencia siguiente, etc. Recordemos por ejemplo, aquel fragmento de *Citizen Kane* (Welles, 1940) en que Thatcher (el banquero que se encargará del fideicomiso para Kane) visita a los padres de Charles (nombre de Kane en el film) para arreglar cuestiones relacionadas con la herencia y la educación del niño. Al final del fragmento queda el trineo de Charles sobre la nieve. Sobreviene una disolvencia sobre el mismo objeto pero cubierto por un monte de nieve y sabemos que ha pasado el tiempo. El siguiente fragmento muestra el papel blanco que Charles abre, ya como un niño perteneciente al mundo urbano de la burguesía. El empaque contenía un trineo. Sobre el rostro de Thatcher se produce un corte en el que lo vemos mucho más viejo, dictando a un subalterno un mensaje en el que se comunica que Charles Foster Kane puede ahora hacerse cargo de su fortuna. El film ha comprimido muchos años en menos de un minuto y tres o cuatro saltos de cámara: Charles ya tiene 25 años. Pareciera entonces, que mientras la *expansión* orienta a una lectura longitudinal (fuerza centrífuga que busca siempre escapar), la compresión sobrepone una lectura vertical fundada en el hiato, el corte y

el *saito*<sup>23</sup>. Podríamos decir que el relato se produce narrativamente gracias a la tensión entre estas dos operaciones: la expansión propicia el relato, en tanto elude la supresión inmediata a la apertura; la compresión por su parte, evita que el relato se proyecte en una dilatación infinita. Se pueden imaginar, en los dos extremos, relatos tan breves que hallarían su límite en una única palabra (términos míticos que encierran una historia en un solo término) y relatos tan extensos que no encuentran fin, proyectando una eternidad de acontecimientos que se siguen uno a otro sin cerrarse nunca. Se han creado metáforas extraordinarias en las que se juntan estos dos extremos irreconciliables: la *historia de la eternidad en un instante* tal como imagina Hegel, los mitos cósmicos que resumen la historia de todas las historias en una sola palabra que la compacta, o la palabra que guarda en su centro todo el universo, como "El Aleph" de Borges.

Gracias a la construcción y codificación cultural, los relatos son capaces de evocar emociones en sus receptores<sup>24</sup>. Una mirada atenta podría descubrir que la expansión y la compresión se ligan con dos momentos emocionales clave: la *catarsis* y la *para-catarsis*<sup>25</sup>. La compresión se pliega sobre los nudos del relato produciendo conclusiones, resolviendo alternativas, gestando soluciones que propician la descarga y la explosión emocional (el personaje central muere, el asesino finalmente es ajusticiado, la víctima se salva..). La compresión es entonces fundamentalmente catártica. La expansión por su parte, parece ser para-catártica: distiende, relaja, dilata lo que fue un nudo de tensiones o, en su sentido inverso, acumula lentamente la energía emotiva. Desde la perspectiva de las líneas tensionales que precipitan el relato, la expansión tiene dos grandes funciones: relaja y equilibra después de la descarga catártica, y suma tensiones, hincha de furia, de congoja, de esperanza,

---

<sup>23</sup>Es interesante observar -sin que esto sea una norma- que en términos técnicos el plano-secuencia parece más próximo a la expansión, mientras la secuencia es más cercana a la compresión. Igualmente se podría observar -otra vez sin que esto signifique regla alguna- que los "thriller" parecen más próximos a la compresión (debe suceder mucho en poco tiempo), y las "road-movies" a la expansión. Por último, no deja de emerger la correlación: expansión-verismo (neo-realismo italiano) / compresión-construccionismo (Eisenstein).

<sup>24</sup>Desde la *Poética* Aristóteles señalaba el poder evocador de emociones contenido en el relato dramático.

<sup>25</sup>Catarsis y para-catarsis son conceptos que indican dos momentos emocionales conocidos. El primero se refiere al estallido emocional que una situación genera en un sujeto; el segundo se refiere tanto al proceso anterior (la progresiva acumulación de tensión) como posterior (la progresiva relajación después de la explosión) a la catarsis.

para que la comprensión más alta permita el estallido. El suspenso se levanta sobre el juego de estas dos tendencias: cada acción agregada antes de la resolución (el asesino con cuchillo en mano atraviesa los larguísimos corredores de la casa), es un recurso para acaudalar el torrente emocional que explotará con más ímpetu en la comprensión resolutive. El cine y la literatura en sus nuevas exploraciones subvierten lúdicamente estos impulsos: cargan con una expansión excesiva un tumulto de emociones que no permitirán estallar, que disolverán en una trama irresoluble, frente a la cual queda un desasosiego, una suerte de nudo que nunca logró desatarse; o por el contrario, concentran de tal manera los estallidos emocionales, que sólo conocemos para-catarsis incompletas y desquiciantes ante las cuales la para-catarsis como pleno relajamiento, nunca se produce.

### 3.3. La diégesis

Para los narratólogos el discurso, con sus distintas propiedades y recursos, es un instrumento que propicia una historia. La comprensión y reconstrucción de esa historia es la tarea que asumieron las teorías de análisis estructural del relato. Para ello necesitaron abstraer el discurso y concentrarse en las acciones desarrolladas por las distintas entidades de lo narrado. Su tarea se planteó con un énfasis deductivo: elaborar un modelo lógico (un *sistema textual*) de la estructura del relato, capaz de albergar y explicar cualquier narración histórica o posible. En ese modelo hay dos cuestiones relevantes: las *unidades diegéticas* formuladas con sus correspondientes formas de articulación y el *diagrama actancial* que les subyace.

#### 3. 3.1. Las unidades del relato

La lingüística se constituyó en el patrón para el estudio de los relatos. Barthes plantea que entre el *discurso* y la *frase* (objeto máximo de análisis del lingüista, objeto mínimo de análisis del narratólogo) hay una relación *homológica*: "estructuralmente, el relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases: el relato es una gran frase, así como toda frase constativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato" (Barthes, 1990:10). Las frases pueden describirse lingüísticamente a distintos niveles (fonético, fonológico, gramatical, contextual) que se hallan en relaciones jerárquicas, según las cuales cada nivel se subsume en el siguiente para producir el sentido: cada unidad



alcanza significación en tanto se integra en una unidad del nivel superior. El fonema carece de significado hasta integrarse en el nivel superior de la palabra, y esta a su vez en el ámbito superior de la frase. De esta manera la teoría de los niveles, que se proyecta al terreno de la narración, reconoce dos grandes tipos de relaciones entre las unidades del discurso: las relaciones que se ubican en un mismo nivel, a las que llama *distribucionales* y las relaciones que transitan de un nivel a otro, a las que llama *integrativas*. Con esto queda claro que el sentido no depende únicamente de las relaciones distribucionales. El análisis estructural exigirá la identificación de los tipos de unidades (con sus respectivas relaciones) y la ubicación de tales instancias en una perspectiva integradora. La definición y demarcación de las unidades del relato<sup>26</sup> se constituyen así en un requisito fundamental del análisis narratológico. La lectura y comprensión de un relato no consisten solamente en el paso de una unidad a otra sino también en el desplazamiento de un nivel a otro. El sentido no sólo corre de forma horizontal sino que traspasa también transversalmente el relato. Comprender *Blade Runner* (R. Scott, 1982) implica, además de la capacidad de otorgar significado a la relación entre dos secuencias consecutivas, tener presente qué son los *replicantes*, qué propiedades los caracterizan y cuál es la tarea que se ha impuesto al héroe (Deckard); ésta es una información que atraviesa el texto, y que debe ir *sumando* el espectador para comprender el conjunto del relato. La significación en el texto tiene una forma *creciente* que nos obliga a traer a la expectación presente, los datos de lo ya visto.

El análisis estructural del relato comienza por dividir la diégesis en segmentos narrativos mínimos, a los cuales se introduce el criterio jerárquico de las unidades: un segmento es unidad en tanto presenta cierta *conclusividad* pero es susceptible de integrarse en sistemas mayores. Las unidades narrativas se presentan entonces como el término de una correlación, adquiriendo su sentido en el desenvolvimiento diegético posterior. Tienen propiedades *líquidas*: riegan un sentido que se realiza en las unidades venideras. En "El Sacrificio" (Tarkovsky, 1983) Alexander planta con su hijo un árbol mientras le cuenta la historia de un monje que regaba sistemáticamente la planta seca hasta hacerla revivir.

---

<sup>26</sup>C. Lévi-Strauss reconoce las unidades constitutivas del discurso mítico, a las que llama *mitemas*, las cuales significan gracias a que se agrupan en haces con ciertas reglas de combinación. Por su parte W. Propp reconoce en el cuento fantástico ruso treinta y dos unidades accionales, a las que llama *funciones*, las cuales se definen en su relación estructural.

Tal unidad inocula de significación múltiples fragmentos venideros, llegando incluso al segmento terminal de la historia en que el hijo de Alexander comienza a regar el árbol seco que éste le obsequió.

Barthes distingue dos tipos de unidades diegéticas a las cuales llama *funciones e indicios*, correspondientes al nivel distribucional y al nivel integrador:

1. *Las funciones*, pueden entenderse como las segmentaciones lineales u horizontales del relato. Podemos reconocer dos tipos de funciones: las *cardinales* y las *catalíticas*. Las primeras se constituyen por dos características: a) son esenciales al relato en el sentido de que sin ellas la historia perdería su identidad, b) se colocan como el operador de una alternativa debido a que abren, mantienen o cierran una disyuntiva consecuente para la continuación de la historia e inauguran o cierran una incertidumbre. Las unidades catalíticas se presentan en cambio como secundarias para el relato, su función consiste en llenar el espacio narrativo entre unidades cardinales, su ausencia no altera la identidad de la historia.

"Blade Runner" presenta narratológicamente dos clases de disyuntivas:

a) En una secuencia inicial Deckard entra a un bar en el que toma o no una bebida.

b) En una secuencia final Deckard (el blade runner) se halla a merced de su antagonista principal Roy (el replicante), quien puede decidir matarlo o dejarlo vivir.

En a) la disyuntiva abre una unidad catalítica, la elección no compromete la especificidad de la historia; b) abre una unidad cardinal, la elección compromete la identidad de la historia. Las unidades catalíticas permiten pasar de una unidad cardinal a otra despertando incesantemente la tensión semántica: anuncian la presencia próxima del sentido, prometen la cercanía de la diégesis, anuncian que habrá historia. Estas unidades del terreno diegético se corresponden con las dos grandes operaciones del discurso narracional: la comprensión parece más cercana a la cardinalidad, mientras la expansión se aproxima a la catálisis.

2. La segunda gran clase de unidades narrativas son los *indicios*, que podemos entender no como segmentos complementarios y consecuentes de la historia, sino como elementos más difusos pero necesarios para el relato, como informaciones sobre la identidad de los personajes, sobre las atmósferas, sobre las condiciones del espacio, etc. Se subdividen en dos tipos de unidades: aquellas que podemos llamar propiamente *indicios* y a

las que llamamos *informantes*. Los indicios remiten a un carácter, a un sentimiento o a una atmósfera. Los informantes en cambio permiten situar la diégesis o los eventos diegéticos en el tiempo y en el espacio, son datos puros inmediatamente significantes. Por el contrario, los indicios implican en algún sentido una actividad de desciframiento, requieren que el receptor infiera cierto carácter o cierta atmósfera. En una de las múltiples ensoñaciones que tiene Alexander en *El Sacrificio* se ve a sí mismo recostado sobre el campo. Una mujer que se halla de espaldas a la cámara está vestida como Adelaide (su esposa). Cuando voltea hacia la pantalla descubrimos que se trata de María (criada-bruja). La ropa que viste María tiene implicaciones *deícticas* o indiciales: no sólo ilustra al personaje con una indumentaria particular: lo dota de una ropa que pertenece a la esposa de Alexander. Se ha tejido una relación más profunda que guiará los sentidos futuros del relato: el nexo onírico y metafísico entre Alexander y María. Los informantes en cambio son elementos más llanamente denotativos: el prado, la bicicleta, el recorrido que realizan Otto, Alexander y "El pequeño hombre", en la primera secuencia del film. La diferencia que parece transparente, es sin embargo compleja: según la profundidad del análisis o de la observación, lo que se muestra como simple informante adquiere también un estatuto de indicio. Los tres personajes avanzan sobre el prado, pero Otto va marcando círculos con su bicicleta: lo que aparecería como un simple informante de la profesión de Otto (cartero → uso de la bicicleta), adquiere un estatuto mayor: hablan del *eterno retorno nietzscheano*, y el film, entre otras cuestiones, plantea el problema de la circularidad de la existencia. Entonces el recorrido de Otto sobre la bicicleta es más que un informante. En "Blade Runner" los edificios enormes, la ciudad oscura y sucia, la hiperdensidad poblacional, la combinación de razas y orígenes que crepita en las calles (chinos, anglosajones, árabes, latinos...) tienen una significación que desborda lo puramente denotativo: asistimos a un mundo híbrido y enrarecido. Pero en cuanto hemos aceptado esa suerte de "segundo estrato de significación", la posterior aparición de tales referentes en lo que queda del relato parece no ser indicial, sino puramente informativa: sólo se denotan las construcciones y los espacios que ya conocemos.

El análisis estructural además del reconocimiento y la clasificación de las unidades que constituyen el relato (suerte del *léxico narracional*), requiere de una *sintaxis* o *gramática* que norme las relaciones entre las unidades. Los relatos constituyen grandes sintagmas narrativos producto

de la combinación de unidades diegéticas, que a partir de Barthes pueden embrionariamente presentar algunas reglas elementales:

- 1) Los informantes y los indicios se articulan libremente en el relato, su relación no presenta restricciones. Pueden aparecer en cualquier tramo diegético, en la cantidad de unidades que precise la propia historia.
- 2) Las catálisis en cambio se articulan con las unidades cardinales por una relación de implicación simple: una catálisis implica necesariamente la presencia de una unidad cardinal, todo tramo catalítico orienta hacia una unidad cardinal.
- 3) Las unidades cardinales no requieren necesariamente de unidades catalíticas. La relación entre éstas unidades tiene la forma del condicional: Cat.→Car, pero no del bi-condicional: Cat.→Car.
- 4) Las unidades cardinales entre sí se vinculan por una relación de solidaridad: una función cardinal obliga a otra del mismo tipo y a la inversa. Esta última relación es la que proporciona la configuración del relato<sup>27</sup>.

### 3.3.2. El modelo actancial del relato

Los modelos estructurales se han resistido al concepto de *personaje* en tanto remite con vigor a una suerte de esencia injustificada para el análisis. Tanto Propp como los Formalistas Rusos<sup>28</sup> constituyen un antecedente importante de esta postura fundando los personajes no en la psicología sino en el complejo de acciones atribuidas por el relato.

Para la perspectiva estructural las acciones narradas más que personajes, definen ciertos *agentes* que reciben en la descripción analítica el nombre de *actantes*, en tanto son los operadores narracionales que *actúan* en la diégesis. Los actantes no pueden ser descritos ni clasificados en términos de *persona*, ni de esencias psicológicas. Mientras que los estudios tradicionales configuraban el análisis desde la perspectiva central del héroe, el análisis estructural considera que el número de agentes de

---

<sup>27</sup> Cualquier esfuerzo de *gramaticalizar* el relato, es débil. Lo propio del relato es romper los códigos, desaguar permanentemente los compartimentos y los códigos.

<sup>28</sup> Los casos más relevantes son el de R. Jakobson y el de Tomashevski. Pero sin duda son de interés trabajos como los de Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski y Vinogradov. T. Todorov realizó una excelente compilación de algunos de los trabajos más interesantes de estos autores. (Todorov, 1991).

cada secuencia despierta un número igual de perspectivas, en consecuencia cada agente "es el héroe de su propia secuencia" (Barthes, 1990:23). El texto presenta entonces múltiples configuraciones actanciales dependiendo de las perspectivas analíticas que se sigan.

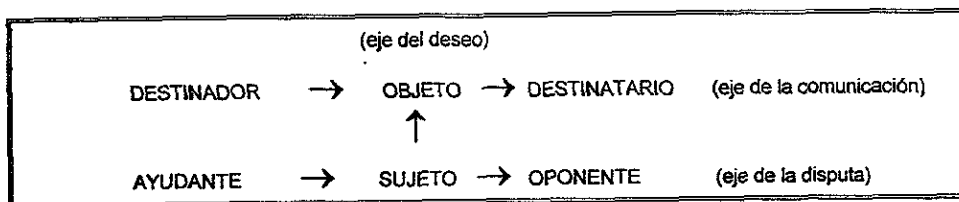
El trabajo más riguroso en este ámbito lo desarrolla A.J. Greimas<sup>29</sup>, quien desde un marco semántico clasifica estructuralmente los actantes del relato. W. Propp desarrolló previamente una clasificación en la que se caracteriza un grupo de *arquetipos* que representan los roles posibles en el relato fantástico. Greimas genera un cuadro que por sus condiciones lógicas es susceptible de aplicarse a cualquier relato, incluyendo un número limitado de roles determinados por las condiciones esenciales del significado<sup>30</sup>. Los actantes de Greimas se describen no por lo que *son*<sup>31</sup>, sino por lo que *hacen* a partir de su revisión y reducción de las 32 funciones del relato desarrolladas por Propp. Greimas define seis tipos de actantes que pueden ordenarse en parejas estructurales: *Destinador, Destinatario; Sujeto, Objeto; Ayudante, Oponente*. El esquema de relaciones que conforman tales tipos actanciales demarca los posibles *narrativos* del texto:

---

<sup>29</sup> Algirdas-Julien Greimas (1978) propone la estructura lógica *conjunción / disyunción* como el fundamento de la semántica. Toda unidad de significación se posiciona en un sistema semántico constituido según estos dos principios. Por ejemplo, la unidad "mujer" se posiciona en la disyunción hombre/mujer, en tanto se trata de una oposición (diferencia de género) y en la conjunción hombre-mujer, en tanto se trata de una homología (identidad de especie -seres humanos-). La existencia de la conjunción define un *eje semántico* en el cual se reúnen los elementos del significado o los *semas* contenidos en los términos enfrentados.

<sup>30</sup> Aquí no hacemos más que presentar algunas de las nociones participantes de la teoría de Greimas. Su vastedad y complejidad desbordan las posibilidades de presentarlas con profundidad en este espacio. (Greimas, 1973, 1978 y 1983).

<sup>31</sup> Asunto que ha reforzado el planteamiento semiótico estructural de disolución del *sujeto* y el distanciamiento de la metafísica de esencias.



Destinador y Destinatario se relacionan por el eje semántico de la comunicación, donde el primero es el agente narrativo que ordena o decide ciertas acciones que recaen sobre el segundo. Tales acciones las realiza el Sujeto en su búsqueda de un Objeto, constituyendo así el eje semántico del deseo o la búsqueda. La diégesis consiste en el itinerario que recorre el Sujeto en busca de tal Objeto del deseo, y cuyas acciones padece el Destinatario. Ayudante y Oponente son los diversos agentes narrativos que contribuyen u obstaculizan la labor del Sujeto en su consecución del Objeto. Estamos aquí en el eje semántico de la lucha o la disputa. En "Blade Runner"<sup>32</sup> el modelo *general* y *primario* presentaría una estructura como ésta:

**Destinador:** Bryant, jefe de los comandos *blade runner* que da la orden a Deckard para que *retire* a los cuatro *réplicas* aún sobrevivientes.

**Sujeto:** Deckard, encargado de ejecutar las acciones encomendadas por el destinador. Sus acciones definen el rumbo de la historia. El discurso narracional se centra en él, en buena medida vemos la diégesis desde su perspectiva.

---

<sup>32</sup>Film de ciencia ficción de Ridley Scott situado en Los Angeles hacia el año 2019. De una colonia espacial han escapado un grupo de "réplicas" (trabajadores y guerreros diseñados por ingeniería genética, considerados como peligrosos). Deckard, un policía especializado, recibe la orden de exterminarlos. En su tarea se enfrenta y mata a tres de ellos: "León", "Pris" y "Zhora". Lucha con "Roy", su líder, quien al término de la batalla perdona y salva la vida del policía. Finalmente Deckard escapa junto con "Rachel", la última de las replicantes, gracias al encubrimiento de su compañero Gaff, un latino inteligente y extraño. Aparecen otros personajes en el film: algunos artesanos genéticos (casi todos orientales), el Dr. Elton Tyrell (el genio inventor de los replicantes), su ayudante más próximo J. F. Sebastián y Bryant (el jefe de la policía). Aunque puede resultar un poco monótono utilizamos como único ejemplo este film. Obviamente tal decisión no se debe a que el modelo no se pueda aplicar a otras obras cinematográficas, sino a que permitirá facilitar la comprensión de los diversos elementos y relaciones presentadas.

*Objeto:* Deckard tiene como misión exterminar a los replicantes. Su objeto es entonces alcanzar el éxito en la acción encomendada.

*Destinatario:* los destinatarios de las acciones de Deckard (el Sujeto) son los replicantes León, Pris y Zhora en tanto son asesinados por él; Roy en la medida que es el objeto principal de su persecución y Rachel, debido a que decide salvarla y escapar con ella.

*Ayudante:* Deckard cuenta con varios ayudantes para la realización de sus acciones. Sin embargo, las colaboraciones que recibe parecen ser menores, lo que le otorga una mayor autonomía en el relato. Los informantes chinos, el árabe, el Dr. Tyller (genio creador de los replicantes) y Gaff (el policía latino) hacen aportes que facilitan sus acciones, pero hay dos ayudas que resultan definitivas para Deckard y que obligan a que el relato se transforme notablemente: Rachel salva a Deckard cuando éste se enfrenta con Leo y Roy salva a Deckard cuando está a punto de caer del edificio en el que habían contendido.

*Oponente:* Los oponentes "naturales" de Deckard son los replicantes, aunque Rachel tenga en este punto un peso menor y se halle más cerca del puesto actancial de Destinatario. El oponente principal de Deckard es Roy, el líder de los réplicas. Nótese que en este texto Oponente y Destinatario son los mismos, ésta es una peculiaridad de algunos relatos.

Como fácilmente puede apreciarse un modelo de categorías tan generales es capaz de albergar cualquier "microuniverso" coherente, desde los films hasta el teatro. Por otra parte es necesario señalar algunas cuestiones:

1. Todo relato es descriptible a partir de los términos y relaciones actanciales, pero requiere por lo general más de un esquema. Un relato presenta diversas configuraciones actanciales en sus distintos tramos diegéticos.

En "Blade Runner" podríamos reconocer, entre otras, la siguiente mutación actancial relevante:

En una de las secuencias finales del film Deckard se enfrenta con Roy, éste último se encuentra en condiciones de matarlo pero no lo hace, e incluso, le salva la vida cuando Deckard está a punto de caer de la edificación donde luchan. Las operaciones actanciales se trastocan radicalmente y el esquema se modifica: Deckard y Roy dejan de ser

oponentes, y éste último se convierte en una figura que oscila entre Ayudante y Destinador del nuevo Deckard. Su Objeto cambia: ya no tiene sentido buscar réplicas para matarlos, su búsqueda es en adelante la vida y el amor que encuentra en Rachel, la última replicante.

Esta mutación del modelo tiene implicaciones mayores en lo que podemos llamar el *nivel axiológico* del relato: el Objeto que buscaba Deckard se revela entonces carente de sentido, las estratificaciones fáciles de los valores, humanos vs. replicantes, "naturales" vs "artificiales", se revela superficial y el texto obliga a ingresar en una percepción más profunda. Roy ha dado a la vida de Deckard un nuevo sentido, le ha mostrado una forma nueva de percibir y experimentar la existencia. La división entre el policía "bueno" y el replicante "malo" se dibuja elemental, vacua, insulsa: "Yo creí que eras tú el bueno, ¿no eres el bueno?", pregunta Roy a Deckard durante su enfrentamiento.

2. Los agentes en el relato no siempre ocupan el mismo *tipo actancial* o implican más de una posición actancial. El Sujeto de un tramo diegético puede convertirse en Destinatario en el siguiente, así como el Objeto del comienzo de la historia puede hacerse Sujeto al final de la misma.

En "Blade Runner" podríamos señalar, entre muchos otros, algunos desplazamientos actanciales de los agentes del relato:

- Rachel (la última replicante) transita en por lo menos tres posiciones actanciales reconocibles: a] se la puede ver como Destinatario, debido a que es el agente que padece los resultados de las acciones del Sujeto: Deckard le revela que ella no es un ser humano, Deckard salva su vida, b] se la puede ver como Oponente, en la medida que cuestiona las acciones y la determinación del sujeto: en una secuencia pregunta por la prueba con la que Deckard determina si alguien es replicante o no: "¿jamás te la hicieron a tí?", y c] asume plenamente la posición actancial de Ayudante cuando León está a punto de matar a Deckard y en ese instante Rachel dispara al replicante.
- Roy (el líder de los réplicas): a] durante casi todo el film es el Oponente principal de Deckard y b] se convierte en Destinatario del nuevo sentido de Deckard y Ayudante de su nuevo Objeto cuando en uno de los fragmentos finales de la historia (está a punto de matar a Deckard y a pocos minutos de dejar de vivir) decide salvar a Deckard.



- Gaff (el policía latino): a] en el primer fragmento que aparece figura como una suerte de Oponente de Deckard, en tanto lo arresta y lo lleva por fuerza ante Bryant (el jefe policiaco de los comandos *blade runner*) y b] en el resto del relato figura como una suerte de Ayudante con funcionalidad débil. Sin embargo, alcanza un lugar relevante cuando Deckard, por acción de Roy, ha cambiado su Objeto (su sentido): oculta que Rachel está viva y encubre a Deckard para que escape con ella. De esta manera Gaff se muestra como un Ayudante ambivalente, o más bien complejo: como Ayudante de Deckard en su primer Objeto (matar a los réplicas) parece intrascendente (sus auxilios son nimios); como Ayudante de Deckard en su segundo Objeto (salvar a Rachel y escapar) emerge trascendente (su ayuda es fundamental para el sentido del relato).

- Los réplicas son a la vez Oponentes y Destinatarios de Deckard.

3. El tipo actancial asignado a un agente es relativo a la perspectiva analítica. El Sujeto en una perspectiva puede ser Oponente para otra, y viceversa. Si reordenamos "Blade Runner" desde la perspectiva de Roy, el esquema tendrá esta forma:

<p><b>Destinador:</b> Roy es su propio Destinador. El rumbo que toma es producto de sus propias determinaciones. El ha impuesto sus propias metas. Incluso ha escogido las condiciones de su muerte.</p>	<p><b>Objeto:</b> Sobrevivir. Roy busca una forma de aumentar la longevidad de los réplicos para evitar la muerte inminente (sólo tienen cuatro años de vida). Roy busca un lugar en la existencia.</p>	<p><b>Destinatario:</b> Los "réplicos", los humanos, y hasta el Dr. Tyrell padecen las acciones de Roy (el Sujeto): los réplicos, porque lo siguen y se comprometen con su objetivo, muriendo en el intento; los humanos, en tanto Roy los enfrenta y liquida; y el Dr. Tyrell (su creador) en tanto es asesinado por Roy.</p>
→	↑	→
<p><b>Ayudante:</b> Leo, Zhora y Prís (los tres réplicos que forman parte del equipo de Roy), J. F. Sebastian (uno de los ayudantes del Dr. Tyrell), en la medida que es obligado a que lleve a los réplicos hasta la presencia de Tyrell, y el artesano genético oriental que les informa acerca de J.F. Sebastian.</p>	<p><b>Sujeto:</b> Roy: líder de los réplicos. Sus decisiones y acciones generan el relato.</p>	<p><b>Oponente:</b> Son varios durante el relato: los diversos humanos que deben enfrentar los réplicos, incluso la replicante Rachel cuando mata a Leo. Pero su principal oponente es Deckard. Se podría señalar que un Oponente importante de Roy es la longevidad de los réplicos. En realidad su máximo enemigo es la muerte, contra ella lucha.</p>

### 3.4. Aspectos del Análisis textual

El concepto de *Texto* se ha vinculado tradicionalmente a los estudios *estructurales* que encuentran en él una forma de plantear el asunto de la *unidad* de la obra. Sus análisis buscan desentrañar la "estructura profunda" que subyace a la producción significativa, sobre la base de las nociones lingüísticas saussurianas. La distinción *lengua / habla* adquiere un lugar fundamental, en tanto buena parte de los estudios buscan reconstruir, casi de forma arqueológica, el código a partir del cual se genera el texto. Este problema se resuelve en otro contexto (no muy lejano) mediante la relación de las categorías de paradigma y sintagma. Tres categorías resultan especialmente iluminadoras en el marco del análisis textual: a) el *texto filmico* (la película) entendido como la unidad discursiva que se materializa en su actualización (en su "proyección"), b)

el *sistema textual filmico* entendido como un modelo construido por el análisis<sup>33</sup> y c) el *código* identificado con un sistema general del cual se desprende un conglomerado de textos (una lengua que genera múltiples discursos). El concepto de código (como hemos visto) refiere a una multiplicidad de niveles de significación, que no permiten hablar llanamente de análisis códicocinematográfico. De forma más rigurosa se entiende un código como un sistema arbitrario de signos que se caracteriza por dos componentes fundamentales: un conjunto de unidades de significación, al que se llama *léxico*, y un conjunto de reglas de combinación para tales unidades, al que se llama *sintaxis*. Tales componentes han sido claramente identificados en las lenguas naturales: el conjunto de las palabras conforman el léxico de la lengua, y el conglomerado de reglas gramaticales su sintaxis. Pero en los sistemas semióticos el asunto se complica notablemente. Resulta claro que hay ciertos elementos que dotan de significado a un texto, por ejemplo, el vestuario o los movimientos característicos de los personajes en una película, pero resulta muy difícil reconstruir *léxicos* y *sintaxis*, indumentaria o kinética. Es necesario aceptar que tales componentes no se conforman de una manera tan cristalina y que el análisis debe hacerse mucho más heurístico. Estudiar un film desde este punto de vista, exige previamente definir el código que se va a considerar debido a que el texto cinematográfico es en realidad un *tejido* complejo de muchos códigos primarios, como hemos señalado a propósito de Metz. Por otro lado, los códigos no aparecen nunca en "estado puro". Todo código aparece instanciado en el film, y en él encuentra un terreno en el cual relativamente se construye. Esto es, el cine no cuenta, por ejemplo, con una gramática de encuadres instituida de forma necesaria (a diferencia de la lengua que nos obliga a la aceptación de cierta sintaxis), sino que cada texto filmico *puede inventarla*<sup>34</sup> como hemos señalado previamente. Por

---

<sup>33</sup> Al texto concreto corresponde un "objeto ideal" que no es más que la construcción del analista, con los planos y dimensiones, con las relaciones, según la lógica que se considera más pertinente. El "sistema textual" se opone así al "texto", como una suerte de oposición entre "modelación teórica" y "realidad concreta". Así, según los análisis estructurales emergerá un *sistema textual filmico*, un *sistema textual literario*, etc. Respecto al uso de estas categorías en la semiología del cine (Aumont y otros, 1989).

<sup>34</sup> Esto no significa que no exista cierta *convencionalización* filmica. El cine industrial recurre permanentemente a recursos probados y reiterados. Es difícil encontrar, por ejemplo, en el cine de Hollywood una gramática visual innovadora, pero a diferencia de las lenguas naturales, la creación artística se halla en condiciones de "inventar" nuevos recursos gramaticales en un sólo texto. Una novela o un cuento no *inventan* la lengua, quizás la recrean o la sintetizan, pero su creación es una cuestión infinitamente más vasta.

último es necesario reconsiderar que los films *más relevantes* o de mayor vigor intertextual se caracterizan por su *originalidad*, o por su proclividad a romper los códigos, por lo cual el análisis códico pierde sentido en este contexto. Sin embargo debe considerarse que todo film como éstos rompe códigos previos e inaugura o prefigura otros (quizás efímeros). Raymond Bellour (1980). distingue dos tipos de unidades en el film, que permiten caracterizar dos códigos básicos: las unidades *suprasegmentales* que corresponden a lo que podríamos llamar los "códigos narrativos", y las unidades *subsegmentales* (correspondientes a códigos más formales como los códigos plásticos) que responden a códigos menores que se reducen en la medida que avanza el análisis hacia unidades elementales (como el paso de un personaje por el plano, o la variación de lugar que un objeto ocupa en él).

El análisis textual mostró también que la pretensión del análisis exhaustivo constituía una utopía. La multiplicidad de niveles de significación y de aspectos del texto hace que los análisis sólo toquen algunos de éstos. El análisis no logra saturar la totalidad del texto por más exhaustivo que éste se pretenda y por más sucinto que aquél sea. Por esta vía es que R. Barthes (1980) sugiere un análisis textual que implique mayor libertad del analista respecto al *fragmento* de la obra a estudiar. Barthes propone una acepción del texto que niega la *clausura* de la obra, poniendo como fundamental lo que llama lo *plural*, como la multitud de sentidos que corren por el tramado textual, a los que llama *polisemia*. El analista deberá entonces poner en evidencia tal polisemia "descomponiendo" o diseccionando el texto. Para Barthes el instrumento principal de esta tarea analítica es la *connotación*<sup>35</sup> guiada según una lectura sistemática. Esta perspectiva teórica implica que los análisis no finalizan nunca, en tanto todo "significa sin cesar y muchas veces", pero

---

<sup>35</sup>En términos generales el concepto de *connotación* es utilizado en semiología para referirse a las significaciones *secundarias* conectadas con la significación *primaria* o *literal* de un texto. Lo connotado refiere siempre a lo que se puede *inferir* por obra de una lectura "profunda" o "maliciosa", en definitiva, lo que emerge gracias a una hermenéutica. El significado connotado se recupera gracias a un análisis o una develación, generalmente ideológica o científica, que funciona sobre el supuesto de que debajo de la significación literal que da un texto hay siempre un estrato de sentido oculto, bien sea por medios inconscientes (como supone el psicoanálisis), estratégicos (como supone la teoría del poder) o ideológicos (como suponen los análisis sociológicos o etnológicos). La significación connotada se constituye por oposición o contraste con la significación literal, que se conoce como *denotación*. En términos más técnicos el asunto puede mostrarse así: la denotación es el significado que se asocia a un significante (/bote/ se asocia con el significado: "recipiente para guardar cosas, ...."), la connotación es el significado segundo que se asocia al significado primero, haciéndolo su significante (/bote/—"recipiente para guardar cosas"— "cárcel").

tampoco son incompletos ya que dependen de la lógica interna con que se organizan (el haz de connotación) y no esperan describir la totalidad del texto. Al negarse a cerrar el texto en una interpretación única, Barthes formula la noción analítica de *lexía*, con la que refiere a un fragmento del texto delimitado según los criterios peculiares del análisis. Respecto a tal *lexía* se abren (en el sentido de una cebolla o un cítrico que se desgaja) los diversos códigos entramados, que son entendidos como "campos asociativos" supratextuales. El análisis del film inferido de este modelo renunciará a fijar la obra en un significado final. El análisis textual no se propone definir una lista completa de códigos, sino *establecer* ciertos procesos significantes en el texto partiendo de códigos elegidos.

Estas reflexiones permiten dimensionar con mayor justicia el horizonte dibujado por los estructuralismos del texto. Más allá de la pretensión de alcanzar la descripción y la semántica total del texto, se accedió a una forma pródiga de recrear una de las dimensiones posibles de la obra. Por más detallada que sea la recomposición de la cadena de unidades cardinales y catalíticas (o de los programas narrativos<sup>36</sup> - en la metodología de Greimas-) y de los esquemas actanciales, todo lo que alcanzaremos será una lectura particular del texto inspirada en cierto número de principios particulares.

---

<sup>36</sup>Comprendiendo el relato como un complejo de representaciones de acciones, el programa narrativo será una suerte de fórmula elemental con la que se describen los diversos episodios de la narración. Los programas narrativos presentan la serie de estados y transformaciones ligados sobre la base de la relación sujeto/objeto. Cada programa narrativo es como una mínima unidad sintáctica de la acción (Greimas, 1978 y 1983).

## CAPITULO IV: Estética de la recepción

Los modelos estructurales de análisis del texto, y las diversas concepciones inmanentistas de la obra se han cuestionado con vigor desde lo que se ha dado en llamar las *teorías y estéticas de la recepción*. Esto no significa que el ámbito de la recepción haya permanecido en silencio hasta la emergencia explícita de estas reflexiones. El lector ha estado presente incluso desde la poética aristotélica. Pero su emergencia clara y su lugar como centro de la discusión hermenéutica y analítica se ha precipitado en los últimos 20 o 30 años. El desarrollo de una perspectiva recepcional de la semiótica y estética del cine, debe partir de los resultados encontrados desde estas corrientes, de las preguntas formuladas y de las polémicas desatadas. En este capítulo presentamos un horizonte de las principales cuestiones desarrolladas en este territorio: partiremos de las reflexiones de Eco e Ingarden y nos concentraremos en las teorías de Iser y Jauss. En las páginas que vienen nos preocupamos básicamente por presentar el panorama, y reservamos al siguiente capítulo el cuestionamiento y la discusión de los planteamientos que aquí serán vertidos.

### 1. Paradigmas hermenéuticos

- La hermenéutica está constituida principalmente por un complejo de teorías filosóficas, filológicas e históricas, a partir de las cuales se estudian y explican los procesos de *interpretación* de los textos<sup>1</sup>. La forma en que se ha concebido la relación triádica: autor-texto-lector no es uniforme, presenta modificaciones a lo largo del devenir mismo de la hermenéutica (o más propiamente de *las* hermenéuticas). El giro de una concepción a otra ha implicado un movimiento telúrico (en tanto remueve los fundamentos). Concebir de formas distintas la relación textual, implica también abrir la

---

<sup>1</sup>Es necesario reconocer que en la historia de la hermenéutica han crecido en cierta vinculación con la hermenéutica filosófica, una hermenéutica teológica y una jurídica, y como dice Gadamer "fue consecuencia del desarrollo de la conciencia histórica de los Siglos XVIII y XIX el que la hermenéutica filosófica y la historiográfica se desligasen del complejo de las restantes disciplinas hermenéuticas erigiéndose en método privilegiado de las ciencias del espíritu" (Gadamer, 1989).

posibilidad para pensar de formas nuevas la relación entre texto filmico y recepción social. En general, es posible reconocer tres grandes momentos de este movimiento, los cuales configuran a su vez tres grandes paradigmas<sup>2</sup>.

Podemos admitir que el fenómeno artístico es un proceso de comunicación en el que se reconocen tres elementos: 1. El Emisor: Sujeto que transmite cierta información en un lenguaje peculiar (lenguaje artístico), productor primario de la obra. 2. El Texto: Producto del proceso artístico elaborado en un código peculiar y portador de una estructura significativa, por lo menos en disposición. 3. El Receptor: Punto terminal del proceso estético, sujeto al que se destina el mensaje artístico. Tenemos entonces, a partir de este modelo, tres concepciones estéticas y hermenéuticas en las cuales el receptor es considerado de formas diversas:

### 1.1. Primacía de autor

En esta concepción el proceso estético está determinado por el sujeto creador. La obra es el producto de la práctica heurística, y todo lo que ella contiene proviene *genéticamente* de su autor. La relación entre la obra y el creador es directa, no hay más mediaciones que las del lenguaje del arte usado por virtud exclusiva del autor y manejado por el de forma cristalina. En algún sentido la obra se halla previamente presente en el autor. A este paradigma pertenece la *hermenéutica clásica* de origen platónico, que supone en la obra cierta "esencia" inoculada por el autor; se trata entonces de una *hermenéutica esencial*. La exégesis bíblica y la hermenéutica del medioevo serán expresiones acabadas de este paradigma. La filosofía escolástica buscará más allá de los textos la verdad arcana guardada entre las letras por los patriarcas del pensamiento. El sujeto creador puede considerarse aquí de tres maneras distintas (que responden a su vez a conceptos y períodos diversos):

---

<sup>2</sup>Algunos pensarán que el uso del término "paradigmas hermenéuticos" es algo abusivo, en especial aquellos que responden a los modelos *formalistas* o *estructuralistas*, en tanto plantean que su labor consiste no en la *interpretación* de un *mensaje*, sino en la *reconstrucción* del sistema o el código que permite la producción del mensaje. Sin embargo, la práctica estructural ha derivado en la búsqueda de la significación de los textos (en sus diversos estratos, generalmente denotación y connotación), gracias, justamente, al sistema construido que proporciona la clave formal para el desciframiento.

1.1.1. *Sujeto trascendente*: a través de la obra se manifiesta una fuerza espiritual que el autor invoca en el acto creativo. El arte es la expresión de un flujo metafísico que atraviesa las diversas prácticas heurísticas y se cristaliza en las obras. El arte de la "humanidad en su conjunto" respondería a esta suerte de río universal, de tal forma que el artista en la creación produce una experiencia que le permite participar de un supra-espíritu que él sólo interpreta, y que puede ser percibido a través de la contemplación iniciática de las obras. Así, de los poetas se dirá que

"El objeto que Dios se propone... es que , al oírles nosotros, tengamos entendido que no son ellos los que dicen cosas tan maravillosas... sino que son órganos de la divinidad que nos hablan por su boca... que no nos quepa la más pequeña duda de que si bien estos bellos poemas son humanos y hechos por la mano del hombre, son, sin embargo, divinos y obra de los dioses, y que los poetas no son más que sus intérpretes" (Platón, 1979:98-99).

A buena parte de la crítica y la teoría del arte (incluso contemporánea) subyace este supuesto que aparece también en Croce y en Hegel .

1.1.2. *Sujeto psíquico*: la obra es la expresión de la personalidad del autor, la proyección de sus sentimientos, creencias y expectativas. Recordemos que durante el romanticismo se puso en primer lugar el carácter creativo del autor, a quien se concebía como un individuo *iluminado*, dotado de *genio*. En este paradigma resulta central la posición del *psicoanálisis del arte* que busca develar la maquinaria inconsciente del autor, a través de la interpretación psicoanalítica de su texto. Freud mismo consideró la obra de arte como un medio que lo llevaba hasta el artista: en ella era posible apreciar las huellas sintomáticas de un discurso más básico, subyacente a la superficie, el discurso del inconsciente. En este sentido Freud realiza ciertos estudios sobre Leonardo da Vinci y sobre el *Moisés* de Miguel Angel (Freud, 1927 y 1933). Leonardo se convierte en objeto de un "estudio de caso", reconstruido a partir de las huellas que deja en sus cuadros, dibujos y apuntes. La práctica analítica, como es costumbre, hace emerger un "recuerdo de infancia" que para Freud condensa el bosquejo neurótico en el que reconoce un homosexualismo sublimado proveniente de una fuerte fijación afectiva con la madre, y se manifiesta interminablemente en la producción adulta de Leonardo, atribuyéndole incluso la "sonrisa" de la *Gioconda*. En el caso del *Moisés* de Miguel Angel, Freud parece aproximarse más a un psicoanálisis ya no del autor, sino de la obra misma



(como harán algunos trabajos en el segundo paradigma que aquí planteamos), o psicoanálisis intrínseco, en el que busca interpretar la obra señalando el estado psicológico expresado en el personaje. Como es sabido, el expresionismo alemán se hizo objeto de una extensa práctica analítica, impulsada en gran parte por el entusiasmo de los artistas por el psicoanálisis y por su deseo de "hacer hablar directamente su inconsciente". El psicoanálisis del arte se ha centrado prioritariamente en la pintura del siglo XX y en el arte "primitivo" (que supone con una expresión más directa de sentidos profundos). Anton Ehrenzweig (1974) por ejemplo, sostiene que más allá del orden aparente o superficial de la obra de arte (el de la representación) hay un orden de profundidad que no responde a un principio racional, sino a fuerzas de composición más primarias. El analista tiene como tarea interpretar a través de lo representado, aquello que está reprimido, no el objeto final, sino las operaciones inconscientes que dejan su huella en él<sup>3</sup>. Con "Hamlet, un caso clínico"<sup>4</sup> para Lacan la obra deviene como una expresión simbólica de la composición psíquica shakespereana.

1.1.3. *Sujeto social*: la obra se reduce a una suerte de reproducción de la localización social del sujeto, como sujeto de clase. Las condiciones sociales en las que se halla el sujeto aparecen en la obra bajo la forma artística. El arte se presenta como un reflejo textual de las condiciones materiales de existencia. Son múltiples los estudios y las perspectivas que reducen la obra a *una manifestación social*, como algunas revisiones históricas de la literatura y algunos de los exámenes de la sociología de la cultura y del análisis marxista de la literatura<sup>5</sup>. De este último, un caso ejemplar lo constituye la perspectiva de Plejánov (1966).

---

<sup>3</sup>No obstante que Ehrenzweig se articula dentro de las premisas de los paradigmas de autor, su trabajo parece ir más allá del psicoanálisis clásico. El objeto artístico no se mira sólo como síntoma de un sujeto neurótico, sino como producto de un sistema de reglas profundas, una suerte de gramática general del inconsciente, que nos muestra una regularidad a-rracional.

<sup>4</sup>Traducción de Rosa Kening a partir de las notas tomadas en el *Seminario de Lacan 1958/1959* por el Dr. Octave Mannoni.

<sup>5</sup>En esta postura son significativas los trabajos de Georg Lukács (Lukács, 1963 y 1965). En el mismo sentido corren las producciones de W. Krauss, K. Kosik y H. Blumenberg. Se plantea incluso que la producción artística puede ser una suerte de "reflejo involuntario" de la realidad social, visión claramente representada por Engels respecto a la obra de Balzac (carta a Margaret Harkness, 1888). Sin embargo es necesario aclarar que no todo el marxismo se identifica con esta suerte de reduccionismo del arte a réplica de las estructuras sociales; Sánchez Vázquez ha mostrado brillantemente la posibilidad de una estética

El receptor entra en contacto con los sentimientos, las experiencias o la situación contextual del autor, a través de su obra. Asiste al despliegue del autor en su producto, gracias a la decodificación fiel de lo inscrito en ella. La obra no necesita del receptor, como producto de una voluntad creativa, establece con ella una esfera autónoma en la el receptor es a-significante. Se separan claramente las lecturas "adecuadas" y las "inadecuadas", las correctas y las incorrectas. El censor último es la adecuación a la intención del autor (¿Cómo saber cabalmente lo que el autor piensa, sueña, espera?). El romanticismo, asumiendo plenamente este paradigma, pretendía "comprender a los clásicos mejor de como ellos mismos se comprendían".

## 1.2. Primacía del texto

Este paradigma se conforma en la medida que deshace el paradigma anterior. Rechaza sus supuestos y abre un océano de posibilidades nuevas. La obra adquiere autonomía respecto al autor. El creador se constituye en un dato simbólicamente irrelevante. Se rechaza vigorosamente el análisis clásico de las intenciones del autor, en el que se reducía la obra a su volición. La obra es irreductible al creador en tanto es una *estructura inmanente*, que rompe sus lazos de filiación con el exterior. Esta concepción ha sido históricamente representada por los *Formalistas Rusos* (Todorov, 1991), (Propp, 1989 y 1979) y más recientemente por el estudio literario inmanente de Alemania y las corrientes *estructuralistas* de la obra literaria, en especial el análisis estructural del relato (Barthes, 1984, 1990 y 1992), (Todorov, 1987) y (Greimas, 1978 y 1983). Concepción que emerge como parte del movimiento estructuralista gestado en el ámbito de la lingüística (con la lingüística sincrónica de Saussure), extendido vigorosamente a las diversas disciplinas de la cultura. Consecuente con el principio estructuralista de declinación, descentramiento y disolución del sujeto, el autor tiende a desaparecer frente a la inmanencia de la obra. La obra interesa en tanto construcción o arquitectura creativa, como estructura en la que incluso el contenido mismo se considera una parte de la forma o como *contenido formado* del texto<sup>6</sup>. En oposición al historicismo, la visión

---

marxista que reconoce en la complejidad de las relaciones arte/sociedad la especificidad de la primera esfera (Sánchez Vázquez, 1992).

<sup>6</sup>Barthes, quizás el más lúcido de los estructuralistas, señala que en la "ciencia literaria" el autor y la obra misma son tan sólo objetos de partida, hacia un análisis que buscará no las huellas del creador, sino la

inmanente plantea que la comprensión de la obra se reconoce más que en su historia, en las relaciones sistémicas entre lenguaje, estilo y composición textual. La obra es una compleja estructura en la que cada uno de sus componentes adquiere su lugar significativo por las relaciones de oposición que establece respecto a la totalidad del texto. Riffaterre señala que para los estructuralistas:

"El principio fundamental adoptado es el de que un texto literario es un sistema combinatorio finito de signos en el interior del sistema combinatorio de la lengua. Toda explicación del texto, y en última instancia todo juicio sobre él, debe ir precedida de una descripción de sus estructuras. Los componentes discretos de un texto no pueden ser comprendidos ni definidos por separado, sino únicamente gracias a una identificación de sus correlatos y una definición del conjunto de las mutuas relaciones funcionales entre los correlatos. El sentido de los componentes depende de su situación y de su función en las estructuras; el sentido de las estructuras depende de su distribución en el conjunto" (Riffaterre, 1976: 318-319).

El paradigma inmanentista a través de un complejo de técnicas de interpretación estructurales, convirtió la obra literaria en objeto de estudio bajo la forma de un objeto epistemológico independiente, como en cualquier otra ciencia. Se marcó así una radical diferencia entre crítica y ciencia literaria. El crítico manejaba opiniones y apreciaciones subjetivas, el teórico o el científico manejaba métodos de análisis objetivos, susceptibles de enseñarse. El lector histórico y común, resulta nuevamente borroso en tanto su presencia tiende a limitarse a descubrir lo que está presente en la obra. Tendríamos así una lectura tendencialmente inmutable que se valida en la medida que aprehende la estructura sustancial. La participación del receptor en la obra resulta poco pensada, debido a que ésta se halla cerrada a la acción del exterior. El estructuralismo distingue cuidadosamente entre lectura y análisis de la obra. La primera es azarosa, el análisis en cambio es más cercano a una suerte de "operación quirúrgica" guiada por un método científico (el modelo estructural del texto), que permite recuperar los pliegues del sentido.

---

gramática del lenguaje literario : "no puede haber una ciencia de Dante, de Shakespeare o de Racine, sino únicamente una ciencia del discurso" (Barthes, 1985:63).

### 1.3. Emergencia del lector

Esta tercera concepción se compone de una diversidad de teorías, que sin embargo guardan el rasgo común de considerar la presencia del receptor como activa y participante en el proceso estético. De una u otra forma consideran la estructura de la obra como compuesta por una multiplicidad de planos y dimensiones que se relacionan en su totalidad; con la particularidad de que tal composición permite una pluralidad de lecturas y recepciones. Los distintos elementos de la obra están ordenados de tal manera que según las correlaciones del texto y la forma peculiar de la lectura, adquieren significaciones dependientes de la recepción de las mismas. La estética de la recepción, y en especial la Escuela de Constanza, considera que la recepción constituye la obra, forma parte de ésta, e incluso que la obra es la *suma* de las recepciones. La obra existe no sólo por la multitud de posibilidades significativas de las que dispone, sino por sus realizaciones en las lecturas que de ella se hacen. Entre los múltiples trabajos nucleados en esta tercera concepción, podemos encontrar las semióticas de Lotman (1978) y de Eco (1982), o los trabajos de Jauss y Mukarovsky (1977).

Debe quedar claro que el ámbito en el que se desenvuelven estas teorías es casi siempre el de la *filología*, su discusión en el territorio cinematográfico es parte del siguiente capítulo. Por esta razón respetamos el marco referencial de las discusiones y dejamos para el siguiente capítulo su recuperación heurística en el horizonte filmico.

## 2. **Concepciones estéticas de la recepción**

Como sabemos, las estéticas de la recepción reaccionan contra las concepciones que depositan el valor absoluto de la obra, bien sea en el autor o en la inmanencia del texto, ignorando la participación constructiva del lector.

### 2.1. U. Eco: la apertura estética de la obra

En *Obra abierta* (1992) Umberto Eco comienza a plantear la discusión sobre la recepción estética de la obra de arte, recurriendo a categorías y planteando problemas no del todo presentes hasta entonces. La obra de arte se considera inicialmente como un objeto en el que el autor ha ordenado una "trama de efectos comunicativos de modo que cada posible

usuario pueda comprender la forma originaria imaginada por el autor" (Eco,1992:73). El autor produce una "forma conclusa en sí misma" esperando que sea comprendida y disfrutada en el sentido que él la ha generado. Sin embargo, en el "acto de reacción" a la trama estimular cada usuario se encuentra en unas condiciones peculiares (situación existencial, sensibilidad, gustos, propensiones...), producto de las cuales la comprensión se lleva a cabo "según determinada perspectiva individual". Para Eco la *validez* de la obra reposa en su capacidad de ser comprendida y apreciada según múltiples perspectivas, que no desgajan por tanto su identidad. La obra de arte es aquel objeto que se establece en una dialéctica entre la *definitividad* y la *apertura*: cerrada en el sentido de ser un "organismo perfectamente calibrado", pero abierta en tanto no sólo permite, sino que incluso propicia diversas interpretaciones sin que su "irreproducible singularidad quede por ello alterada". "Todo goce es así una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original" (Eco, 1992:74).

### 2.1.1. Apertura preinscrita y apertura heurística

Eco desarrolla la hipótesis de que la historia de la poética registra distintos tipos de *apertura* que responden tanto a momentos diferentes del devenir de la experiencia y la teoría del arte, como a circunstancias diversas en la historia de la cultura. Esta multiplicidad de "aperturas" pueden cristalizarse en lo que podemos llamar (al margen de Eco) la *apertura preinscrita* y la *apertura heurística*.

La apertura preinscrita tendrá su manifestación en las poéticas anteriores al arte moderno; su lugar preferente estará en la poética medieval<sup>7</sup> que además del sentido literal, sostiene la posibilidad de leer los textos<sup>8</sup> en un sentido alegórico, moral y anagógico; lo que permite al lector reconocer que cada fragmento textual se diserta sobre una multiplicidad de sentidos. Puede escoger la clave de lectura según sus fines y sensibilidad, lo que conlleva una apertura peculiar en la obra. Pero la apertura medieval

---

<sup>7</sup>También el barroco se reiterará sobre la *apertura preinscrita*, pero con un sentido fuertemente *dinámico* que posibilita el juego de lo inusitado y de lo nuevo.

<sup>8</sup>Los textos por excelencia son las *Sagradas escrituras*

no es sinónimo de "indefinición" del mensaje o de libertad absoluta en la fruición, más bien se trata de un abanico de posibilidades de decodificación y goce prefijados, e incluso *condicionados*. La actividad interpretativa del lector se fija en una operación de control previa que ha instaurado el autor. Las formas alegóricas de la poesía o la pintura medieval dirigen unívocamente a un sentido escondido, pero controlado *institucionalmente*. La metáfora de tales poéticas es una formación de sentido cuidadosamente desplegada que exige *una* interpretación prevista jurídicamente. La metáfora medieval no se interpreta simplemente, se *interpreta mal o bien*. Las figuras alegóricas y los emblemas tienen un significado que se ha fijado "por las enciclopedias, por los bestiarios y por los lapidarios de la época; el simbolismo es objetivo e institucional"(Eco, 1992:77). Esta poética requiere un cosmos ordenado, "una jerarquía de entes y de leyes que el discurso poético puede aclarar en varios niveles, pero que cada uno debe entender en el único modo posible, que es el instituido por el *logos* creador" (Eco, 1992:77).

La poética contemporánea, en cambio, transita de una *apertura preinscrita* a una apertura cada vez más *heurística*. La relación texto-lectura se libera de las formas fijas y de las reglas únicas, y la prescripción autoral se deshace en su distanciamiento. Los símbolos contemporáneos funcionan más como *nebulosas de sentido* abiertas a la creatividad inagotable de las múltiples fruiciones. El simbolismo kafkiano, por ejemplo, es comprensible como "obra abierta por excelencia". La espera, el proceso, la metamorfosis, la tortura, generan interpretaciones existencialistas, teológicas, clínicas, psicoanalíticas, que no agotan las posibilidades de la obra, que se mantiene siempre abierta en su *ambigüedad*. Para Eco esto muestra que la poética contemporánea se conforma ambigüamente en tanto históricamente se ha sustituido un mundo ordenado, en acuerdo con leyes universales, por un mundo fundado en la ambigüedad "tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas" (Eco,1992:80). El paso del conocimiento decimonónico al conocimiento contemporáneo, es también el paso al relativismo, al probabilismo y la estadística. Las grandes verdades ya no son tales, y tal ambiente cognitivo *autoriza* la apertura estética.

La obra de J.Joyce se presenta como *ejemplar* para esta poética contemporánea. El *Finnegans Wake*, como dice Eco, configura un *cosmos*

*einsteniano* que se enrolla sobre sí mismo (incluso la primera y la última palabra se plegan) en una forma *finita* e *ilimitada*. Todos los acontecimientos expuestos (al igual que todas las palabras) se presentan en relación potencial con los demás, de tal forma que el sentido otorgado a un término redibuja la obra en su conjunto. Joyce escoge un lenguaje que privilegia el desdoblamiento y la ambigüedad semántica, cada término representa una nebulosa de sentidos que adquieren la forma de nodos de significado, y que se conectan o correlacionan con otros nodos tejiendo redes diversas de significación. El que lee debe decidir las significaciones otorgadas, y por tanto optar por una clave de lectura que configurará una red de significación peculiar. La obra es en realidad un *rizoma de significación* (Eco no usa este término) en el que todos los puntos se conectan, y en el que la configuración total siempre se halla en movimiento, según las acciones creativas de la lectura en esta *apertura heurística*. Tal apertura se dirige por excelencia a lo que Eco llama *obras en movimiento*, y con ello se refiere a ese tipo de objetos artísticos que presentan no sólo una construcción incompleta, sino que su característica fundamental es la movilidad, el replanteamiento incesante. Los ejemplos que cita Eco son relativamente conocidos: los "móviles" de Calder, o la facultad de arquitectura de la Universidad de Caracas donde las aulas están conformadas con paneles móviles que se configuran según las necesidades del proyecto arquitectónico que examinan profesores y alumnos. Igualmente podemos observar las pinturas en movimiento, en la proyección de *collages* de Bruno Munari, o los múltiples trabajos de *Instalaciones* de los artistas de New York, México, Río de Janeiro o Buenos Aires.

Para Eco las *obras en movimiento* no implican el caos de las relaciones y la intervención indiscriminada, sino la regla que permite la organización formal de las relaciones: la apertura orientada por un universo estético en algún sentido *formado*. El autor ofrece al usuario un universo *por acabar*, y aunque desconozca cómo se llevará a término la obra, sabe que será *su obra*.

"[A] finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es *su* forma, aunque esté organizada por otro de un modo que él no podía prever completamente, puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo" (Eco, 1992:96).

Las obras en movimiento presentan cierta *orientación*, que se inscribe en un *gusto*, en ciertas *tendencias formales*, y en ciertas *articulaciones del material para la manipulación*; en definitiva, la obra en movimiento presenta cierta *configuración abierta del movimiento posible*. Tal configuración es la que permite que se trate de *obras* y no simples "amontonamientos de elementos casuales". Un diccionario nos permite construir desde tratados de física hasta poemas, pero su absoluta *apertura* no es una *obra*.

"La *apertura* y el dinamismo de una obra consisten, en cambio, en hacerse disponibles a diversas integraciones, concretos complementos productivos, canalizándolos a priori en el juego de una vitalidad estructural que la obra posee aunque no esté acabada y que resulta válida aún en vista de resultados diferentes y múltiples" (Eco, 1992:97).

En definitiva, Eco ha planteado que la *apertura* no es una cualidad inherente sólo de la poética contemporánea, sino que se ha presentado históricamente en todas las poéticas, y esto debe ser objeto de una aserción de la teoría estética, que sin embargo debe distinguir:

- a) Las obras abiertas que *estando físicamente completas* permiten que el usuario descubra y escoja las relaciones internas en la percepción de sus estímulos. Permiten un goce *siempre nuevo* de un *mensaje unívoco*.
- b) Toda obra de arte, que aunque producida siguiendo una *poética de la necesidad* (como determinación puntual del autor) está abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas.
- c) Las obras abiertas como *obras en movimiento* que se caracterizan por invitar a *hacer la obra* con el autor. Propician un goce *siempre diverso* de un "mensaje que de por sí (y gracias a la forma que ha realizado) es *plurívoco*".

Al margen del ordenamiento poético *diferencialmente abierto*, todo texto soporta una apertura en tanto reposa en un proceso de fruición que no controla del todo, y que demarca así el paso de una *apertura preinscrita* (a y b) a una *apertura heurística* (c) que implica la participación del lector en la *construcción de la obra*.

El texto de Eco nos sugiere un doble tránsito o una doble dialéctica estética: de lo que llamamos aquí la *apertura preinscrita* a la *apertura heurística*, y de lo que podemos denominar la *lectura encadenada* como



aquella que realiza el feligrés del medievo, en la que debe *traducir acertadamente* cada símbolo, cada parábola, cada alegoría, a la *lectura libre* que realiza el *espectador* contemporáneo, en la cual participa activamente en el ordenamiento de los elementos.

### 2.1.2. Apertura y lenguaje poético

Eco presenta un tipo de *proposición* a la que llama de *sugestión orientada* que caracteriza la operación comunicativa *estética*. Se trata de aquellas expresiones o aquellos textos que con el propósito de estimular la sensibilidad sostienen la referencia imprecisa y articulan artificios fonéticos. Se constituye el paso a lo estético por "el intento más decidido de unir un dato material, el sonido, a un dato conceptual, los significados puestos en juego" (Eco, 1992:177). Tal es el caso de un texto como:

"Me miro en lo que miro  
es mi creación esto que veo  
como entrar por mis ojos  
la percepción es concepción  
en un ojo más límpido.  
agua de pensamientos  
me mira lo que miro  
soy la creación de lo que veo" (Paz, 1967)

En el cual se induce al receptor no sólo a oscilar en un campo de significados, sino a detenerse en los significantes, "a saborearlos como hechos sonoros". Los significantes se remiten a sí mismos, se presentan como *autorreflexivos*. La propiedad del lenguaje poético radica en buena parte en que los signos más que remitir a un significado preciso, se *exhiben* a sí mismos. Jakobson insiste en que la caracterización de lo poético se halla en su autorreflexividad. Por otra parte, el texto poético garantiza una comunicación en la cual la referencia no se agota en la lectura única, sino que actúa como un espacio de sugerencias inagotables en la que el receptor halla estímulos y experiencias inéditas cada vez que de nueva cuenta se aproxima. El vigor del texto poético se pone en su capacidad de despertar la incesante ambigüedad que permite al volver hallar motivos de placer y despertar la imaginación por itinerarios nuevos y ricos. La reacción connotativa que genera se orienta por el terreno de lo vago pero sugerente, de lo indefinido y lo variado. Eco sostiene, al igual que los estructuralistas y

los formalistas rusos (Tomashevski, Jakubinskij y Jakobson) que lo característico del lenguaje poético es la *ambigüedad*, que propicia a través de una estructura verbal un infinito de caminos semánticos y una multitud de experiencias emotivas. La frase poética es estructuralmente abierta, semánticamente desgajada.

El lenguaje estético subvierte la distinción de función referencial y función emotiva, en el sentido en que hace un uso emotivo de las referencias, a través del juego significante/significado. Al margen de Eco podemos decir que en el signo estético la referencia semántica rebasa la referencia al denotatum, originando lo que podemos llamar una *semantización creciente* que lo hincha de sentido en cada experiencia, en cada goce.

El texto poético a diferencia de otros tipos de textos, no propicia una comunicación referencial simple en la que el receptor deslinda los componentes de la expresión para reconocer el referente particular. Ante un texto poético el receptor no puede aislar un significante para vincularlo unívocamente con un significado denotativo, se ve obligado a aprehender el sentido global. El signo poético pende semánticamente de los signos que lo acompañan en la estructura estética, su significado vago propicia una suerte de *co-valoración semántica*.

Eco considera la relación estética que se establece entre el texto poético y el receptor como una relación *cognoscitiva* en tanto constituye un curso de encuentros progresivos en los que el receptor descubre distintas implicaciones y experiencias, distintos aspectos de los signos exhibidos, y distintas relaciones entre sus partes. El signo que le resulta central en una experiencia se vuelve periférico en otra, como cuando se escucha una pieza musical o se observa una pintura, y en cada nueva apreciación se reordena la obra desde un punto o un aspecto nuevo. Por este camino Eco concluye que la apertura es la "condición de todo goce estético, y toda forma susceptible de goce, en cuanto dotada de valor estético, es `abierta'" (Eco, 1992:126).

### 2.1.3. La dialéctica pendular

Cuando alguien en el lenguaje ordinario pronuncia la palabra *el*, la posibilidad de que la palabra siguiente sea un sustantivo de género

másculino es muy elevada, y si alguien inicia un enunciado con el sintagma *la mesa* es poco probable que la palabra siguiente sea "feliz". Pero el discurso estético presenta la especificidad de irrumpir sobre el *orden de probabilidades de la lengua*, que en su conformación se destina a transmitir *significados normales*. De esta manera al alterar las probabilidades (al contrariar las reglas el código) aumenta o abre los significados posibles. La dispoliación de significados en un enunciado como el siguiente ("Duo Mundo" / CGA<sup>9</sup>) se produce en su transgredir las reglas de probabilidad del lenguaje. Reglas que son de carácter sintáctico y semántico:

*"escribir es amar ingrávigo y caliente  
es un dos que es uno indivisible:  
el yotu el tuyo el tusoy el mieres  
escribir es vigilar lo que queda de mundo  
matar el ansia de extrañar  
entrañar la muerte del ansia  
ansiar la muerte de lo extraño"*

A diferencia de la información que proporciona el enunciado del lenguaje ordinario (o científico), la información que ofrece el poema no se agota en la aproximación única. Cada contacto con el texto propicia una cascada de "significado poético" que se caracterizaría adecuadamente por lo que aquí hemos llamado una *semántica creciente*. Un enunciado que anunciara la cura contra el sida implicaría en las actuales circunstancias (comienzos de 1998) una enorme veta de información, pero para quien forma parte del equipo descubridor de la vacuna, el anuncio en la televisión resultaría inocuo. El poema de Octavio Paz (o el del alumno del Claustro de Sor Juana) seguirá proveyendo de nuevos significados, incluso al mismo Octavio Paz (o al estudiante-autor) en cada nueva lectura, porque cada nuevo itinerario sobre su corpus propicia nuevas semánticas.

El discurso estético rompe el *orden externo* de la lengua en la que se instala o de la que proviene, pero a su vez establece un orden en el interior de su discurso. Cada corriente estética por su parte, es la disolución de reglas propias de las corrientes anteriores y la formulación de nuevas reglas o de ciertos límites de significación. El arte clásico se disuelve en su

---

<sup>9</sup>Texto de un alumno de licenciatura de la Universidad del Claustro de Sor Juana.

regularidad frente al barroco que lo irrumpe y que a su vez establece variantes y normatizaciones nuevas. Pero el proceso implica una compleja hibridación en la que el discurso estético media entre la lengua de la que proviene y las conformaciones nuevas que establece. Implica una rica operación de destrucción de los códigos precedentes y la tarea de formación o reconstrucción de nuevos códigos desde los cuales enunciará. Se presenta una suerte de dialéctica entre las reglas precedentes y las nuevas reglas que impide romper completamente las posibilidades de comunicación, y enriquece el sentido por las sugerencias innovadoras.

Eco apuesta explícitamente por lo que llama *dialéctica pendular*, según la cual la obra de arte es innovación y generación de sentidos abiertos, sin romper absolutamente con el orden (o el código estético) precedente. Esos *límites de innovación*, digamos, permiten que la obra propicie significado, sin que se pierda en el *ruido*. Así, Eco plantea que las obras deben recuperar reglas precedentes que funcionarían como una suerte de hilo de Ariadna para hacer posible la *interpretación*. La obra estaría en el centro de una dialéctica entre *desorden informativo* e ininteligibilidad total. De no ser así, se trataría simplemente no de una obra, sino de un espacio de *ruido*.

## 2.2. Román Ingarden: concreción e indeterminación

Roman Ingarden puede considerarse uno de los predecesores más importantes de la *Estética de la Recepción*. Bien podríamos localizarlo en una tradición fenomenológica de la obra de arte. El estudio de la obra será para él la indagación de dos *actitudes* que se hallan hiladas en una percepción fenomenológica de esencialidades. Ingarden pertenece en este sentido a una línea fenomenológica propiamente husseriana. Esto se evidencia en su teoría de la estructura de la obra literaria, en la cual una de sus *capas*, la de las *objetividades representadas*, guarda las *cualidades metafísicas* que nos entrama en la intuición fenoménica de esencias. De otro lado, Ingarden describe el objeto intencional de la obra como constituido por diversos *aspectos*, forma típicamente fenomenológica.

De su reflexión sobre la estructura de la obra de arte (Ingarden, 1987: 31-54), podemos recuperar tres planteamientos que representarán una fuente continua de inspiración y discusión:

1. Ingarden contrapone la *obra de arte literaria* a las concreciones de la misma. Diferencia entre la *estructura esquemática* y las diversas lecturas o *concreciones* de tal estructura.
2. Las distintas concreciones eliminan o llenan *puntos de indeterminación*. La concreción o llenado posible no está lo suficientemente prescrita por el espacio de indeterminación, por lo cual son en principio posibles una diversidad de concreciones diferentes.
3. Para Ingarden la obra es un complejo intencional en tanto es producto del trabajo creativo del autor. La obra es un objeto físico, gracias a lo cual es transmisible intersubjetivamente, esto es, constituye un objeto comunicativo.

En los puntos 1. y 2. se describe la obra como una estructura esquemática (siendo fieles a Ingarden tendríamos que decir *complejo esquemático*), en la cual puede reconocerse una serie de *espacios vacíos*, o zonas huecas. Si la obra es un esquema, lo único que tenemos en ella es una suerte de tramado creado por fibras de diverso nivel, en la cual aparece una multiplicidad de intersticios constituidos por el entrecruce de las distintas fibras textuales. Los *puntos de indeterminación* aparecen cuando un objeto cualquiera representado en la trama del texto presenta *zonas de incertidumbre*, en tanto no se puede decir si posee o carece de cierta cualidad. Punto de indeterminación es "el aspecto o parte del objeto representado, que no está específicamente determinado por el texto" (Ingarden, 1987:37). La indeterminación abarca entonces cosas, personajes, prácticas, paisajes, tiempos, destinos. Los actantes del *El llano en llamas* de Rulfo son figuras vacías de descripción antropomorfa (sólo leves alusiones inscriben el espacio desierto). El lector se ve exhortado entonces a *llenar* lo que es sólo sugerencia, el texto lo impulsa a construir por su cuenta la definición de los cuerpos y los rostros. Tales indeterminaciones no son partes ocultas de la diégesis que el lector desconoce, son efectivamente áreas inexistentes, no producto de error alguno de construcción, sino consecuencia del carácter mismo del arte: es imposible fijar en un espacio finito (la extensión de la obra), la infinitud de determinaciones de los objetos. La obra está imposibilitada materialmente a determinarlo todo, por eso no es más que una estructura esquemática o una red (que bien podríamos llamar *red ficcional*). De manera que sólo algunos aspectos de los objetos (ya sean cosas o personajes) son representados. En este punto Ingarden asegura que las áreas de

indeterminación dejan en la incertidumbre los rasgos poco relevantes para la obra, lo que permite, en una suerte de lógica de fondo-figura, destacar los elementos importantes. Esto es dudoso en tanto para la obra puede ser más valioso estéticamente hacer desaparecer o dejar en la incertidumbre aspectos fundamentales del relato o del discurso. No es difícil encontrar casos en los que un "rasgo especialmente importante" se deje indeterminado y lo trivial se fije.

Observar la indeterminación en las obras nos permite hacer una clasificación: una época histórica presentará mayor o menor indeterminación, o la indeterminación de ciertas capas o dimensiones caracterizará un estilo artístico (para Ingarden, por ejemplo, el poema a más lírico más indeterminado). Respecto a la lectura que de la obra se hace, emerge el concepto de *concreción*. Esta categoría es fundamental para la estética de la recepción debido a que define la práctica del lector o consumidor como participación directa en la construcción del objeto artístico. La concreción es la determinación complementaria que hace el receptor en los puntos del texto en que los objetos o actividades no se determinan. "Por iniciativa propia y con imaginación el lector llena diferentes partes de indeterminación con aspectos, que por así decir, son elegidos de muchos aspectos posibles o aceptables" (Ingarden, 1987:36). De otro lado, esta concreción no implica una actitud consciente por parte del lector, el llenado de la indeterminación en su mayoría se produce como si fuese un acto natural, en el cual se va haciendo una saturación de lo representado, como impelido por un dispositivo inconsciente. La forma particular de saturación de una obra depende de dos instancias: a) Las características de la obra, los rasgos peculiares de su estructura esquemática, y b) El estado del lector en el momento de la concreción. Incluso aunque se trate de un mismo lector y una misma obra, éste podría elaborar concreciones distintas en tiempos diversos. No obstante esta observación, para Ingarden se presenta aquí un aspecto fundamental en el estudio de la "objetividad" de la obra, debido a que con ello nos enfrentamos al problema de la captación adecuada, o la aprehensión estéticamente fiel de la obra. Emerge uno de los puntos más débiles de la teoría de Ingarden: los criterios para la determinación de la lectura estéticamente fiel o válida (dado que se acepta una perspectiva que considera valiosa la recepción) no aparecen formulados.

### 2.2.1. El valor estético

Según Ingarden en la percepción de la obra podría distinguirse una suerte de estadio pre-estético de un estadio propiamente estético. El acceso a este último requiere de la concreción. En tanto que estructura esquemática, la obra posee un valor artístico: una suerte de potencia no realizada. La obra adquiere valor estético en cuanto es concretizada, sin que esto implique que su valor radica únicamente en la concreción. Su estructura puede tener tales características que exija una concreción prudente, incluso casi nula. En este caso el papel de la concreción es hacerse débil. Por otro lado, la indeterminación puede llenarse de múltiples formas, pero su límite se halla en que tales formas permanezcan en concordancia con el sentido de la obra. De aquí, Ingarden sólo da un paso más para sostener que desde la perspectiva del valor estético, no todas las concreciones son igualmente "admisibles". La obra puede adquirir un mayor valor gracias a una concreción más rica o compleja, o al contrario, puede devaluarse en tanto sufra una concreción simple y reductora. "Las diversas concretizaciones no tienen el mismo valor, en especial porque llenar en otra forma ciertas partes de indeterminación puede introducir nuevas cualidades, estéticamente valiosas, para la capa representada del mundo" (Ingarden, 1987:37). Un personaje que apenas es esbozado en la estructura esquemática puede adquirir en la concreción un carácter más profundo, mayor sensibilidad o mayor inteligencia, con lo cual tendríamos que se generan nuevas relaciones entre "las cualidades estéticamente relevantes" (no definidas en el texto de Ingarden) y los diversos elementos de las distintas capas de la obra. Ingarden llega por este camino a plantear que una concreción puede ser fiel a la estructura de la obra o presentarse francamente divorciada de ésta. Su texto sugiere que la concreción fiel adquiere un mayor valor, pero esto parece dudoso. Una concreción puede ser palmariamente distante de la estructura esquemática, y sin embargo tener tal riqueza y sensibilidad que definitivamente haga la obra mucho más interesante que una concreción que le sea "fiel". Pero entonces emerge el problema de la identidad de la obra. ¿Hasta dónde esta versión rica, pero disímil no deja de ser esa obra para convertirse en *otra*? Problema que aparece mucho más acentuado cuando pensamos en el cambio de lenguaje y de materia significativa que experimenta una obra: el paso del libro al cine, por ejemplo. Recordemos el planteamiento de Eco respecto a que la identidad de la obra reposa precisamente en su

diversidad, en su proclividad a generar múltiples lecturas. Las diversas perspectivas con que se mira las acciones y los objetos en la obra están en una disposición potencial, que se hace efectiva al momento de su concreción. Esto implica que aquellas posibles perspectivas están de alguna forma inscritas en el texto, y que una buena concreción, esto es, una *reconstrucción*, logra despertarlas o darles vida en el universo imaginario. Tal reconstrucción es el papel de la crítica literaria que debe poseer una especial sensibilidad a las sugerencias de la obra. El lector halla en la obra una multitud de perspectivas esquematizadas, de las cuales algunas despertará o *actualizará* en su concreción. Entonces el valor estético no dependerá sólo de qué perspectivas se actualizan, sino de la forma en que son actualizadas. La obra puede tener tal poder sugestivo que alcance una reconstrucción aproximada en el lector, pero también puede darse una actualización débil o incluso no darse actualización alguna. Un lector incapaz de reconstruir las perspectivas será incapaz de aprehender la obra como totalidad, como objeto vivo. La *reconstrucción* de la obra como estudio de la misma, debe considerar que al concretizar se eliminan puntos de indeterminación y se limita la diversidad de saturaciones posibles. La saturación o complementación de la obra puede contribuir a construir cualidades estéticamente valiosas o a degenerar el valor de la misma, en tanto choque con las cualidades restantes presentes en la obra. Hay ciertos casos en que la obra requiere que queden vacías algunas áreas de indeterminación, y cuyo llenado simplificaría la construcción. Por tanto, un estudio analítico de la obra debe: a) Señalar los puntos de indeterminación relevantes para la obra. b) Orientar respecto a cuáles de estos puntos deben ser saturados y cuáles han de permanecer vacíos. c) Orientar respecto a cuáles son los posibles complementos de tales puntos de indeterminación (señalar cuáles pueden ser las saturaciones *adecuadas*). d) Examinar las distintas cualidades estéticas que pueden actualizarse en la obra, lo que exige del investigador una lectura multilateral. En todos estos casos tendríamos que preguntar a Ingarden cuáles son los *criterios* para tal determinación. Como se ve, la *reconstrucción* de Ingarden es muy próxima a lo que los inmanentistas llamaban el *análisis estructural*. En ambos casos se quiere poner como esencial el método de lectura del filólogo, esto es, un método de lectura entre otros. Más adelante volveremos a Ingarden, justamente para cuestionar algunos de estos planteamientos.



### 2.3. Wolfgang Iser: la experiencia de la lectura

W. Iser desarrolla (Iser, 1987b) una concepción de la experiencia literaria que se opone explícitamente a la filología tradicional y a la hermenéutica clásica. Su concepción reconoce que la obra literaria participa de un proceso *comunicativo* en el que las visiones tradicionales se han centrado en la autoridad del autor, o en la inmanencia de la obra, desechando por tanto el proceso de lectura de los textos. Toda una forma de interpretación "especializada" o "académica" ha pretendido ocuparse de escudriñar los textos para alcanzar los significados contenidos en ellos. Con esta fórmula, sostiene Iser, se reducen los textos a una suerte de *significado condensado* frente al cual todo lo restante (el "resto" del texto) es sólo materia residual, in-significante. El texto se convierte sólo en un residuo desechado por la auscultación. Para Iser los textos son irreductibles a la *Interpretación* (en el sentido hermenéutico clásico), dado que ésta no es más que una de las múltiples lecturas posibles. Asimilar la *interpretación* al texto es una reducción, debido no a que el texto guarde un significado último inalcanzable, sino precisamente por que el texto "sólo despierta a la vida cuando es leído", por lo tanto no es asimilable a una sola lectura.

Para Iser la lectura es un *acto*<sup>10</sup> en el cual se gesta el significado, que lejos de esconderse en las entrañas místicas del texto (como pretendía la hermenéutica clásica) es la realización peculiar e incluso específica que se produce en cada lectura. Iser reprocha a las tendencias tradicionales de interpretación el haber empobrecido los textos por su pretensión de determinar el significado verdadero, y con ello agotar por decreto la multitud de posibilidades de sentido. El "arte de la interpretación" afirma que el significado se halla oculto en el texto mismo, y esto para Iser es el origen del proceso de *mistificación de los textos*, en los que se cree encontrar una verdad última a través de la interpretación adecuada, que no obstante suponerse *una*, precipita, en distintos tiempos, diversos *significados últimos*. Lo que muestra, en principio, que no se trata de *un solo* significado en tanto cada época restituye el suyo. La *interpretación* no es más que una experiencia cultivada de lectura, una de las posibles actualizaciones textuales. Los significados literarios se gestan entonces en el proceso de

---

<sup>10</sup>En una concepción muy cercana a la de los *actos de habla* de Austin: leer es un acto, un hecho, del que nace el texto.

lectura como producto de la interacción texto/lector, y no como un factor o esencia oculta asequible sólo por la interpretación. Iser cuestiona a la hermenéutica su pretensión de acceder al significado último del texto, dado que por esta vía el texto se reduce a la expresión de otra cosa: ese significado independiente respecto al cual el texto resulta su ilustración. Por esta vía las múltiples hermenéuticas (todas suponiéndose *la hermenéutica*) redujeron el texto literario al espíritu de una época histórica, a la patología psíquica del autor o al reflejo de la lucha de clases del mundo social. Iser no niega que los textos se vinculan con su horizonte histórico, pero éste no agota sus posibilidades en tanto los textos se actualizan en la lectura. Por este camino llega al planteamiento de las tareas de una estética de la recepción: 1. Definir la especificidad del texto literario respecto a otras clases de textos. 2. Analizar las condiciones elementales del efecto de los textos literarios, y 3. Analizar el proceso creciente de *indeterminación* del texto literario desde el Siglo XVIII. En lo que viene presentaré de forma sucinta las observaciones de Iser en cada uno de estos *pasos*.

### 2.3.1. La especificidad del texto

En primera instancia, el texto literario se distingue de aquellos textos que reportan o *hacen comunicable* un objeto existente independientemente. Así por ejemplo, el reporte botánico presenta la determinación de un espécimen, dando tan sólo una *exposición* del objeto. El texto literario en cambio *constituye* a su objeto, da sus determinaciones sin que exista objeto alguno fuera de él. Iser usa la distinción introducida por Austin entre "language of statement" y "language of performance", y con ella asume que los textos literarios son aquellos que se conforman por el entramado de enunciados *performativos* (aquellos que constituyen a su objeto en el acto de la enunciación): "No poseen ninguna correspondencia exacta con el 'mundo vital' sino que producen sus objetos a partir de los elementos que se encuentran en el 'mundo vital'" (Iser, 1987a:102). Así pues, debemos diferenciar entre los textos *de exposición de objeto* y los textos *de producción de objeto*. Una distinción cercana a ésta es la que realiza Roman Jakobson cuando reconoce que habría textos en los cuales la función poética es la dominante, y textos en los que prevalece la función referencial. Los primeros son textos literarios en tanto su especificidad reposa en el *efecto* de objeto que producen, en la determinación *interna*. Los segundos son textos que deben su especificidad no a su entramado

interno, sino al objeto *externo* que reportan. Barthes señalaba con claridad, respecto al relato, que su valor no radica en reproducir o reflejar la realidad: El relato no hace ver, no imita:

"la pasión que puede inflamarnos el leer una novela no es la de una 'visión' (de hecho, nada vemos), es la del sentido, es decir, de un orden superior de la relación, el cual también posee sus emociones, sus esperanzas, sus amenazas, sus triunfos: lo que 'sucede' en el relato no es, desde el punto de vista referencial (real), literalmente, nada, 'lo que pasa', es sólo el lenguaje, la aventura del lenguaje, cuyo advenimiento nunca deja de ser festejado" (Barthes, 1990).

El texto literario, plantea Iser, se distingue también de aquellos que "presentan exigencias, dan metas o formulan fines" cuyo caso paradigmático es el texto legal. Un texto de éstos tiene como especificidad el ser una *instrucción* en la que se establece una norma de conducta. El texto literario no crea un estado de cosas como éste, no reproduce objetos ni da instrucciones de acción o comportamiento; podría describirse en todo caso, como "la representación de reacciones a objetos". El texto literario no se funda en la representación de la realidad, sino en la formulación de juicios sobre ella. Al contrario de lo que comúnmente se sostiene en el sentido de que la literatura *refleja la realidad*, Iser afirma que la realidad de los textos "es siempre tan sólo la constituida por ellos y, con ello, es una reacción a la realidad". El lector *ejecuta las reacciones* ofrecidas por el texto. El texto literario a diferencia del expositivo o constatativo, no tiene realidad alguna con la cual se pueda contrastar su atino o error (Barthes). Este asunto constituye un ámbito de indeterminación de los textos fictivos que se cimentan en el proceso de la lectura, no en el mundo. El lector puede a lo sumo, después de recorrer las perspectivas planteadas por el texto, recurrir a su propia experiencia y dar un juicio sobre lo planteado. Entonces se abre una gama de posibilidades en las que aparecen dos extremos: o el mundo textual viola todas las expectativas y las costumbres del lector, apareciendo como completamente inverosímil, o al coincidir completamente con nuestras experiencias y hábitos resulta trivial<sup>11</sup>. De cualquier forma esta gama de posibilidades se constituye como un espacio de indeterminación, el cual puede *normalizarse* por parte del lector en el acto de lectura, asimilando el texto a los hechos, haciéndolo su copia. Las

---

<sup>11</sup> Este planteamiento nos recuerda la *dialéctica pendular* expuesta (Eco) según la cual la obra se halla entre la originalidad y la convencionalidad.

normas privadas del lector orientan el texto haciendo desaparecer la indeterminación. Pero la indeterminación puede también estar plagada de tantas diferencias con la experiencia del lector que se constituye en una *competencia* del mundo conocido. El texto puede contradecir masivamente las creencias del lector hasta tal punto que le obligue a abandonar su lectura o a repensar seriamente sus convicciones. En síntesis, la especificidad y la diferencia del texto literario respecto a otros tipos de textos radica en que no puede ser comparado ni con los "objetos reales del 'mundo vital'", ni con las experiencias del lector. Iser formula así una suerte de concepción virtual del texto, que se apoya en el proceso relacional texto/lectura. El texto literario se caracteriza por su fluctuación entre el mundo de los objetos y el de la experiencia del lector. "Por ello, toda la lectura se convierte en el acto de fijar la estructura oscilante del texto en significados que, por lo general, se producen en el proceso mismo de la lectura" (Iser, 1987a:104)

### 2.3.2. Condiciones formales de la indeterminación textual

El despliegue progresivo de perspectivas en la trama textual conforma un objeto que adquiere concreción para el lector. Cada perspectiva textual muestra un aspecto del objeto que la ficción inventa, sin que se alcance nunca el final de su determinación. No obstante la riqueza de perspectivas que figuren en su trama textual, los objetos fictivos son siempre abiertos, entidades por siempre insaturadas. Esta propiedad es justo la que permite la participación del lector (su *entramarse*), su vinculación productiva en el seno de la obra.

De otro lado, el entrelazamiento o el choque de perspectivas genera un *vacío* o un *intersticio* de determinación que para Iser es una de las propiedades fundamentales de los textos. Estos vacíos son ineliminables por el trabajo textual: entre más se afina la retícula de representación, entre más densas son las perspectivas esquematizadas, más aumentan los vacíos. Muestra de ello son los textos de Joyce, en especial *Ulyses* y *Finnegans Wake*, en los que el detalle de la descripción y la densidad de perspectivas de los objetos en lugar de sellar los vacíos, abren zanjadas de indeterminación. Como afirma Iser, esto no muestra un déficit o un falla en el texto, sino más bien la condición fundamental de su efecto. La indeterminación es así el punto nodal del efecto estético de los textos

fictivos. El lector llena o elimina vacíos en el proceso de lectura, para lo cual usa los márgenes de exposición dados por el texto (las indicaciones del relato) y construye por su cuenta las relaciones no planteadas entre las perspectivas aisladas. La lectura es aquí una *práctica* en la que el lector *teje* el tramado del texto a partir de perspectivas no vinculadas, hilvana los intersticios o vacíos con las sugerencias presentes en el bosquejo total de perspectivas. Por esta razón, dice Iser, la segunda lectura que realizamos implica una impresión por lo general muy disímil de la primera. El texto presenta una diversidad de perspectivas no correlacionadas y por tanto una multitud de vacíos que permiten a su vez una diversidad de llenados distintos. En la segunda lectura se posee una mayor cantidad de información, lo que propicia un uso más intenso de las relaciones no formuladas entre las diversas situaciones del texto. Aparecen combinaciones y horizontes ignorados en la primera lectura, que no son cualidades del texto sino innovaciones producidas por el lector. Esto es lo que Iser llama la *estructura apelativa* del texto, en la que se ofrece un horizonte de participación para los lectores. Para Iser la verosimilitud textual, la capacidad de producir impresión de realidad, está vinculada con la indeterminación. El texto genera una mayor impresión de realidad en la medida que ofrece vacíos que el lector llenará por su cuenta, "pues nos inclinamos, por lo general, a sentir como verdadero lo hecho por nosotros"<sup>12</sup>. La técnica principal de la novela por episodios es la del corte, consistente en la interrupción del relato donde se forma una tensión.

La indeterminación adquiere muchas formas<sup>13</sup>, de las que se da cuenta en los diversos estudios de Iser, Jauss, Riffaterre o Fish<sup>14</sup>. Más que

---

<sup>12</sup> Iser da algunos ejemplos con los que procura mostrar esta propiedad de indeterminación de los textos fictivos, y su efecto sobre el público. Comenta el caso de la novela por entregas (de aparición en los diarios cada semana o cada mes), que debe su éxito en gran parte a que hace un hiato en la narración que exige del público la respuesta a la pregunta ¿qué pasará? ¿cuál será el itinerario de la anécdota? ¿cómo se resolverá la tensión?. El texto configura una estructura de preguntas (estructura apelativa) que piden al lector formular sus propias respuestas. Ch. Dickens, dice Iser, trataba de indagar cómo imaginaban sus lectores la continuación del argumento. El público del Siglo XIX consideró mejor la novela por entregas, que el mismo texto en forma de libro.

<sup>13</sup> Que la estética de la recepción literaria tendría que presentar de forma exhaustiva en una suerte de *taxonomía de las estructuras de indeterminación del relato*

<sup>14</sup> Obviamente no hay un consenso terminológico ni un acuerdo conceptual último, pero a través de diversas nociones los distintos autores señalan que la obra no posee un sentido definitivo. Mientras que Iser llegará a hablar, incluso, de que el texto tiene ciertos "huecos", Fish al plantear que el significado es un

hacer un recuento de ellas, es importante señalar aquí que podríamos hablar de indeterminación en movimiento o, más precisamente, de una suerte de *concreción líquida* o *creciente*. La atribución que hacemos al personaje *x* respecto a su conexión con la historia central del relato, se enriquece, en tanto establecemos nuevas conjeturas, adicionamos datos, reconocemos indicaciones a lo largo de la historia. Nuestra atribución no es estática, incluso lo que en un comienzo creímos puede negarse episodios más adelante. La concreción no es de ninguna forma estable o fija, la concreción es *líquida*.

### 2.3.3. El proceso creciente de la indeterminación textual

Iser sostiene que desde el Siglo XVIII los textos vienen ensanchando el espacio de indeterminación. Hay entonces una coincidencia entre este planteamiento y la observación de U. Eco, en el sentido de que la obra de arte contemporánea a diferencia del arte clásico o barroco, presenta una "mayor apertura". Iser apoya su hipótesis en el examen de tres textos de la literatura inglesa de los siglos XVIII, XIX y XX (*Joseph Andrews* de Fielding -1742-, *Vanity Fair* de Thackeray -1848- y el *Ulysses*), el último ejemplo es el mismo que toma U.Eco: *Ulysses* de Joyce (1922). Recuperemos de la exposición de Iser (y en la que se reitera, con ejemplos históricos, lo planteado hasta aquí) un asunto importante: se trata de la relación entre lo presentado por el texto y los modelos de pensamiento o los paradigmas del lector. Iser reconoce una variación importante entre las pretensiones temáticas de las tres obras, que identifica como una variación entre los límites temáticos de las tres épocas. En la primera novela se pone al lector en una situación en la que debe sopesar entre dos posiciones contrarias para elegir la vía correcta. En la segunda (la de Thackeray), la multiplicación de los vacíos obliga al lector a efectuar una concreción *más líquida*, dado que "las partes no escritas... son las realmente interesantes" (Thackeray, 1945:391). El texto se escribe entonces de tal forma que oculta su razón principal y el lector tiene la tarea primordial de descubrir, de co-ejecutar esa razón. El *Ulysses* en cambio, ni siquiera oculta una razón última que el lector ha de restituir. Su indeterminación es tal que el lector debe *hacer* por sí mismo el texto. Esta creciente indeterminación se conecta a su vez con

---

*acontecimiento* que se produce en el encuentro texto/lector, asumirá que el texto no es un territorio de significados determinados o definidos (Fish, 1980), (Iser, 1987).

una variación temática relevante: mientras que Fielding pretendía representar un cuadro de la naturaleza humana y Thackeray buscaba mostrar la sociedad victoriana, Joyce sólo bosqueja una vida cotidiana común. En el texto la historia sólo es un pre-texto para la puesta en funcionamiento de ciertas técnicas narrativas, dice Iser. No hay entonces ningún significado oculto: "los mundos secretos ideales ya no existen en *Ulysses*". El texto presenta, en cambio, una multiplicidad hiperdensa de puntos de vista y de representaciones de esa vida cotidiana. Las perspectivas chocan, se superponen, se segmentan o se imbrican, sin ayuda alguna del autor, quien no pone comentarios ni indicaciones. Esta diversidad de perspectivas no coherentes y esta ausencia del auxilio del autor, hacen profundamente problemática la orientación de la obra. En este sentido, podemos observar que una apuesta literaria como ésta, se sintoniza con las características de la época: la desaparición de los grandes paradigmas, la relativización del sentido, la disolución del concepto de Dios, que se expresa claramente con la desaparición de la perspectiva orientadora y segura del comentario del autor<sup>15</sup>. El lector debe generar una consistencia propia frente a la divagación absoluta, no fijada del texto (o quizás la lectura misma también adquiera ese carácter de divagación). El mundo de las ideas del lector es el instrumento con el cual se erigen los criterios para seleccionar las perspectivas pertinentes del texto y hacer el tejido-lectura. Debe aportarse mucho en cada lectura para que de ella surja el sentido. El *Ulysses* sólo da las condiciones para la representación de esa vida cotidiana sobre la que trata. Cada lector a su manera intenta armar tal representación, y la novela se presenta casi como una resistencia a tal construcción. El lector debe arar el terreno duro y casi infértil del texto, navegar contra corriente para obtener el sentido. El texto entonces no es más que un espacio multiperspectivo donde estamos obligados a la práctica, a la acción, al hacer. El texto es fuertemente *performativo*. Si decidimos dejar el texto porque nos molesta su indeterminación (dada por el altísimo grado de precisión en la presentación), nuestra elección es producto del hábito amañado a que los textos nos guíen y den un camino seguro. Lo que vemos en realidad en el texto es la propia proyección de

---

<sup>15</sup>El cine contemporáneo se aproxima a una reconfiguración como ésta. La ruptura con las "formas clásicas de representar una historia", la desarticulación de los sintagmas icónicos, se rompen en constelaciones que apuntan más a una suerte de collage de cuajos de percepción. La diégesis ya no corresponde a una estructura lineal en la que se explica la secuencia de los episodios y las conexiones transparentes entre las unidades narrativas y los personajes.

nuestras disposiciones a la lectura. "Si la literatura realista del Siglo XIX deseaba transmitir a sus lectores una ilusión de la realidad, la gran cantidad de vacíos en el *Ulysses* provoca que todo significado adjudicado a la vida cotidiana se convierta en ilusión" (Iser, 1987a:116). La indeterminación del texto impulsa al lector a inventar el sentido, para lo cual debe movilizar sus modelos de pensamiento. Si esto se lleva a cabo, el lector tiene la posibilidad de ver, de hallar reflejadas en el texto sus propias disposiciones, viviendo, a la vez, la experiencia de que sus ideas nunca atraparán todas las posibilidades abiertas del texto. Todo significado que le asigne, todo sentido que restituya, será siempre parcial, factible de ser modificado, acotado, superado. La indefinición del texto, su ambigüedad fundamental, muestra la relatividad y la fragmentariedad del modelo de pensamiento del receptor. El texto sin un sentido prefijado, es sólo un campo posible para que el lector haga el sentido, ese sentido que elabora le permite ver su propia imagen, su propia construcción: los límites de sus disposiciones. Cuestiones como ésta, podrían vincularse con dos reflexiones importantes del pensamiento contemporáneo: los señalamientos de Foucault (1971:42-52) en *Las palabras y las cosas*, y el asunto del diferimiento del lenguaje en Derrida (1971 y 1989). Esto último lo recuperaremos en el próximo capítulo. Respecto de la primera observación, vale la pena hacer un breve comentario. Foucault sostiene que durante la época clásica se concebía al mundo como una creación divina en la que todo tenía un lugar y una definición clara y distinta, garantizada por el orden metafísico. El papel del pensamiento era el de describir fielmente el orden pre-existente. La representación tenía un carácter transparente en tanto la formación de los signos hecha por los hombres mostraba las cosas que le conferían significados. La representación no era una creación, era más bien un manto cristalino que mostraba la verdad del mundo. Toda representación se sustentaba en un significado definido, en un complejo de relaciones, en un cuerpo o un objeto inconfundible al que debíamos reconocer de forma precisa. Leer la representación era ver con claridad el objeto o el sentido que estaba guardado en ella y que se aseguraba vigorosamente en la presencia de Dios. El fin de la "episteme clásica" se produce, según Foucault, por un movimiento "arqueológico" en el que la representación se torna *opaca*. Con el surgimiento del hombre no definido por la disposición divina, sino como un creador de significado que se pone como un *sujeto* entre objetos, la relación con el lenguaje cambia. La lengua deja de ser un medio transparente y se hace una densa malla con una historia



inescrutable. Lejos de ser una imagen fiel de los objetos naturales, la representación es una construcción humana en la que se hace el significado, y responde no a un camino único y estable, sino a un abanico abierto de posibilidades ilimitadas. En el planteamiento foucauldiano la disolución de la representación clásica estaría cerca de la emergencia del texto indeterminado de las letras contemporáneas<sup>16</sup>.

#### 2.3.4. La lectura como un acto

La concepción de Iser sobre el acto de lectura reviste una importancia capital para el camino que emprenderá la hermenéutica literaria. A continuación sintetizamos en nueve planteamientos los aportes de mayor envergadura que al respecto propone.

1. El texto literario sólo ofrece *perspectivas esquematizadas* que *potencialmente* pueden producir el objeto de la obra. Tal producción se da en la *concreción*. Esto propicia el reconocimiento de que la obra literaria tiene dos polos: a) el *polo artístico*, con el cual se designa el texto creado por el autor; y b) el *polo estético*, con el cual se designa la concreción efectuada por el lector.
2. La obra no equivale ni al polo artístico, ni al polo estético, emerge del *oscilar de la polarización*, rebasa al texto en tanto sólo recobra vida en la concreción. Aparece en la convergencia entre el texto y el lector. Su característica específica es la *virtualidad*, que no puede reducirse ni a la materialidad del texto ni a las disposiciones del lector, es una suerte de *intersección*. El texto alcanza su constitución en el trabajo de una conciencia

"que lo recibe. Por eso, de aquí en adelante sólo se deberá hablar de una obra cuando este proceso se realice dentro del procedimiento de constitución reclamado por el lector y producido por el texto. La obra es el hecho-constituido del texto en la conciencia del lector" (Iser, 1987a:122)

---

<sup>16</sup>Más adelante veremos que este carácter de indeterminación absoluta del texto no es atribuible sólo al texto contemporáneo sino a todo texto, según la apuesta de lo que podríamos llamar las *teorías de la recepción radicales* (como Derrida), para las cuales la propiedad del lenguaje es su diferimiento infinito. Lo que ha cambiado no es la apertura del texto, sino la forma en que pensamos el texto: ligado a la autoridad divina, ligado a la autoridad del autor o de su época, espacio abierto de nuestra propia proyección o de nuestra ilusión de proyección.

3. En tanto la obra es un lugar virtual generado por la relación entre los polos del texto y del lector, su estudio se debe concentrar en la *relación* y no en uno de sus extremos. De no ser así, la obra desaparece (por su carácter virtual), y el estudio se convierte en una reducción a la técnica de representación (como en el formalismo o el estructuralismo), o a las disposiciones del lector (como en el psicologismo o el sociologismo). Esto no niega la necesidad heurística y metodológica del análisis de componentes, sino el intento simplificador de la obra a uno de sus extremos.
4. Frente a las concepciones ontológicas esencialistas de la obra literaria, Iser restituye su concepción *virtual*, lo que le exige (como al Wittgenstein de las *Investigaciones Filosóficas*) pasar de las preguntas hermenéuticas clásicas del *significado* de la obra (¿qué significa esta novela, este cuento, esta fábula?), a preguntas por el *uso* que hace el lector de las novelas, los dramas, las fábulas. El giro pragmático permite deshacer la metafísica del texto y reconocer que el significado tendría más bien la estructura del *suceso*. El significado se asumirá como un acontecimiento, un acto, que no equivale a la denotación de un hecho empírico o supuesto. En una posición muy próxima a Iser (aunque en una tradición distinta: la crítica y el análisis anglosajón), Stanley Fish sostiene que leer es *realizar una actividad*, y que el significado de una obra no es algo que ésta posee de antemano, sino lo que ella *hace*. Esta suerte de giro pragmatista lo lleva a modificar, al igual que a Iser, la clásica pregunta por el significado de la obra o de las frases de la obra, por el cuestionamiento: "¿Qué es lo que hace esta frase?". El significado deja de verse como un objeto en sí mismo, y se comprende como un *evento*: es un *suceso* en el que interviene el lector al relacionarse con el texto. Comúnmente se supone -dice Fish- al significado como una *función* de la frase, lo que abre tres posibilidades: o que el significado es producto de la relación entre los componentes de la frase, o en su vinculación con estados de cosas en el mundo exterior o con el estado mental del hablante o del autor. En todas estas posibilidades el significado se localiza *en* la frase y la lectura es la operación de *extracción* de ese significado. La concepción de Fish *descoloca* literalmente el significado: se ubica en esa posición móvil que constituye la relación texto/lector. La obra literaria (otra vez, al igual que en Iser) es producto de la *interrelación* en la cual la *escritura* adquiere su significado. (Fish, 1980).

5. Iser asigna una nueva tarea a la interpretación (la "hermenéutica analítica" o "erudita"): no la de descifrar significados entrañados en la obra, sino la de aclarar el *potencial de significado* que ofrece un texto, el cual siempre se rescatará de manera parcial. Podemos proponer a partir de Iser (reconociendo que él no usa estos términos) pasar de una *hermenéutica esencial* (como la tradicional, que pretendía decir al lector *qué* debía reconocer como significado del texto) a una *hermenéutica potencial*: única aceptable para el paradigma recepcional y en la que se trazaría aproximativamente, el bosquejo de la complejidad del acto de lectura.
6. La hermenéutica esencial supone interpretar los textos desde un marco objetivo (o incluso universal) y ejercer juicios sobre las obras de carácter definitivo y substancial. Pero en realidad tales apreciaciones se formulan desde una *axiología* particular. Los valores estéticos no tienen un carácter universal y aquello que en cierto modelo o cierto paradigma se considera un valor, en otro se considera como anti-valor. Juzgar una película como "valiosa" o "interesante" porque los caracteres son realistas, es tan poco universal como suponerla "elemental" o "simplista" porque sus personajes no son simbolistas o abstractos. Las dos posturas consideran como *objetivos* los criterios axiológicos con que evalúan el texto.
7. A diferencia del texto constatativo (como el texto científico) u otros, el texto literario tiene como especificidad una estructura en la que el lector se halla considerado de antemano. Los textos expositivos o constatativos, que "expresan una verdad", son independientes de sus posibles lectores en tanto el significado que formulan existe también fuera de su *ser-formulados*. El texto fictivo en cambio, tiene una estructura en la cual su propiedad más importante es la de *ser leído*<sup>17</sup>.
8. Iser enfrenta la acusación dirigida a la teoría de la recepción, según la cual ésta reduce la obra al subjetivismo del lector, utilizando dos argumentos que podemos presentar así:

---

<sup>17</sup>Algunas posturas relevantes del pensamiento contemporáneo no estarían tan seguras de esta suerte de independencia de la lectura en los textos constatativos. Sostendrían que en tales textos (que van desde el discurso noticioso hasta el discurso científico) la constitución del objeto -que se *supone* externo al discurso- depende de la forma en que el discurso mismo lo bosqueja y de la manera en que la lectura lo interpreta. El objeto científico o filosófico edifica su estructura desde el lenguaje mismo que lo nombra. Los lenguajes científico y político son entonces también performativos. Es el caso de la reflexión sobre el discurso y el poder elaborada por Foucault. (Foucault, 1978 y 1979).

- a) Las posturas que acusan a la teoría del efecto de entregar el texto a la arbitrariedad subjetiva suponen la existencia de una suerte de *norma ideal* en la que se apoyaría la comprensión *verdadera* del texto. Pero "¿quién decide sobre la idealidad de la norma, sobre la objetividad de la representación y sobre la propiedad de la comprensión?" (Iser, 1987a:127), la respuesta parece ser *el crítico*, pero éste a su vez *funda sus juicios sobre la lectura*.
- b) La obra no se disuelve en la subjetividad en tanto oscila en la mediación entre las estructuras del texto y la recepción.

Creemos que Iser podría salvar la acusación de subjetivismo, planteando un argumento más:

- c) La recepción de la obra no se realiza por entero en una operación privada (aunque implica las experiencias subjetivas), sino que asume un *horizonte de expectativas* o un *horizonte cultural* desde el cual se realiza la lectura. Tal horizonte es de carácter colectivo, pertenece a una época y a una sociedad; así condiciona constructivamente el sentido o la significación dada por el lector a los textos.

9. Wimsat y Beardsley acusan a la teoría de la recepción de caer en lo que llaman la *falacia afectiva*, consistente en confundir el poema y sus *resultados*, lo que *es* y lo que *hace*. Pero los textos literarios más que dar sentidos (lo que supondrían W. y B. como aquello que *es*) *incitan* o inician ejecuciones de sentido. Su especificidad estética radica en esta suerte de *estructura ejecución* (o estructura apelativa), desde la cual se interpela al lector para formar el sentido. "En consecuencia el *quale* de los textos literarios se basa en que los textos pueden producir algo que todavía no son" (Iser, 1987:131). La teoría del efecto, dice Iser, parte de la distinción entre el polo artístico y el polo estético, pero no supone una existencia significativa en la estructura apelativa. Esta sólo se da en la relación con el lector, punto justo en el que emerge la obra. Por tal motivo la acusación de W. y B. no es siquiera formulable (recordemos que parte de una concepción *ontológica* y no *relacional* del texto literario<sup>16</sup>).

#### 2.4. H. Robert Jauss: la concepción relacional del texto

---

<sup>16</sup>Además de lo planteado aquí, tiene gran interés la conceptualización de Iser acerca de lo que llama el "lector implícito" (Iser, 1974 y 1987b). Revisaremos estas cuestiones más adelante.

En su conferencia de 1967 Jauss sostiene que una historia de la literatura como historia de la recepción, constituye una fuerte provocación en tres sentidos (Jauss,1987:55-58): 1. Como provocación a la filología tradicional que se apegó al "objetivismo del método de la historia literaria"; 2. Como provocación al concepto clásico de la poesía que ignora la historicidad del arte apelando a una suerte de relación esencial con la verdad en la que se reconoce un "presente atemporal" o una especie de "propiedad inalterable"; y 3. Como provocación a la ciencia literaria de estirpe estructuralista que

"reduce la literatura a la reproducción de constantes y sistemas antropológicos, míticos o sociales y que con la dimensión histórica de la literatura, abandona, las más de las veces, también sus funciones creativas, formadoras de percepción (del mundo) o productoras de comunicación" (Jauss, 1987:56).

La postura de Jauss se constituye entonces frente a la filología, la hermenéutica esencial y el estructuralismo literario. Esta postura de provocación se manifiesta en un grupo de tesis, de las que podemos presentar algunas de forma sucinta:

1. El análisis de la recepción literaria no implica una concepción *psicologista* de la lectura, debido a que se contextualiza en el sistema referencial, objetivable, que constituye el *horizonte de expectativas* "que surge para cada obra en el momento histórico de su aparición". Esto es, la noción de horizonte de expectativas refiere a un marco social de creencias, apreciaciones y concepciones, desde el cual se leen los textos; lo que evita los análisis psicologistas dado que la lectura es un acto social.
2. Reconstruir el horizonte de expectativas frente al cual se creó y se leyó una obra, posibilita deducir cómo entendió la obra el lector antiguo. Se puede reconocer las diferencias de interpretación hechas entre el público pasado y el público contemporáneo de una obra (Jauss,1989:217-250). Al mostrarse la variabilidad interpretativa histórica se cuestiona la concepción, según la cual la poesía es atemporal y eterna, portadora de *un sentido* objetivamente escondido en ella y accesible de forma invariante a cualquier intérprete. En este punto sería importante que Jauss considerara, que incluso la reconstrucción del horizonte de expectativas pasado de una obra es una reconstrucción *desde el*

*presente*, con lo que tenemos una exploración de cómo se comprendieron las obras en el pasado a la luz de un horizonte de expectativas contemporáneo.

3. La teoría de la recepción estética exige abandonar las visiones aislacionistas de la obra y ubicarla en la "serie literaria" con la que se relaciona; en otra terminología, exige ubicar el texto en su *intertextualidad* (en su relación con otras obras, frente a las cuales se constituye y con las cuales discute y se transforma). Reconsiderar la historia de la recepción como la historia de complejos tramados de series literarias (de intertextos), nos hace pasar de una idea pasiva del receptor y del crítico, a una concepción activa en la que toda obra se inscribe en un proceso desde el cual "soluciona problemas formales y morales" heredados por las obras previas, y en el que plantea nuevos problemas que se conectarán a su vez con otras obras.
4. La estética de la recepción incorpora los principios diacrónico y sincrónico de la lingüística, y propone que además de los estudios diacrónicos de la literatura se realicen indagaciones sincrónicas en las que se atravesase la densidad actual de una literatura y se reconozcan las relaciones que establecen entre sí los diversos textos y el sistema referencial común al que responden. Por otra parte, esta precisión de Jauss propicia que el concepto de intertextualidad se enriquezca con una nueva consideración en la que podríamos distinguir entre *intertextualidad sincrónica* e *intertextualidad diacrónica*.
5. La obra literaria se vincula con un horizonte social e implica la posibilidad de que la experiencia literaria del lector se inserte en el horizonte de expectativas de su *praxis vital*; esto es, cuando toca su concepción del mundo (coincidiendo, subvirtiéndola o modificándola) y cuando actúa en algún sentido sobre su *comportamiento social*.

Basándose en el método de T.S. Kuhn (1978), Jauss observa el devenir de la historia de las ciencias de la literatura la sucesión de paradigmas metódicos y explicativos a través de múltiples cesuras y rompimientos. Reconoce tres grandes paradigmas: 1. El modelo de la antigüedad clásica; 2. El historicismo; y 3. La estilística y estética inmanentes de la obra. Según la visión de Jauss frente a éste último se configuran las condiciones de una nueva ruptura. Para Jauss el deterioro de este paradigma fue señalado por los formalistas rusos cuando descubrieron que la obra de arte debe percibirse siempre en relación con otras obras de

arte y ante el fondo que constituyen. El principio inmanentista de esta filología, su incapacidad de reconocer las condiciones "extra-estéticas" de la obra se configuran en el aspecto central de su resquebrajamiento. El ámbito cerrado de la obra, su inmanencia magnética debía romperse para poder ser explicativa. Tenía entonces que ubicarse frente a un universo de obras sincrónicas y ante la historia literaria respecto de la cual emergía. El paradigma inmanentista pretendió inútilmente aislar la obra de la historia, de su efecto y de su público (Jauss, 1976:133-211). Pero es quizás en Bajtín donde aparece más diafanamente señalados los límites del formalismo. Con su noción de *dialoguismo*, el método y los principios estructurales se dibujan claramente *monológicos* (Más adelante volveremos a los señalamientos de Bajtín).

Las concepciones más sociológicas, por su parte, reprocharon al paradigma inmanentista su negación de la historicidad y su ceguera frente al papel de la literatura como *formadora de sociedad* (que según Jauss no se reconoce cabalmente dentro del modelo marxista estructura-superestructura, sino dentro de una concepción recepcional). Su intención quirúrgica de separar limpiamente la *significación interna* provocó el desagüe de la significación misma, dado que la obra, como hemos reiterado, no tiene significados al margen de su público y de su efecto. El deterioro de esta concepción trajo también el debilitamiento de lo que Jauss denomina *la virtud hermenéutica*: aquella actitud hermenéutica ascética, objetiva, impoluta, que pretende *preguntar de una manera imparcial*, y a la que se terminó por acusar de *actitud teológica*. Ante este modelo interpretativo (aún esencialista) Jauss propone una suerte de hermenéutica histórica en la que se reconoce explícitamente que la *experiencia estética* no es de ninguna forma un privilegio de la *especialidad científica*. Las reflexiones sobre tal experiencia no pueden ser "ningún asunto esotérico de la hermenéutica filosófica o teológica" (Jauss, 1987:75) como pretendieran las hermenéuticas esenciales. En esta línea Jauss reconoce que la experiencia estética no comienza desde la tarea hermenéutica; esto es, su punto de inicio no es la interpretación o el análisis de su significado y menos la identificación de la intencionalidad del autor; la experiencia estética comienza con la lectura. La filología tradicional pretende llegar hasta el sentido de la obra pasando por alto la experiencia estética primaria de la lectura; en eso radica su límite y su ceguera, lleva al hermeneuta a creer "que el texto no es para lectores, sino para ser interpretado por los filólogos"

(Jauss,1987:75). La hermenéutica literaria tendrá en cambio, la tarea (propuesta por Jauss) de desarrollar una metodología capaz de reconocer tanto el proceso actual por el que un lector contemporáneo concretiza el efecto y el significado de un texto, así como la de acercarse a la reconstrucción del proceso histórico en el que el texto ha sido interpretado por múltiples lectores en diversas épocas. Jauss busca con esto salir del sopor intelectual inmanentista en el que se halla la filología, reconociendo que esta hermenéutica no puede constituirse como una panacea sobre la obra, sino como una práctica<sup>19</sup> relacional con el texto a base de preguntas y respuestas. Al analizar la experiencia de la *sociedad de lectores* de un momento histórico específico, esta hermenéutica distingue dos dimensiones de la relación texto-lector:

- a) *El efecto*, aquella parte de la concreción condicionada por el texto (estructural al texto mismo, como artefacto). Esta dimensión se configura por el horizonte intra-literario de la obra.
- b) *La recepción*, aquella parte de la concreción determinada por los receptores (se encuentra en la imaginación del lector y permite dar vida al texto). Esta dimensión se configura por el horizonte del mundo vital del lector, por la sociedad a la que pertenece.

Las dos dimensiones y los dos horizontes permiten que se relacionen la expectativa (dada por el mundo social-histórico del lector) y la experiencia (dada en la práctica estética de la lectura). De esta manera Jauss trasciende por la vía de la integración superior, las contradicciones entre el análisis inmanente del estructuralismo y el análisis histórico de la hermenéutica tradicional (Holub, 1984). Con una conceptualización como ésta, dice Jauss, los modelos marxistas de la estética de la recepción podrían escapar a la teoría simplista del reflejo (según la cual la literatura no es más que el reflejo especular de las relaciones materiales de vida), y orientarse hacia una visión más rica, que ya estaría anunciada por Marx en sus Grundrisse:

"El objeto de arte -de igual modo que cualquier otro producto- crea un público sensible al arte, capaz de goce estético. De modo que la producción no

---

<sup>19</sup>Estamos tentados a decir. una práctica "débil" de interpretación, en el sentido que lo formularía G. Vattimo, que nos parece, en mucho, se acerca al pensamiento de Jauss



solamente produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto" (Marx, 1987).

La estética marxista de la recepción tendrá que dirigirse - dice Jaussemás en el sentido de lo planteado por Habermas, donde las relaciones comunicativas no se disuelven en las condiciones puras de la producción. De allí el énfasis de Jausse en recuperar una concepción estética completa en la que se reencuentre "la técnica como *poiesis*, la comunicación como *katharsis* y el concepto del mundo como *aisthesis*" (Jausse, 1987:79).

## **CAPITULO V: Interpretación, competencias semiósicas y campos de recepción**

Este capítulo busca vincular explícitamente algunos de los planteamientos de la sociología de la cultura con las tesis fundamentales de las estéticas de la recepción. Tal relación nos permitirá comprender de forma más cabal el proceso de recepción cinematográfica que intentaremos diagramar en el último capítulo de esta tesis. La recepción filmica es un acto en el que el espectador contribuye decididamente a la articulación semántica y estética del film, pero tal participación responde en buena medida a los grandes trazos socio-culturales de configuración del sentido. En lo que viene partiremos de una ubicación general de las teorías de la recepción en la que procuraremos reconocer que las relaciones de significación establecidas en las *comunidades de receptores* se hallan atravesadas por las relaciones de poder. Presentaremos los aportes que la sociología de la cultura ofrece a la comprensión de los procesos receptivos. Daremos una ubicación más o menos detallada de este enfoque y cuidaremos, finalmente, de establecer las relaciones pertinentes especialmente en el último punto del capítulo: *Los campos de recepción*.

### **1. La tesisura hermenéutica: el poder de la interpretación**

En el capítulo anterior hacíamos una reconstrucción de los principales planteamientos que las teorías de la recepción formulaban acerca de la relación texto/lector. En esta sección intentaremos mostrar, apoyados en algunos autores (unos vinculados con el llamado "deconstruccionismo filosófico", otros con el "dialoguismo" bajtiniano), la manera en que los planteamientos más radicales de las teorías de la recepción abren el camino para comprender la vinculación entre la decodificación y las fuerzas históricas que configuran un horizonte de sentido en el que se define la liminaridad de la recepción.

Con la esperanza de que esto no lleve a un esquematismo simplista, sintéticamente podríamos reconocer dos grandes posturas en las teorías de la recepción: aquellas que plantean una recepción a partir de los márgenes

que demarca el texto, y aquellas que plantean la disolución de las fronteras textuales en el proceso de lectura, o que declaran la absoluta inexistencia de límites. Proponemos llamar a las primeras *teorías de la recepción moderadas* y a las segundas *teorías de la recepción radicales*<sup>1</sup>.

Para comenzar, recordemos que un grupo de autores ha concebido la obra de arte como una estructura de planos y dimensiones que presenta lugares de indeterminación o espacios no-concretizados. A tales aspectos indefinidos podemos llamarles *vacíos semánticos*, y al llenado o concreción que el receptor realiza de ellos *resemantización*. Esto plantea que toda lectura de una obra de arte, en tanto es una actividad de confrontación significativa con el texto o un proceso de definición de lo que son demarcaciones ambiguas de sentido, es una *resemantización*<sup>2</sup>. Las teorías moderadas defenderían esta posición, en la que podemos encontrar el *complejo esquemático* de Ingarden como su expresión más definida. Sin embargo podríamos hallar también algunas reflexiones como la de Eco en *obra abierta* que no utiliza conceptos que dirijan a una noción de vacíos semánticos, pero que parece aceptar que la obra porta en sí misma un sentido. La diferencia entre una posición y otra radicaría en el *grado de determinación hermenéutica* que asignan a la obra. Esto es, la diferencia se halla en la forma en que conciben la participación del lector: como sobredeterminada por el texto (Ingarden), o como débilmente determinada por éste (Eco). Recordemos por ejemplo, que para Ingarden los puntos de indeterminación de la obra propician un abanico *definido* de formas de concreción. No estamos *autorizados* para llenar los espacios de cualquier manera. En algún sentido asume lo que hemos llamado, a partir de Eco, *apertura preinscrita*. El vacío semántico es aquí un hueco que tiene los bordes definidos, casi como si fuesen las orillas de un rompecabezas al que falta una pieza. Si se acepta esta metáfora, tendríamos que suponer que la concreción debe ser más o menos exacta, y entonces efectivamente habría concreciones justas (o que se ajustan) y otras que no. Esto supone a su vez

---

<sup>1</sup>Hacer esta distinción no es más que un recurso discursivo para entender y plantear mejor ciertas cosas. Si asumimos tajantemente este criterio pronto nos hallaremos en problemas: una parte del discurso de Iser, por ejemplo, parece guardar aún un nexo duro con el texto, la otra parece mucho más virtual. Otro tanto deberíamos decir acerca de Jaus. Así que una vez obtenido el provecho aclaratorio que nos proporciona esta "polarización" debemos dejarla atrás. Sólo así podremos seguir mirando renovadamente a los autores.

<sup>2</sup>En la concepción moderada se hablaría de *re-semantización*, debido a que se acepta que el texto ya tiene por sí mismo una semántica; la lectura es la tarea de volver a establecer semantizaciones sobre la que esta dada, o de *completar* las semantizaciones faltantes.

que el papel del receptor es más o menos vacío debido a que la concreción ya está prevista en la obra, con lo cual la recepción tiende a limitarse a colocar lo que la estructura exige. Otros autores (como Eco o incluso Iser) evocarían una metáfora distinta: los vacíos semánticos, más que huecos con límites definidos, serían el resultado de la propiedad ambigua del lenguaje estético que teje una suerte de superficie gaseosa capaz de admitir saturaciones múltiples. Las posibilidades creativas del receptor serían mayores en tanto puede dibujar de muchas formas los límites textuales, sin que la estructura misma le permita cualquier resemantización. Se trata a grosso modo, de lo que hemos caracterizado anteriormente como *apertura heurística* de la obra. De otro lado, las teorías moderadas como la de Ingarden hablan de dos tipos de lectura posibles, donde la primera es una *lectura estética* y la segunda no alcanza a serlo:

- a) El lector consume la obra como el esquema que ésta es, sin llenar los vacíos semánticos o llenándolos *sólo en la medida que lo permite el esquema*.
- b) El lector satura los espacios vacíos "con determinaciones para las que no nos autoriza el texto".

De aceptar esta lógica (trátase del *esquematismo* de Ingarden o de la *coherencia hermenéutica* de Eco), es probable respecto de a) que la obra no autorice una lectura esquemática (dejar los puntos de indeterminación vacíos). Incluso podemos preguntarnos cómo determinar el "esquema que la obra es", quién garantiza que alguien puede "leer" el esquema sin *interpretar* o *concretizar*. Quien llena el esquema "en el sentido que autoriza el texto", podría presentar severas dudas respecto a tal coherencia semántica entre concreción y esquema, ¿con qué criterio definir que una resemantización es coherente con el esquema?. Respecto de b) tendríamos que preguntarnos qué funda la autorización o desautorización de una concreción. Ingarden remite a una supuesta *captación fiel* de la estructura estética de la obra, que otra vez radica en una lectura o concreción adecuada o inadecuada. ¿Cómo establecer los criterios para esa *correcta* concreción, si se ha aceptado la diversidad de lecturas? (están aquí en germen los problemas centrales de los límites de la interpretación o de la indefinición de los cercos hermenéuticos). Ingarden afirma incluso que una lectura fiel estaría emparentada en la dirección de la obra, "en el espíritu de las intensiones artísticas del autor". La concreción se sustenta entonces en el *creador*, censor último de la validez de la lectura. La teoría de Ingarden sería así una suerte de estética de la recepción no liberada de la determinación del sujeto

creador. Otros como Eco tenderán a depositar esa autoridad última de validación de la lectura en los criterios acordados por los intérpretes, con lo que se protegería la obra de las *lecturas aberrantes* (que serían entonces, las que esos intérpretes definen como inadmisibles). Volveremos a este asunto más adelante. Por ahora digamos en síntesis que las teorías de la posición moderada asumen que la ausencia de significación no es total en el texto, aunque algunas de ellas rechacen decididamente la creencia en que el texto tiene por sí mismo un significado inmanente. Su *textura* guarda indicaciones de sentido que se relacionan en niveles distintos con la lectura resemantiva del receptor. De allí proviene la diferencia con las posiciones radicales.

Los autores radicales, entre los que estarían los *deconstruccionistas* como Derrida, e incluso algunos pasajes de Jauss (o el Iser que busca abandonar la concepción ontológica de la obra por una noción virtual de la misma), tenderían a concebir el texto de una forma distinta. Para ellos no es un cuerpo de significados con espacios vacíos, es más bien una zona de probabilidades, una suerte de espacio negativo vaciado de significado, pero con la potencia de propiciarlo gracias al acto creativo de la recepción. Para los radicales suponer que en la obra hay significados subyacentes es parte de una visión metafísica del texto, en la que se le atribuye propiedades mágicas de las que adolece. Los radicales en tanto no suponen siquiera la existencia de tales vacíos semánticos<sup>3</sup>, tienden a aceptar la validez de *cualquier lectura* en una suerte de relativismo hermenéutico.

Frente a este panorama Carlos Pereda hace algunos planteamientos interesantes. Llama determinismo hermenéutico a la postura que concibe la lectura como una práctica simple y uniforme, determinada en su totalidad por el texto. A esta postura opone una segunda que identifica como la del indeterminismo hermenéutico, donde se privilegia ontológicamente la lectura como ámbito en el cual vive el texto y frente al cual se disuelve completamente. Esta postura da autoridad absoluta al lector haciendo *irreales los textos*. Frente a estas posiciones Pereda sostiene un punto intermedio que identifica como la concepción relacional texto/lectura. La lectura no es un fenómeno que se limita a lo que ofrece el texto, ni los textos, por su parte son tan sólo las lecturas que de ellos se hacen. De alguna forma hay ciertos tipos de lectura que entran en correlación con ciertos tipos

---

<sup>3</sup>De aceptar que la obra tiene algunos espacios *sin significado*, tendrían que aceptar que hay partes que sí lo tienen.

de texto. A grosso modo podemos hallar *lecturas informativas* y *lecturas apropiadoras*. Las primeras rastrean en el texto un conjunto de referentes, tienden a desaparecer la textualidad del mismo en la indagación del contenido (alguien busca un dato científico en una enciclopedia, un doctor lee un reporte médico). Las segundas implican no sólo la búsqueda de los referentes, sino la atención del texto mismo como textualidad o como "materia prima que debe elaborarse" (alguien lee un poema o una novela, alguien asiste al cine). De otro lado, los textos están configurados de tal manera que provocan *ciertas* lecturas. Podríamos clasificar, según Pereda, los textos en términos generales como *opacos* y *transparentes*. Los primeros hacen importante la textualidad, o incluso la ponen como lo único relevante; es el caso de la literatura, y en especial de la poesía. Los segundos en cambio relegan totalmente su valor textual respecto del referente; este es el caso de los mensajes periodísticos, en especial la nota informativa, o los reportes científicos como las descripciones botánicas y biológicas. Los textos en su corporeidad pueden contribuir a que establezcamos con ellos una *lectura argumentada*, esto es, a que realicemos una discusión donde indaguemos y polemiquemos con lo que el texto plantea, a que establezcamos una operación de juicio (propiciada por los textos transparentes). Pero también pueden tener las condiciones que nos motiven una *lectura itinerante*, en la cual establezcamos un viaje simbólico cruzado por la multitud de perspectivas que propician (disposición propia de los textos opacos).

Nos parece que la postura de Pereda presenta avances importantes respecto a las discusiones anteriores. Nos pone frente a una visión más amplia de los textos (en tanto abarca un universo que desborda los textos fictivos) y al mismo tiempo nos permite iniciar el camino hacia una mirada más precisa sobre las múltiples formas de relación texto/lectura.

Regresemos a la discusión anterior. En las posiciones moderadas el receptor está atado a la obra: a) por la vía del sujeto, en aquellas teorías de la recepción no liberadas de la hegemonía del autor, y b) por la vía inmanentista, dado que en la arquitectura interna de la obra se prefiija al lector. Así el *lector implícito* de Iser o el *lector modelo* de Eco se plantean no sólo como la función lector articulada en las estructuras de la obra (cuestión obviamente reconocible), sino como la estructura que el receptor debe asumir para poder generar el sentido del texto. En ambas vías las posibilidades creativas del receptor dependen de la estructura de la obra, es

decir, bajo estos planteamientos la obra prescribe, cuando menos parcialmente, las semantizaciones.

Para las posturas radicales este asunto es muy diferente. Derrida constituye quizás el caso más relevante. Sostiene que todo texto escrito es una máquina que produce un *diferimiento infinito*. Frente a las hermenéuticas esencialistas que suponen que los textos tienen significados únicos y definidos, Derrida opone un descolocamiento absoluto. Mientras la "metafísica de la presencia" requiere de una interpretación que accede a un significado definitivo, Derrida muestra que el lenguaje siempre rebasa la pretensión de literalidad (Derrida, 1967, 1971 y 1972). Al deshacer la intencionalidad subjetiva que sostiene al texto, la lectura no tiene obligación ni posibilidad alguna de ajustarse a una intención ausente. El texto no puede incorporar significados unívocos y absolutos, de la misma forma que se halla al margen de los significados trascendentales. El lenguaje entonces está atrapado en un tramado de significantes múltiples que hacen tejidos parciales en el cuerpo del texto. El significante no podrá nunca estar en una vinculación unívoca con significados que se difieren y dilatan continuamente. Los significantes nos llevan a otros significantes, que a su vez se entranan con otros en un tejido infinito. Leer un texto es como emprender un viaje sobre su corporeidad, haciendo múltiples e ilimitadas semánticas en un sentido muy cercano a la lectura itinerante de la que habla Pereda. A esto Derrida da el nombre de *deriva*: viaje interminable por el tramado de significantes del texto. Sin embargo, lo que radicalmente se nos está planteando, es que el texto no guarda significado alguno, que en él no hay más que formas significantes entramadas sobre las cuales es posible establecer cualquier deriva. Todo texto abre un infinito de posibles lecturas. Para los moderados esta concepción va demasiado lejos. Eco dirá que debemos ingresar en una comprensión de los textos como obras abiertas, que permiten múltiples lecturas, pero que debemos aceptar límites en la interpretación. Que más allá de cierto lindero salimos del ámbito de la significación y entramos en el espacio del *ruido*. Los límites de semantización de un texto dependerán de la comunidad de intérpretes que lo ajustan<sup>4</sup>. Se trata de una suerte de principio saussuriano de la

---

<sup>4</sup>Aunque Eco dice apoyarse en Peirce parece que el pensamiento del fundador de la semiótica se aproxima más a la deriva derridiana, que a los planteamientos de Eco. Para Peirce el lenguaje se halla comprometido en una *semiosis ilimitada*, en la que se diría someramente que el significado (interpretante) de todo signo (representamen) se halla a su vez en otro signo (representamen), que asumirá así un status de significado (interpretante), y este a su vez hallará su significado en otro signo, y este... así hasta el infinito. (Véase *apéndice 1*). Los signos se hallan en una relación de derivación o remisión permanente e

hermenéutica: "la comunidad de intérpretes de un texto determinado (para poder ser la comunidad de intérpretes de ese texto) debe alcanzar un acuerdo (aunque no definitivo y de manera falible) sobre el tipo de objeto (semiótico) del que se está ocupando" (Eco, 1992:370). El límite se define por el consenso o la convención de la comunidad. Bien mirado, esto trae dos problemas que Eco tendría que enfrentar :

a) Si bien es claro el sentido en que la lingüística saussuriana, y más ampliamente la antropología estructural sostiene la *convencionalidad* de los códigos lingüísticos y culturales, es necesario complejizar tal concepción. Por lo general se hace énfasis en el carácter arbitrario y convencional del lenguaje, pero se tiende a dejar en silencio su carácter *jurídico* o *institucional*: debemos hablar de *cierta forma* y con *ciertos códigos*, o estamos condenados a la incomunicación y la anti-socialidad (Véase *apéndice 1*). Ante el formalismo de la lingüística saussuriana se han generado cuestionamientos de diversa índole, pero quizás la crítica más sugerente proviene de Bajtín. Su trabajo se orienta en lo que llama una *translingüística* y con ello enfatiza el esfuerzo por enfrentar las visiones esencialistas del lenguaje, gracias al reconocimiento del marco histórico y social en que se crean y usan las lenguas. Bajtín (1977) señala tres críticas concretas a las "teorías objetivistas abstractas": detienen el lenguaje en detrimento de su movilidad y la creatividad de sus usuarios; parten de considerar al lenguaje al margen del contexto y en esa medida fuera de la historia, y tienden a atribuir existencia real a sus propias categorías. Mientras que Saussure concibe el lenguaje como sistema abstracto y preexistente, Bajtín reconoce en él la dinámica del habla viva. Para Saussure el hablante tiene básicamente una actitud pasiva ante la lengua (véase *apéndice 1*), Bajtín en cambio reconoce la lucha y la contradicción<sup>5</sup>. Junto con esta perspectiva, la mirada de la *sociología de la cultura* permite reconocer la dimensión de poder que a traviesa todo uso del lenguaje (Bourdieu, 1990:143-158), y en términos más amplios de todos los sistemas

---

ilimitada: el significado de un signo no es un objeto, sino otro signo, "La identidad consigo mismo del significado se oculta y se desplaza sin cesar", dirá Derrida (1971)

<sup>5</sup>Bajtín señala incluso que las dicotomías de lengua y habla (lo social y lo individual), así como de sincronía y diacronía son artificiosas e insostenibles. La primera debido a que considera que el individuo está constituido por lo social y que el "estado de conciencia" es un asunto de diálogo con la alteridad. La segunda en tanto se aísla una suerte de "instante" intemporal en la lengua, deshaciendo la densidad histórica. Bajtín piensa que estas dicotomías hallan su origen en el racionalismo cartesiano y en la concepción de Leibniz sobre la gramática universal (Bajtín, 1977).



semiósicos<sup>6</sup>. La adopción de unos códigos culturales como *legítimos* está cruzada por la compleja trama de relaciones de fuerza, tanto en su trazo diacrónico como sincrónico. Tendríamos que pensar si los límites del texto erigidos en una comunidad de intérpretes no son también o no están en relación con lo que podríamos llamar los límites hermenéuticos definidos por el *poder de la interpretación*. Obviamente este planteamiento no debe llevarnos a un reduccionismo simple (como el economicismo) en el que se supone una suerte de Leviatán o de entidad maligna que calcula conscientemente las fronteras sociales del significado. Las fronteras de la interpretación se definen en una compleja tensión de fuerzas que soporta el espesor del tiempo y se instancia en los múltiples campos sociales y de recepción donde se pone en juego. Foucault señalaba que en buena parte las técnicas de interpretación contemporáneas son herederas de lo que Marx, Nietzsche y Freud realizaron como práctica hermenéutica. La interpretación más que mostrar la significación que reposa debajo de lo interpretado, nos devela a nosotros mismos como sujetos interpretadores. Nos interpretamos al vernos reflejados en el espejo textual del que emerge la trama de lo que podríamos llamar la metainterpretación. La hermenéutica desde entonces, piensa Foucault, ha hecho de la interpretación "una tarea infinita" (Foucault, 1970:25). Unos signos remiten a otros en una cadena insondable en la que difícilmente encontramos un término. La interpretación aparece entonces como fragmentada y permanentemente abierta, no presenta final. El significado original o el significado último desaparecen como advocaciones evanescentes frente a los significados mediadores de las otras interpretaciones, que son los trazos adyacentes que transitan la ausencia de centros textuales. Las interpretaciones se trenzan en una situación permanente de conflicto. El texto es un terreno de discordias y enfrentamientos por imponer las significaciones transitorias, que se fincan no por la validez universal que les subyace, sino por la fuerza y el poder con el que marcan el espacio significante. La interpretación es entonces

---

<sup>6</sup>Los grupos sociales se distinguen en gran medida por el uso que hacen de la lengua, y por la lengua que se les asocia. Hablar de cierta forma permite ubicar a los sujetos en cierta jerarquía social. Habría así en el espacio social ciertas *formas sintácticas* y *fonéticas* reconocidas como legítimas, esto es, impuestas como más valiosas por un juego de fuerzas histórico, que como tales, las ha constituido. Igual vale, y quizás con más intensidad, para lo referente a cierta *semántica* y *sintáctica* erigidas como legítimas. Hablar de "ciertas cosas" (arte legítimo, ciencias, filosofía, como se ve, cuestiones todas de carácter meta-lingüístico), en las situaciones pertinentes, contribuye a la configuración de los lugares y relaciones sociales. Ciertas semánticas aparecen como más relevantes en el mundo social, erigiendo así una distancia simbólica importante entre los grupos que las construyen y profieren, y aquellos que sólo participan parasitariamente de ellas o que están impedidos simbólicamente para comprenderlas, y aún menos para usarlas o construir las.

interminable: siempre interpreta interpretaciones y se encuentra guiada por la tarea obsesiva de interpretarse a sí misma una y otra vez. Esta infinita sucesión o hibridación de interpretaciones halla límites de significación transitorios como resultado de la correlación de poderes hermenéuticos, que son los tramados simbólicos de fuerza en el mundo histórico. La permanente movilidad de estas correlaciones obligará al desplazamiento futuro de las liminaridades de sentido.

b) Parece que Derrida intenta mostrar que no hay en el fondo nada *sustancial* en el texto, esto es, que no hay en él nada *esencial*, todo allí es relación histórica y socio-cultural que lo articula, lo borra o lo resalta. Su problema no es entonces, cómo se definen empíricamente los límites de los textos, sino cuáles son los límites posibles de la interpretación. El resultado al que parece llegar es que no hay nada sustancial que pueda demarcar los límites últimos. Con ello busca deshacer todo esencialismo hermenéutico<sup>7</sup>. Derrida ofrece una respuesta distinta y más radical que la de Eco o la de Iser; no sólo es posible hablar de un abanico de opciones de interpretación del texto, dada su apertura constitutiva, sino que incluso es abusivo defender cualquier liminaridad sobre la lectura. Un estudio sociológico de la hermenéutica textual de cierta comunidad nos puede dar la liminaridad que ésta erige (criterio que asume Eco), cuestión que de ninguna forma demarca los límites posibles que siempre estarán abiertos. Siempre habrá otras comunidades capaces de erigir nuevas interpretaciones, facultadas para desaguar los límites y señalar la vacuidad de las fronteras establecidas. Pero en este punto es necesario plantear con más asertividad las cosas: la significación que comunitariamente se otorga a un texto (y no hay más significación que esa, la histórica) en realidad muestra los límites de significación impuestos históricamente, según una tensión interpretativa definida desde las relaciones de poder (asunto que Eco no considera, y que Derrida no logra plantear). Toda significación se halla entonces en relación con las fuerzas sociales de sentido que demarcan su tesitura y proyectan su profundidad. No reconocer este complejísimo proceso es continuar anclado a una concepción metafísica del texto o de la recepción.

La noción de *comunidad de intérpretes* de Eco nos hace recordar las *comunidades interpretativas* de Stanley Fish, en donde se halla probablemente su origen (Fish, 1980). Los miembros de la comunidad comparten ciertos valores que garantizan la unidad relativa del significado

---

<sup>7</sup> Si no hay nada *esencial* en el texto, no puede haber tampoco hermenéutica esencial de tal texto

textual. En la medida que los diversos lectores defienden ideas distintas acerca del significado textual se generan concertaciones y procesos de persuasión que redundan en cierta variabilidad semántica, pero que garantizan una suerte de mediación del sentido en la que estarían de acuerdo. Una persona logra persuadir a otras acerca de la significación textual, gracias a que comparten un conglomerado de ideas comunes sobre las cuales les es posible decidir la aceptabilidad o inadmisibilidad de una u otra interpretación. Lo que no queda claro en el concepto de Fish es la manera en que tales comunidades han llegado a existir, o en otros términos, la densidad histórica que las caracteriza. Al igual que la *comunidad de intérpretes* de Eco, la crisis o el conflicto parece excluida, y el cambio o la mutabilidad hermenéutica tiende a minimizarse; el contexto de las *comunidades interpretativas* es casi siempre una *situación*, y no una condición histórica. La premisa del consenso de sentido que garantiza la identidad de lecturas y la concertación en las interpretaciones, termina por anquilosar la recepción haciéndola inmutable. Las *comunidades interpretativas* no nos permiten comprender la manera en que el horizonte histórico e institucional actúa relacionamente en la lectura, sino que terminan por restituir la *determinación* textual sobre el lector. De allí que William Ray llegue a plantear que "El lector de Fish desconoce la angustia, y es incapaz de provocar algún cambio en sí mismo. Teóricamente capaz de persuadir a otros, nunca puede rebasar las creencias de las instituciones que lo definen" (Ray, 1984:169). Bajtín anunciaba una vía posible para esta comprensión cuando afirmaba que "toda palabra huele al contexto o a los contextos en que ha vivido su intensa vida social, todas las palabras y formas están habitadas por intenciones" (Bajtín, 1989:110). Con ello se enfatiza que los textos guardan consigo las marcas de sus relaciones históricas, pero eso no significa que se cierren a la recontextualización permanente de su devenir: "Ni aún los significados *pretéritos*, esto es, los significados gestados en el diálogo de épocas pasadas, pueden ser nunca estables (cerrados de una vez por todas); siempre cambiarán en el desarrollo futuro del diálogo" (Holquist y Emerson, 1986). El acto de lectura implica siempre una correlación dialógica texto/lector y texto/contexto, que marcan la presencia del pasado y las rutas posibles del devenir futuro<sup>8</sup>. Para Bajtín la obra forma parte de la realidad social, y la tesisura significativa de la obra se realiza en las relaciones sociales en que se produce y se consume. El significado del texto variará en tanto se consume en contextos nuevos en

---

<sup>8</sup>Nosotros diremos, apoyados en Bourdieu, que el pasado se inscribe en el receptor como las configuraciones coercitivas o liberadoras de la dimensión hermenéutica del habitus.

que los lectores se hallan posicionados en espacios socio-históricos diversos, desde los cuales se nutren de valores y sentidos los trazos significantes de la obra. Pero tales posicionamientos no responden todos a los mismos verosímiles y a las mismas instancias significativas. No todo en los receptores es acuerdo y consonancia: la operación de lectura es también un proceso de tensión entre significaciones, una lucha por definir los significados. Las *comunidades interpretativas* de Fish parece ignorar la tensión y la disputa, su estado casi idílico excluye la fuerza y la coerción, en tanto asume que toda autoridad interpretativa se adquiere por la convicción. La autoridad proviene de la argumentación y la coherencia, lo que implica que la variabilidad será producto del encuentro racional entre posiciones que en lo fundamental comparten una misma racionalidad. Las *comunidades interpretativas* son así espacios calmos en los que el acuerdo funge como una suerte de elixir inmovilizador. Bajtín permite una comprensión menos ingenua cuando asume que frente a la producción dialógica del significado actúan fuerzas (monológicas o autoritarias) que recortan el universo de posibles intertextuales, para delimitar la dispersión no controlada del sentido: "la palabra autoritaria exige nuestro reconocimiento incondicional, y en absoluto un dominio y una asimilación libres" (Bajtín, 1989:343). No todas las lecturas, no todas las aseveraciones críticas sobre los textos alcanzan el mismo peso *campal*<sup>9</sup> y el mismo *éxito interpretativo*. Incluso muchas de ellas resultan *inadmisibles, inaceptables o desquiciadas*. Podríamos adelantar que las asignaciones de significado se diagraman en el juego de relaciones sociales de fuerza, aunque Bajtín no lo plantee de esta manera. A diferencia de Fish, Eco o Iser, Bajtín propicia una explicación de la recepción en la que se reconocen las relaciones de poder e ideología como trazos intervinientes.

Lo que estamos señalando es que tanto los códigos en que se producen y se leen tales textos como los significados que los actores sociales asocian con éstos, se hallan *normatizados* por reglas sociales implícitas y explícitas de interpretación. Los límites de *realidad textual* son los límites erigidos por las complejas correlaciones del poder. La *significación nueva*, aquella que no está prevista en la programación hermenéutica del receptor, es un asunto de estrategia interpretativa, del juego posible de semantización sobre los hilos de tensión que establece la

---

<sup>9</sup>El término *campal* remite a la noción bourdiana de *campo* que será explicada con detenimiento en la parte final del presente capítulo. Por ahora, es importante señalar que lo *campal* refiere a que dentro de un sistema o una estructura de relaciones sociales, no todas las formas de interpretar son evaluadas de igual forma.

dimensión simbólica de los espacios sociales. En lo que viene nos apoyaremos en algunas de las reflexiones de la sociología de la cultura que nos permiten aproximarnos a esta compleja multiplicidad de factores que delimitan y a la vez gestan los posibles de sentido.

## **2. Sociología de la cultura y teorías de la recepción**

Creemos que la vinculación entre sociología de la cultura y teorías de la recepción, permite enriquecer la comprensión de las relaciones estéticas (aunque plantee problemas teóricos importantes), sin que nos lleve ni a una estetización de la reflexión sociológica, ni a un sociologismo de la experiencia estética. La relevancia de establecer esta relación aparece con claridad cuando reconocemos dos cuestiones importantes:

- a) Los planteamientos de la sociología de la cultura, que se orientan a explicar los procesos sociales de producción, circulación y consumo simbólicos, presentan una perspectiva tan general que no permiten indagar la *micro-experiencia* estética en los receptores.
- b) La estética de la recepción, con un enfoque mucho más delimitado, y en una indagación sobre la experiencia de la apreciación y de la construcción del texto por el receptor, no alcanza a reconocer la traza de relaciones sociales e históricas en la que los sujetos receptores, son también sujetos sociales.

Esta propuesta de enriquecimiento entre ambos campos, es ante todo, un proyecto de mediación, que logra su pertinencia en tanto se mantiene en el lindero sin precipitarse exclusivamente sobre uno u otro ámbito.

La sociología del arte (y en especial la sociología de la literatura) se preocupó tradicionalmente por estudiar la forma en que la sociedad condicionaba e incluso determinaba la producción artística, o la manera en que la literatura, por ejemplo, se presentaba como una mimesis de la realidad social o histórica. Ante esta perspectiva, la mirada de Jauss hace un énfasis distinto cuando considera que la experiencia literaria del lector tiene como posibilidad integrarse al horizonte de expectativas de su *praxis vital*, es decir, de intervenir en el mundo del comportamiento práctico y teórico del sujeto: "cuando forma previamente su concepto del mundo y cuando con ello tiene un efecto retroactivo en su comportamiento social" (Jauss, 1987:58). Con ello se abre una forma peculiar de ver la experiencia del arte: como una "fuerza formadora de historia" (Gumbrecht, 1987:224),

perspectiva que ha sido recorrida desde algunas exploraciones teóricas, que sintéticamente vamos a referir. Es importante señalar que nuestro interés en la vinculación entre *sociología de la cultura* y *teoría de la recepción* corre por otro camino: no intentaremos mostrar la forma en que la literatura, la pintura o el cine *influyen* sobre el lector o el espectador (esa es la vía que a continuación reseñamos), y constituyen una *fuera* definitoria de la sociedad. Nuestro interés se orienta al reconocimiento de los factores y aspectos simbólico-sociales desde los cuales los agentes históricos semantizan los textos cinematográficos. La manera en que un complejo de dispositivos relacionales y estructurales diagraman el proceso de interpretación y conformación del significado. Este es el sentido en que nuestra exploración se diferencia de los planteamientos siguientes, aunque los recupere heurísticamente.

2.1. La forma en que Jauss plantea el problema texto-sociedad, como una indagación del efecto de la experiencia estética en el comportamiento social de diferentes grupos de lectores, moviliza las teorías sociológicas que se preocupan por los procesos de ontogénesis de los sujetos sociales y por el papel del *sentido* en la formación de sociedad. Es el caso de la sociología del conocimiento, de la crítica ideológica, y de la teoría crítica (Escuela de Francfort) entre otras. La crítica ideológica identificó en buena parte de la *literatura burguesa* los mecanismos simbólicos para mantener el *estatus quo*. Se sospechó entonces del carácter ideológico que atravesaba los textos y de su acción como reificador de las normas y convenciones sociales. Pero la forma en que estos dispositivos operaban no era la del aleccionamiento ideológico directo o la sugestión moralista de ajustarse a las reglas. La literatura permitía una suerte de satisfacción virtual de los instintos reprimidos por las convenciones y las instituciones sociales, y en esa medida aplacaba (para estas visiones) el potencial de rebeldía e inconformidad social. Habermas por su parte asumió una posición distinta: para él la literatura de la ilustración generó dos tipos de resultados: propugnó por la asimilación social de las reglas y fórmulas convencionales, y prometió (en su rasgo ultra-ideológico) una posible liberación de las condiciones imperantes. El debate Habermas-Gadamer mostró con claridad que la conformación de tradición en las artes además de conservar, produce también represión y silencios. La tradición elimina y reprime ciertos aspectos por medio de un proceso de selección, o en términos más bourdianos una obra *pasa* como legítima respecto a un código formado según las reglas del campo artístico. ¿Por qué tal código de selección y no otro?, tal sería entonces la tarea de una crítica ideológica que indagase las vinculaciones

entre códigos estéticos y poder, para la cual sería necesario no sólo la revisión de procesos objetivos de la historia social, sino fundamentalmente la reconstrucción del horizonte de expectativas desde el que se forma el sentido y se erigen las tradiciones. Desde este panorama la visión de Habermas propicia no sólo la indagación de los mecanismos de represión de formas expresivas, sino también la exploración de los dispositivos liberadores del arte y de la experiencia estética.

2.2. En otro ámbito la sociología del conocimiento que se interroga por la forma en que determinados conocimientos se hacen parte de la "realidad establecida socialmente", genera una mirada peculiar de la relación arte/sociedad. Para Luckmann la respuesta a la interrogante anterior se encuentra en una dialéctica en la que la realidad objetiva se *internacionaliza* al aprehender ciertos comportamientos y roles en el proceso de socialización. La *captación* del mundo por parte de los sujetos comprende una vigorosa adjudicación de sentido a la realidad que de ninguna manera obedece a una arbitrariedad subjetiva, sino a la aceptación de un "mundo en el que ya viven otros". El sujeto se inscribe así en un proceso de *habitualización* que se entiende como la acción reiterada de ciertos hábitos que redundan en la fijación de un modelo que puede reproducir e incluso transmitir a otros como *probado*. En otras palabras, cada sujeto o *actuante* (como le llama Luckmann) aprende (en un proceso de internalización) a interpretar las prácticas de las otras personas como procesos sociales objetivos, y hacerlos subjetivamente llenos de sentido para sí mismo. Se trata entonces de un proceso ontogenético al que se le puede llamar *socialización*. La *socialización primaria* (periodo en que el niño se configura como miembro de la familia) se diferencia de la *socialización secundaria* en que en ésta se adquiere el conocimiento específico de roles sociales. En el ámbito social aparecen entonces una diversidad de espacios de interacción, instituciones y roles que conforman verdaderos *submundos de sentido* diferenciados y jerarquizados. Tales mundos de sentido permiten operar procesos de *legitimación* en los que se justifican los órdenes institucionales y se asume la normatización. Para Berger/Luckmann tal legitimación se opera en cuatro niveles:

- a) Los "sistemas de objetivación lingüísticos de la experiencia humana". A través del uso de la lengua los actuantes reconocen una construcción de las relaciones humanas como definidas gramatical y semánticamente. Recordemos que J. Lacan, en otro contexto teórico, señalaba que a

través del lenguaje se realiza la conformación del sujeto como agente social. El lenguaje porta el *dato social* que conforma al individuo.

- b) Las "formas sencillas de literatura" cómo las fábulas y los cuentos capaces de enseñar que ciertos tipos de personajes deben tener ciertos cursos de comportamiento, así como la forma en que deben constituirse las relaciones entre los sujetos. La serie diacrónica de relatos presenta entonces un complejo sistema de normas de socialización.
- c) Las "teorías explícitas de legitimación" que presentan cuerpos explicativos de las normatizaciones sociales, de las regulaciones y de las formas institucionales canonizadas.
- d) Los "mundos simbólicos de sentidos" formados por la literatura y el arte. La literatura presenta mundos simbólicos de sentido distantes de la realidad cotidiana, en los que se muestran estructuras morales y mundos éticos posibles. Berger/Luckmann consideran la formación de tales mundos en el ámbito religioso, pero también en el mundo laico, como por ejemplo en su análisis del Santo Grial en la Edad Media, o en la lírica de Victor Hugo en el siglo XIX, que se propagó como legitimación de la moral burguesa. Pero también podemos reconocer la acción *socializadora* o *consensuadora* de otro tipo de textos, en otros marcos ideológicos. Es el caso por ejemplo del cine de Einsenstein (*El acorazado Potemkim*, *La Huelga*, etc. ) en el desarrollo del socialismo soviético, o de otro lado la cinematografía de Griffith (*El nacimiento de una nación*, *Intolerancia*, etc. ) en la conformación del discurso patriótico de los Estados Unidos. De esta manera la obra artística interviene en la configuración de concepciones del mundo, y en guía de la acción práctica de los sujetos.

2.3. El cine parece un objeto claro de indagación intersecta entre las teorías sociológicas y las teorías estéticas y filosóficas. La razón quizás se halla en que el texto cinematográfico ha adquirido el estatuto de obra de arte, sin dejar de pertenecer al ámbito de los massmedia, y siendo, junto con la televisión, el massmedia por excelencia. Así, es visto como obra de arte desde la perspectiva estética, y como fenómeno de la cultura de masas desde la mirada de la sociología. En esta segunda perspectiva, se ha identificado al cine como formador de normas y como generador de representaciones sociales. Th. Adorno y M. Horkheimer, dieron un énfasis especial a la relación entre los textos de los massmedia y la sociedad. El cine se consideraba como instancia integrante de lo que llamaron la *industria cultural*. Para la Escuela de Francfort la cultura experimenta un cambio fundamental en las sociedades contemporáneas: se produce, circula



y se consume bajo las premisas del industrialismo, responde al principio estandarizador que unifica al sistema social. Los massmedia dejan de concebirse como instrumentos para interconectar los diversos grupos y ámbitos sociales (como se imaginaban en las teorías funcionalistas) y se describen ahora como unidades fabriles encargadas de producir la nueva cultura. Estas *fábricas* responden a los principios industriales comunes: producen objetos *en serie, estandarizados* y al *menor costo posible*. Pero los objetos que genera no son ya mercancías materiales, se trata de símbolos y signos, los sueños, los valores, el espíritu humano es recortado, empacado y vendido públicamente. Las *industrias culturales* producen la *mercancía-cultura* que invade el espacio simbólico y convierte la cultura en un mercado. En la medida en que esta producción simbólica de "baja calidad" se extiende en el espacio social, y se convierte en el discurso dominante, la cultura como tradicionalmente se conoció, comienza a disolverse. Para la Escuela de Francfort la industrialización de la cultura es el advenimiento del fin mismo de la cultura. E. Morin dirá que la sociedad del Siglo XX se caracteriza por el desarrollo de lo que llama la *segunda industrialización*, en la que los *sentimientos* y las ideas se *fabrican industrialmente* y se venden mercantilmente: "Esas nuevas mercancías son las más humanas de todas, ya que cortan en rodajas ectoplasmas de humanidad, los amores y los temores novelados, los hechos diversos del corazón y del alma" (Morin y Adorno, 1967:24). Los programas de radio y televisión, así como los films no son más que mercancías-cultura que se presentan en fachadas diversas bajo las cuales se conserva siempre el mismo contenido, su fin principal es el lucro y el mantenimiento de la estructura industrial<sup>10</sup>.

"Film y radio no tienen ya más necesidad de hacerse pasar por arte. La verdad de que no son más que negocios les sirve de ideología, que debería legitimar los rechazos que practican deliberadamente. Se autodefinen como industrias y las cifras publicadas de las rentas de sus directores generales quitan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos" (Horkheimer y Adorno, 1969:147).

Esto condiciona la forma y el papel del *consumo cultural*, presentado como *subordinación del consumidor al producto*. El "consumidor no es soberano, como la industria cultural desearía hacer creer, no es su sujeto sino su objeto" (Adorno citado en, Wolf, 1987:95). El público es *programado*

---

<sup>10</sup>Cine, radio, televisión y prensa forman para la Escuela de Francfort un *sistema cultural* que opera como parte orgánica del sistema social capitalista y en ese sentido responden a principios estructurales homogéneos: "no hay afuera del sistema". (Curran, 1981).

por la acción permanente de un sistema que penetra todos los espacios sociales y se filtra por los más diminutos resquicios. La densidad mediática lo llena todo, inundando la vida humana con una lógica cultural que se reduce a la reproducción industrial. Ya no hay tiempo libre porque en los períodos de ocio se reproduce, a través de los nuevos símbolos, la dinámica industrial del tiempo laboral. Lo cotidiano, considerado tradicionalmente como tiempo de la libertad individual, es invadido por la cultura industrial y sometido a la dinámica del sistema. La reiteración de los productos en el gusto del consumidor y la sobre-abundancia de la mercancía-cultura en el mercado masivo, reducen el tiempo libre del individuo al consumo mecanizado de la producción estándar. Trabajo y ocio se identifican como las caras de una misma moneda: al trabajo mecanizado corresponde un ocio organizado y serializado industrialmente. El trabajo en cadena se asocia con una operación ideológica que basada en la diversión busca hacer soportable una "vida inhumana". La Industria cultural actúa entonces sobre las necesidades del consumidor *dirigiéndolas y disciplinándolas*:

"El principio impone presentar al consumidor todas las necesidades como si pudiesen ser satisfechas por la industria cultural, pero también organizar esas necesidades en forma tal que el consumidor aprenda a través de ellas que es sólo y siempre un eterno consumidor, un objeto de la industria cultural. La industria cultural no sólo le hace comprender que su engaño residirá en el cumplimiento de lo prometido, sino que además debe conformarse con lo que se le ofrece" (Horkheimer y Adorno, 1969:171).

Adorno sostiene que las propiedades de ubicuidad, repetitividad y estandarización, de la Industria cultural terminan por controlar psicológicamente al individuo ocultando la problemática social y fomentando la apatía y la fuga ante las injusticias sociales. La producción industrial de la cultura se imbrica con la generación de la *necesidad del consumo* "la industria cultural produce la necesidad de lo que produce". Este principio obliga a los miembros de la Escuela de Francfort a sostener una fuerte *unidad del sistema*, según la cual "todos los films dicen lo mismo" y de la cual se infiere fatalmente la *atrofia* en la actividad del espectador. La industria cultural tiende a uniformar la diversidad de sus usuarios, y con eso violenta viejas tradiciones liberadoras. En el Siglo XVIII, por ejemplo, "el propio concepto de cultura popular, dirigido a la emancipación de la tradición absolutista y semifeudal, tenía un significado de progreso, acentuando la autonomía del individuo como ser capaz de tomar sus decisiones" (Adorno citado en, Wolf, 1987:96); la industria cultural en cambio, deshace la fuerza

movilizadora de la cultura y hace que ante el peso de la estructura social el individuo termine asumiendo e interiorizando las estructuras mismas.

Para la Escuela de Francfort la industria cultural produce una mutación esencial en la relación entre el creador y su obra: la lógica burocrático-industrial hace que la obra se ordene según criterios de rentabilidad, conveniencia política y liminaridad técnica<sup>11</sup>. El autor produce un texto en el que ya no se reconoce ni se justifica, hallándose en un estado de *alienación*. El carácter creativo y *profundamente individual* propio de toda obra se estrella estentóreamente con la tendencia a la convencionalización y estandarización que exige la producción industrial: "En un *film* se puede siempre saber en seguida cómo terminará, quién será recompensado, castigado, u olvidado; para no hablar de la música ligera, en la que el oído preparado puede adivinar la continuación desde los primeros compases y sentirse feliz cuando llega" (Horkheimer y Adorno, 1969:152). Los creadores se deshacen a medida que la nueva cultura los reemplaza por una suerte de ingeniería emocional, en la que se hallan perfectamente calibrados todos los elementos que integrará el producto: "en una palabra, lo que era creación en el dominio del espíritu, tiende a devenir producción" (Morin y Adorno, 1967:25). Fin del arte y comienzo macabro de la simulación mercantil. La producción cultural se somete a las exigencias del aparato industrial (estación de televisión, centro cinematográfico..), en el cual toda operación creativa se enfrenta con una burocracia local conformada por jefes de área, productores, mercadólogos... que deciden sobre la obra, según criterios de rentabilidad temática-discursiva y conveniencia política. La organización de la producción reina sobre la creación, a tal punto que el creador mismo interioriza las reglas del mercado, o el mercado produce al creador que le conviene. Pero la industria cultural debe vencer permanentemente una contradicción fundamental en los objetos que produce: la estandarización debe conciliarse con la exigencia de originalidad; el consumo cultural requiere objetos nuevos, pero la industria exige objetos reiterativos. La solución se define del lado de la estereotipación y arquetipación exasperada del producto. Un catálogo permanente de temas se repiten al infinito, con variaciones sintácticas diversas. La producción se garantiza combinando de forma innovadora los mismos elementos. El éxito se funda en temáticas probadas, y la operatividad del sistema, se asegura al someterse al principio de serialización y estandarización.

---

<sup>11</sup>Esto es, que sea competitiva en el mercado cultural masivo, que se adecúe a las exigencias del poder político y se construya según criterios y posibilidades técnicas de factibilidad.

Por su parte, el consumo de la mercancía-cultura tiende a masificarse y homogenizarse: no se distinguen grupos sociales, edades, sexos, etnias...se trata de un proceso al que E. Morin llama "sincretismo homogenizador", caracterizado por su orientación a borrar las cualidades diferenciales de los públicos. El auditorio pierde su tésitura, deja de ser un grupo humano que experimenta una obra y se convierte en una masa que puede preverse, calcularse, incluso, construirse. Desde los años treinta surge un nuevo tipo de prensa que logra dirigirse "a todos", se desarrolla un cine "para el gran público" y se emprende un modelo radiofónico que buscará "todos los públicos". Horkheimer afirmará "el desarrollo ya no existe. El niño es adulto desde que sabe caminar, y el adulto permanece en principio estacionario", la industria cultural produce un público medio que se finca sobre el territorio de lo juvenil, de la eterna adolescencia. Otro tanto se dirá respecto a la abolición de las fronteras de género y a los límites de clase: los espectáculos deportivos, los seriados de televisión, las telenovelas dejarán de ser territorio exclusivo de hombres o mujeres, perderán su propiedad de una u otra clase social, el público de los massmedia se homogeniza en los valores del consumo. La industria cultural produce así una "universalidad primaria" en la que las costumbres se igualan "aboliendo las diferencias culturales nacionales en beneficio de una cultura de grandes áreas transnacionales".

Los productos de la industria cultural "a partir del más típico, el film sonoro, paralizan mediante su misma constitución objetiva... prohibe[n] la actividad mental del espectador, si éste no quiere perder los hechos que le pasan rápidamente delante" de sus ojos (Horkheimer y Adorno, 1969:153). La mercancía-cultura pide un consumo a-reflexivo en el que se excluye la actividad analítica: "El espectador no debe trabajar con su propia cabeza. Cualquier conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada" (Horkheimer y Adorno, 1969:166). Un producto elemental que se corresponde perfectamente con un consumo elemental<sup>12</sup>. Las masas están atrapadas en una red circular que cierra todas las salidas: la estandarización y vanalización del producto, generan la estandarización y vanalización del consumidor. La industria cultural alcanza inequívocamente

---

<sup>12</sup>Un consumo en el que incluso está excluido el placer mismo que le sería concomitante: "El placer se petrifica en aburrimiento, pues, para que siga siendo placer, no debe costar esfuerzos y debe por lo tanto moverse estrechamente a lo largo de los rieles de las asociaciones habituales", (Horkheimer y Adorno, 1969: 165-166).

su finalidad última: el control social y la manipulación de los públicos. El film como el radiodrama o el teledrama promueven a través de una historia repetitiva y "elemental" la aceptación de los valores propios de la "estructura de desigualdad social": "Las masas tienen lo que quieren y reclaman obstinadamente la ideología mediante la cual se las esclaviza. La funesta adhesión del pueblo al mal que se le hace llega incluso a anticipar la sabiduría de las presiones y supera el rigor de la Hays Office" (Horkheimer y Adorno, 1969:163). En el tiempo de la industria cultural el receptor es una entidad controlada, sujeta al diseño de unas estructuras que lo rebasan completamente.

Ante los planteamientos de la Escuela de Frankfurt se produjeron múltiples reacciones, en especial en los ámbitos de las teorías sociológicas de la cultura y de la comunicación. Entre los señalamientos más importantes podemos recuperar:

- a) No es posible hablar de la industria cultural como un sólo sistema en el que se integran, bajo la misma lógica, todos los objetos simbólicos. Buena parte de tales producciones escapan a los principios de estandarización: de ello son ejemplo claro infinidad de films contruidos, incluso, en las grandes industrias cinematográficas<sup>13</sup>.
- b) La noción de *industria cultural* se mostró incapaz de reconocer las diferencias entre industrias culturales con lógicas diversas como el cine, la radio, la televisión y la prensa, en las que privan distintas condiciones económicas y sociales de producción, diferentes tecnologías, vínculos diversos con el público, mensajes estructuralmente heterogéneos y en especial, *condiciones divergentes de consumo*.
- c) Se adjudicó una capacidad generalizada de manipulación a la industria cultural, que choca con sus posibilidades efectivas de operación. Múltiples estudios mostraron que la industria cultural no logra homogenizar "absolutamente" a sus públicos (Martín Barbero, 1987) (Lull, 1988) (Orozco, 1992). Que la suposición de que la cultura industrial produce "masas irreflexivas y manipuladas" tiende a ignorar la complejidad de la acción de las múltiples esferas de las prácticas sociales.
- d) Se supuso un consumo indiferenciado de las mercancías culturales, que sobre la experiencia resultó insostenible. A la estandarización de la

---

<sup>13</sup> Como los trabajos de Orson Wells, Jhon Houston y F. Ford Coppola en Hollywood

producción simbólica se hizo corresponder a priori una estandarización del consumo simbólico, pero los estudios mostraron que el consumo no tiene un carácter homogéneo, sino que responde a un sistema complejamente diversificado (Sarlo, 1994) (Ford, 1994) (García Canclini, 1994). La teoría apostó dogmáticamente por un cuadro en el que productos de "baja calidad" se correspondían con una fruición enajenada, irreflexiva y general. Este panorama resultó cuando menos problemático y sobre todo, limitado teóricamente.

- e) La reflexión francfortiana se mostró fuertemente fincada en una noción de cultura y de arte eurocéntrica y de élite<sup>14</sup>. La mayor parte de las críticas que se lanzaron a los productos de la industria cultural provenían de su contraste con las bellas artes europeas, en una suerte de reivindicación nostálgica del pasado. Para la Escuela de Francfort la mercantilización de la cultura es el fin del arte como liberación social. El arte se desublimiza y entonces experimenta una suerte de "caída en la cultura" donde pierde su esencia en su "hacerse accesible al público como los parques". La denuncia de la sujeción de la cultura al poder se muestra bajo la forma de la dificultad del arte de reencontrarse con su superioridad intrínseca. Recordemos que Adorno distingue claramente entre *el arte ligero* y *el arte serio*, este último se halla menos vinculado *con el público*. De allí la observación de Martín Barbero según la cual la crítica de Adorno desemboca en un aristocratismo cultural que se niega a aceptar la pluralidad de experiencias estéticas, la pluralidad de modos de hacer y usar socialmente el arte.

En síntesis nos parece que todos estos planteamientos (tanto los de la Escuela de Francfort como los de la crítica de las ideologías y la sociología del conocimiento) restituyen una visión inmanentista del arte en el contexto de una mirada sociológica. Lo hacen en tanto es el significado esencial de la obra el que define los cambios en la praxis del lector. La proyección del texto sobre la vida y la sociedad es el objeto de interés, esto es, el proceso va del texto a los lectores de nueva cuenta. Frente a este sentido nos parece de importancia recuperar una perspectiva sociológica como la de Pierre

---

<sup>14</sup>Debe quedar claro que estas observaciones críticas a la Escuela de Francfort no se orientan en la defensa de las posturas "funcionalistas" (como las llama M. Wolf), "McLuhanianas" (a decir de Martín Barbero) o "integradas" (como las denomina U. Eco) que identifican la "cultura de masas" con la realización de un reino de las libertades, en el que se hace posible la "democratización de la cultura" y la permanente comunicación "entre los diferentes niveles y experiencias culturales" o que la emergencia de los medios, como afirma R. Williams "ha formado parte de la expansión de la democracia. ha sido y es un proceso de crecimiento humano" (Williams, 1974:33).

Bourdieu con la que podemos entender no lo que el texto hace con el receptor, sino justamente lo que el *receptor hace con el texto*, esto no significa ignorar el carácter dialéctico que pueda tener la relación, sino dimensionar una perspectiva no inmanentista de la experiencia estética. Para cerrar, un asunto final: Walter Benjamin se mostraba atento a lo que llamaba el *sensorium*, con lo cual refería a la *experiencia social* del arte. Mientras que para buena parte de la razón francfortiana la *experiencia* era un campo enrarecido, para Benjamin pensar la *experiencia* era el camino que permitía irrumpir en la historia de las masas y la técnica. La clave se hallaba no sólo en la obra, sino también en la percepción y el uso. Benjamin se mostraba incluso fuertemente sensible al cine, le parecía que a diferencia de las *artes consagradas*, en éste se inauguraba la experiencia de la masa en la ciudad<sup>15</sup>. El cine cristalizaba, para Benjamin, la transformación de la percepción, de la experiencia privada y de la vida social. No se trataba de una mercancía degradada (aunque fuese sensible crítico del cine masivo) o una obra sagrada, cerrada sobre su magnetismo inmanente<sup>16</sup>. El cine le permitía apreciar con más detalle la transformación histórica del *sensorium*: aquellas formas de percepción social del arte que mutan de cultura a cultura y que señalan la recuperación heurística que hace un pueblo de la obra<sup>17</sup>. Frente a la reflexión de Horkheimer o Adorno, obsesionada por hallar los signos del poder en todo texto, en todo público, sin camino para resistencias, Benjamin reconoce la dimensión del conflicto, de la lucha y de la reconstrucción del sentido.

### **3. P. Bourdieu: una sociología de la cultura**

P. Bourdieu es un sociólogo *sui generis*, interesado en estudiar cuestiones que la sociología tradicional (preocupada fundamentalmente por las macro-relaciones sociales) consideró de poca relevancia. Sus exploraciones van desde la manera en que los diversos sectores sociales *usan y producen* ciertas fotografías, hasta las formas diferenciales en que los actores sociales se comportan en los museos. La mirada de Bourdieu

---

<sup>15</sup> Adorno pensaba en cambio, que el cine es un síntoma certero de la declinación de la cultura.

<sup>16</sup> Benjamin elabora un artículo célebre al que titula "El arte en la época de la reproducción mecánica", en el que muestra el problema de una concepción esencialista del arte para la cual la réplica mediática de los originales produciría la disolución del "aura" perteneciente a ella. (Benjamin, 1974).

<sup>17</sup> Este planteamiento se adelanta a lo que años más tarde, desarrollaran Iser y Jauss, como la *historia de la recepción literaria*.

reconoce en esos temas que la sociología clásica vio como *indignos* o *insignificantes* el material para develar lo que un grupo social considera como solemnizable, su relación con lo fasto, y en definitiva los rasgos que definen sus modelos de percepción y de acción frente al mundo social. Su interés se dirige entonces al estudio de las múltiples prácticas culturales en su vinculación con las formas en que las relaciones de poder entre grupos y clases sociales distribuyen y distinguen los estilos de generación, circulación y consumo de símbolos y significados.

Bourdieu se halla en relación con un horizonte conceptual muy vasto que va desde la sociología weberiana, pasando por el estructuralismo antropológico, hasta la economía política marxista. Pero ante todas las orientaciones asume una posición crítica, capaz de recuperar los elementos más ricos de cada postura y de señalar los vicios y las ausencias. Recupera de la sociología weberiana su interés por la dimensión cultural del mundo social, en la que descubre que las prácticas simbólicas son un elemento fundamental para la comprensión de las relaciones sociales. Las estructuras simbólicas aparecen no como un epifenómeno de la sociedad, sino como una dimensión de "todo poder", que por lo tanto la atraviesa transversalmente<sup>18</sup>. Del marxismo recupera el principio de que la sociedad se halla estructurada en clases o grupos que establecen entre sí relaciones de lucha, pero reconoce que sus escenarios no son solamente las relaciones materiales, sino también la esfera social de los signos y los símbolos. Su concepción es una mirada compleja que se pregunta por la manera en que se estructuran simbólicamente y materialmente la diferenciación y la reproducción social. Su sociología se desarrolla como un reconocimiento permanente de la articulación entre lo económico y lo simbólico en el reticulado de las relaciones sociales, donde la *formación social* es "un sistema de relaciones de fuerza y de sentido entre los grupos y las clases" (Bourdieu y Passeron, 1970:20). Lo económico y lo simbólico se reconocerán como elementos del mundo social en una imbricación indisoluble que hará inútil los esfuerzos por hacer de uno la determinación

---

<sup>18</sup>Del *estructuralismo* retoma y discute las nociones centrales. Así asumirá la noción saussuriana de sistema, reconociendo en ella el principio de conformación de las entidades por las *diferencias* y oposiciones respecto a la totalidad de la estructura. Pero asumirá una posición crítica ante tales modelos, señalando dos problemas fundamentales: a) el *inmanentismo* estructural que tiende a ignorar la presencia de las condiciones históricas y b) la *inmovilidad* que impide reconocer la transformación y el devenir de las estructuras. Bourdieu se verá fuertemente interesado por la antropología de C.Lévi-Strauss (la *sintaxis social*) y por la lingüística generativa de Chomsky, de quien proviene, según nuestra opinión, la inspiración para la teoría del *habitus*, como se notará más adelante.



absoluta de la sociedad en su conjunto. Si bien es cierto que incluso el arte, la filosofía, o la producción cultural regional o popular pueden indagarse en relación con sus condiciones sociales, en ellas no se agotan. La cultura no sólo es una *representación* de la sociedad: en ella también se reifican o rediseñan las estructuras sociales. Toda producción de sentido está en íntima relación con las estructuras materiales, y no existen relaciones de producción que no sean a la vez relaciones simbólicas. Toda práctica adquiere, por hallarse inevitablemente inscrita en un espacio social, un significado simbólico<sup>19</sup>, y hasta los eventos específicamente culturales tienen a su vez un carácter económico (como pagar por ir al concierto, o ser pagado por actuar en el teatro). Néstor García Canclini muestra claramente esta relación, cuando a propósito de la producción simbólica, la reconoce como aquella

"producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir, todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido" (García Canclini, UAM-X).

La dimensión simbólica no sólo es el ámbito de representación de las relaciones de producción, sino el lugar en que se contribuye a reproducirlas, transformarlas e inventar otras.

Bourdieu insistirá que las clases o los grupos sociales no pueden definirse, y mucho menos comprenderse por uno sólo de los factores que los constituyen:

"La clase social no se define por una propiedad... ni por una suma de *propiedades*... ni mucho menos por una cadena de propiedades ordenadas a partir de una propiedad fundamental (la posición en las relaciones de producción) en una relación de causa a efecto, de condicionante a condicionado, sino por la estructura de las relaciones entre todas las propiedades pertinentes, que confiere su propio valor a cada una de ellas y a los efectos que ejerce sobre las prácticas" (Bourdieu, 1991:104).

---

<sup>19</sup>Una acción cotidiana, como por ejemplo salir del trabajo a comer, está llena de sentido simbólico: el lugar donde se come (un puesto callejero o un restaurant francés), el medio que se usa para trasladarse (transporte público o automóvil con chófer) y hasta la forma en que se come (con las manos o a través de infinitos cubiertos y accesorios), significan nuestra pertenencia a un grupo social y cultural. Refieren nuestra "posición" en las taxonomías sociales de los precios y valores culturales.

Los grupos sociales, las relaciones de antagonismo y distinción, las tensiones de fuerza y el ejercicio del poder no se definirán para Bourdieu sólo por aspectos económicos o políticos, sino por una multitud de factores (étnicos, sexuales, pedagógicos, simbólicos, religiosos, económicos, lúdicos, estéticos, afectivos...) que se presentan como estructuras o "redes" de relaciones que responden a cierta lógica de organización. La sociología bourdiana puede identificarse entonces como un gran esfuerzo por pasar de un pensamiento de la uni-determinación, a un pensamiento más complejo de la *multidimensionalidad social*. Por otra parte, la sociología bourdiana comienza a fijarse en cuestiones que adquieren para nosotros gran relevancia: los procesos sociales de consumo. El descentramiento del ámbito de la producción como lugar privilegiado de estudio de la sociología, se justifica en el reconocimiento de que el consumo es un ámbito fundamental para la *conformación de las clases sociales* y la configuración de las *distinciones sociales*. Bourdieu sabe que las clases se constituyen a partir de las relaciones de producción, pero también sabe que comúnmente se ha desconocido la participación de los procesos simbólicos de consumo en la configuración de las clases y grupos sociales. La forma en que se usan los objetos y las posibilidades de acceder a unos u otros significados (la capacidad de decodificarlos o entenderlos)<sup>20</sup>, configuran diferencias sociales y establecen procedimientos para el ejercicio del poder.

Bourdieu reconoce a grandes rasgos tres modos de producción de la cultura, y en especial tres modos de consumo simbólico, a los que llama *gustos legítimo*<sup>21</sup>, medio y popular. Cada uno implica formas peculiares de percepción, apreciación y valoración que responden tanto a principios aceptados colectivamente como a disposiciones interiorizadas subjetivamente. El *gusto legítimo* se funda sobre el principio simbólico de la diferencia entre una suerte de experiencia *superior* de la cultura y del arte

---

<sup>20</sup> En esto son ejemplares los trabajos en los que Bourdieu indaga las estéticas "burguesa, media y popular". Para ello observa la ritualización sacra en que las burguesías convierten el uso del museo (como medio para distinguir los que tienen *espíritu* y pueden entender el arte, de los que carecen de él); la forma en que las clases medias hacen devenir la fotografía en una suerte de *arte de la imitación*, con la que intentan simbólicamente ostentar su *depuramiento* estético, sus posibilidades sociales y económicas de visitar lugares, y por último, las prácticas estéticas de los sectores populares vinculadas con una suerte de pragmatismo funcional, donde se trata de obtener "el máximo efecto con la mínima inversión".

<sup>21</sup> Bourdieu habla de *gusto legítimo* para referirse a los modos de producción y consumo cultural de la *burguesía*. Lo que el término *legítimo* señala, no es que el gusto burgués sea natural o intrínsecamente *superior*, sino más bien que de forma histórica y por una compleja operación de fuerza económica y simbólica se impone violentamente como tal.

(aquella que defendía la Escuela de Francfort), y la experiencia mundana de la vida cotidiana. Este principio permite distinguir claramente entre quienes gozan de los beneficios simbólicos de una disposición cultural que les permite decodificar y reconocer el valor de ciertos productos culturales, y especialmente del arte, y quienes por sus condiciones simbólicas y económicas están impedidos para hacerlo. Múltiples instituciones sociales como los museos, las galerías, los centros culturales, las universidades y los sistemas escolares, se coordinan en el establecimiento y reforzamiento de tales diferencias. Bourdieu muestra en sus estudios que el uso de los museos exige un adiestramiento sensible, un reconocimiento de los estilos y escuelas y un conocimiento del devenir de los campos artísticos, que hace posible sólo para los iniciados la evocación de significados frente a las obras. El museo es utilizable entonces por aquellos que cuentan con el código de percepción y conceptualización que les permite descifrar y disfrutar los objetos estéticos. Con ello el gusto legítimo o burgués define una forma *correcta* de desciframiento y degustación cultural, que se opone a las prácticas *ilegítimas, imitativas, o vulgares*, ocultando a su vez la arbitrariedad de jerarquías en el modelo de diferenciación que impone. Por su parte, el *gusto medio* se constituye para Bourdieu en su estrecha relación con las industrias culturales y por algunas prácticas estéticas propiamente *intermedias* (como la fotografía), en las que se intenta acceder a los códigos burgueses mediante la incorporación, por lo general fallida, de los principios y criterios de producción y apreciación legítimos. Los sectores medios se hallarán involucrados en una seducción que oscila entre los productos massmediáticos y ciertos objetos y eventos culturales de élite que intentarán consumir, sin entender mucho de ellos. El gusto legítimo aparece entonces como una aspiración, desde la cual sus propias prácticas mostrarán un fuerte carácter mimético. Se pretenderá comprender las obras que la burguesía degusta, se intentará hablar de los temas que refieren, se buscará tener objetos similares e incluso vestir prendas parecidas, aunque se trate de las *imitaciones* o de los objetos *hechizos*, que revelan claramente el *deseo de legitimidad* que las muestra como ilegítimas. Por último, el *gusto popular* para Bourdieu se caracteriza por su pragmatismo. La degustación simbólica restringida que se corresponde con las condiciones de austeridad material, hacen que se ignoren los formalismos y los efectos sintácticos, que resultan invisibles a su percepción. Los objetos estéticos aparecerán como valiosos en tanto sean *útiles*, y se reconozca en ellos claramente lo que muestran, sin excesivos refinamientos.

### 3.1. Enclasmiento y distinción social del gusto

Aunque se han formulado algunas objeciones a los detalles del planteamiento bourdiano, como lo han hecho por ejemplo, García Canclini, otros antropólogos<sup>22</sup> y sociólogos (Bourdieu y Wacquant, 1995), debemos reconocer el vigor explicativo de su concepción, en la que se evita la mistificación metafísica de identificar como universalmente válida y superior la producción cultural y los gustos de algunos grupos sociales. Bourdieu deja claro que la cultura va conformando en las sociedades contemporáneas una suerte de "mercado de bienes simbólicos", constituido gracias a la autonomía relativa del campo cultural. El tipo de bienes simbólicos que se seleccionan, la manera en que se distribuyen y la forma en que se apropian o consumen definirá diferencias significativas entre los grupos y clases sociales. Distinguirse socialmente no sólo implica tener un mayor o menor ingreso económico, sino también gustar de la música de jazz o de las cumbias norteñas, preferir las películas de Hollywood al cine francés o cubano. Y a partir de allí la diferenciación social radica también en *qué se hace* con uno u otro producto simbólico, *cómo se le consume*, de qué forma se usa y cómo se exhibe socialmente su uso. En *La distinción* Bourdieu analiza la forma en que los diversos grupos o clases sociales se vinculan con ciertas artes escogidas fundamentalmente desde la óptica burguesa (Bourdieu, 1991). Nos señala que de todos los objetos que el mercado ofrece al consumidor, no existen objetos más *enclasantés* que las obras de arte *legítimas*. Bourdieu piensa que el gusto por la música es de los sistemas que más vehementemente encuadra a los sujetos sociales en un campo cultural. Pero de igual manera los gustos por la pintura, el teatro o el cine contribuye a tal definición. Muestra también que hay una suerte de distribución de la práctica de los deportes entre las diversas clases, y que la correspondiente dedicación a éste señala el tipo de inversión que los sujetos están dispuestos a efectuar según los beneficios que les implica, desde la

---

<sup>22</sup> Respecto, por ejemplo, a su concepción de la estética popular como *pragmatista*, García Canclini señala que visto desde la perspectiva antropológica latinoamericana, este planteamiento resulta pobre. Las culturas populares lejos de mostrar una estética funcional y ríspida, se recrean en simbolismos y representaciones de gran riqueza observables en casi todas las fiestas locales o regionales de cualquier país latinoamericano (basta pensar en los *carnavales*, *fiestas de patronos*, *rituales indígenas*, etc) (García Canclini, "Introducción" en, Bourdieu, 1990). En otro lugar señala: "Al reducir su teoría social casi exclusivamente a los procesos de reproducción, no distingue entre las *prácticas* (como ejecución o reinterpretación del *habitus*) y la *praxis* (transformación de la conducta para la transformación de las estructuras objetivas). No examina, por eso, cómo los *habitus* pueden variar según el proyecto reproductor o transformador de diferentes clases y grupos" (Martín Barbero y otros, 1987:34).

mutación del cuerpo (como en el físico-culturismo), hasta el acceso y la pertenencia a grupos sociales altamente elitistas (como en la práctica del golf, la equitación o el polo). Incluso el tipo de alimentos que se consumen y la forma en que se preparan participa de esta compleja tabulación cultural de las pertenencias y los valores. En síntesis, lo que Bourdieu nos plantea es que todas las prácticas sociales, y en especial todos los objetos consumidos por la sociedad, implican no sólo su adquisición para el uso, sino su representación *simbólica* que define y enclasa a *quien los usa*<sup>23</sup>. Esta operación de *enclasmamiento del gusto* o más ampliamente, esta dinámica de jerarquización e *instanciación* del consumo, se desarrolla a partir de un complejo de valores socio-culturales derivado de la correlación histórica de fuerzas, presente en el mundo social. En otras palabras, el enclasmamiento o la *instanciación* es una suerte de dispositivo social implícito que otorga valores simbólicos diferenciales a las preferencias y prácticas de consumo, tomando tendencialmente como modelo los gustos de los grupos hegemónicos del espacio social, que aparecerán como el tope de esta suerte de tabulación simbólico-axiológica. Desde allí todas las preferencias culturales serán menos o más *legítimas* en tanto se aproximen o se alejen del *gusto hegemónico*. Tal *legitimidad* no es en absoluto un valor subjetivo o una apreciación psicologista, es más bien un parámetro que actúa de forma efectiva en los espacios sociales *marcando* a los sujetos y propiciando beneficios o exclusiones<sup>24</sup>. De esta manera se establece socialmente la diferenciación opositiva entre lo que Bourdieu llama *gusto puro* y *gusto bárbaro*, cargando de valor *esencial* al primero y de valor *empírico* al segundo. Se dibuja y se establece entonces un panorama cultural de la sociedad en la que algunos se inclinan *naturalmente* hacia el *espíritu* y otros se orientan hacia las "cosas mundanas" y materiales<sup>25</sup>, ocultando de esta manera los procesos familiar, social y escolar de formación de una y otra inclinación.

---

<sup>23</sup> De allí que los planteamientos contemporáneos que insisten en que los objetos a demás de *valor de cambio* y *valor de uso* implican también un *valor simbólico* en el que se depositan las significaciones sociales de jerarquización e identificación socio-cultural

<sup>24</sup> Obviamente no es un *valor esencial* como quiere hacerte ver la cultura legítima, es un valor histórico y socialmente formado, por tanto, *arbitrario*.

<sup>25</sup> El resultado es que precisamente quienes aparecen como más "espirituales" son las clases sociales que cuentan con los recursos económicos y simbólicos para invertir en tales inclinaciones, y quienes aparecen como *empíricos* o *bárbaros* son quienes carecen de tales condiciones.

El *gusto puro* se caracterizará por la defensa enfática del *esencialismo*, fundamentándose en dos creencias:

a) La *disposición estética es innata*, esto es, la capacidad tanto de producir como de apreciar y de degustar la cultura legítima (en especial el *arte legítimo*<sup>26</sup>) se supondrá como una propiedad inherente a los grupos sociales hegemónicos. Sus gustos serán producto de lo que *son*, y no de lo que *aprenden*. En un esfuerzo permanente por negar que su gusto proviene de una estructura de disimetría económica y simbólica que los aproxima desde la infancia a los propios gustos que como clase han impuesto como legítimos y *superiores*, dirán que sus actos y sus prácticas son resultado *natural* de la esencia que los constituye. Se tiende a olvidar el proceso de adquisición de la disposición estética en tanto representa la base de la diferenciación simbólica (Bourdieu, 1971:1345-1378). Las diferencias *fundamentales* entre los miembros de unos grupos sociales y otros, provendrán para ellos de propiedades esenciales y no de condiciones históricas o itinerarios sociales divergentes. Desde allí se tenderá a generar la impresión social de que aquello que los sujetos hacen, la forma en que se relacionan con otros y la manera en que perciben, es la afirmación y el resultado de lo que *esencialmente son*, y no de lo que *históricamente se han hecho*. Su fundamento no es entonces esencial ni metafísico, sino arbitrario e histórico

b) la *obra legítima es pura*, incluso en el sentido kantiano del término, que opone lo puro a lo empírico, lo a priori a lo a posteriori. El arte legítimo será aquel que aún mostrando las cosas del mundo (como en el naturalismo o en el referencialismo), o especialmente sin mostrarlas (como en el abstraccionismo), se definirá por su *indiferencia*. Se muestra como una realización *superior* que se desprende del mundo, que se conforma al margen de cualquier utilidad y se define por su pura *esteticidad*. Los objetos estéticos legítimos son aquellos en los que la *forma* ha triunfado radicalmente sobre la *función* (recordemos aquí, las formulaciones clásicas del *formalismo*). Exigen entonces una disposición estética capaz de apreciarlos por su puro valor intrínseco, por su *intencionalidad estética*. Esto es, exigen una degustación dotada de la competencia que permita

---

<sup>26</sup>Entiéndase las *bellas artes*, dado que la producción estética popular o media no se considerará como tal, a no ser algunas excepciones dadas por ciertas características miméticas o concesionadas, como en el caso del cine o de ciertas artesanías populares descontextuadas y ubicadas casi como objeto arqueológico en la decoración.

vincularse con ciertos objetos en una relación que no les exige representación alguna, que no les pide función u operación alguna, que los aprecia por sus cualidades sintácticas y puramente formales. Esto resulta claro en la relación que los diversos sectores sociales establecen con el arte de vanguardia, el cual resulta *inútil, incomprensible y absolutamente vacío* a los sectores populares, mientras que es objeto de admiración y *placer estético* para las burguesías aristocráticas. La significación y el placer que precipitan se muestra justamente como *oposición* al *placer sensible o empírico, mundano* en últimas, que provocan los objetos que cautivan al *gusto bárbaro*:

"La contemplación pura implica una ruptura con la actitud ordinaria respecto al mundo...un rechazo sistemático de todo lo que es 'humano', entendiendo por humano las pasiones, las emociones, los sentimientos que los hombres ponen en su existencia y al mismo tiempo todos los temas u objetos capaces de suscitarlos" (Bourdieu, 1991:29).

La obra legítima, producida estructuralmente en esta ideología estética, tiende a exigir los criterios de percepción que le corresponden, con ello formula ciertas *normas implícitas y excluyentes* de apreciación, que hallan su lugar fundamentalmente en el complejo de códigos peculiares del campo en el que se producen y en el cuestionamiento o innovación de tales códigos. Para su comprensión exige el conocimiento formal de tales relaciones códicas, que por lo general escapan a la representación figurativa o a la presentación de un *contenido* mensurable, lo que a su vez garantiza el efecto de distinción y exclusividad. Con ello se hace ininteligible para un gusto no cultivado en los formalismos, como el gusto popular e incluso medio. La obra legítima exige entonces la adecuación a ciertas reglas de percepción que fijan como único modo legítimo de recepción el que establece la disposición estética legítima. De tal forma que todos los agentes "lo quieran o no, tengan o no los medios de acomodarse a ello, se encuentran objetivamente medidos con estas normas" (Bourdieu, 1991:26).

El *gusto bárbaro* o la *estética popular* en lugar del *distanciamiento* y el *control exquisito* que implica la *estética legítima*, procurará el contacto y la participación directa en la obra o el espectáculo. Mientras que en la ópera los aplausos son uno de los pocos medios de participación explícita socialmente aceptado<sup>27</sup>, la lucha libre admite una intervención individual y

<sup>27</sup>Y sólo excepcionalmente se permite una u otra expresión lingüística medida -bravo- como expresión de una *explosión emotiva* ante el virtuosismo del espectáculo.

colectiva en la que se insulta o alaba a los contrincantes, se grita, se salta y se gesticula vehementemente como parte del *juego* que establece el espectáculo. Las condiciones de apreciación de las obras legítimas y populares se definen en parte en esta *diferencia fundamental de participación del espectador*. Displacencia y recato en la primera, inmersión e intervención en la segunda. Por eso una de ellas se dibuja como más espiritual y la otra como más mundana. De allí que resulte totalmente *impropio* aplaudir excesivamente en la ópera, o gritar más de la cuenta; mientras que permanecer callado y *acartonado* ante el fútbol o la lucha libre se aprecia como pusilanimidad. De aquí no resulta que los valores de estas dos disposiciones y de estas dos actitudes de recepción contrastantes sean totalmente relativos al tipo de espectáculo o de obra con la que se corresponden. Disposiciones y actitudes se hallan evaluadas socioculturalmente, y apreciadas de forma diversa. La disposición legítima y su correspondiente actitud receptiva de *distanciamiento y cordura* aparecerán siempre como signo de *distinción, buen gusto y corrección*; las otras formas aparecerán en cambio, como *vulgares, groseras*, o en el mejor de los casos *populares*, y aquí la carga axiológico-semántica del lenguaje funciona con todo su vigor en el espacio social. Como dice Bourdieu los espectáculos populares,

"mediante las manifestaciones colectivas que suscitan y el despliegue del espectacular lujo que ofrecen.... maravillas de los decorados, esplendor de los trajes, fuerza de la música, vivacidad de la acción, ardor de los actores, satisfacen.... al gusto y al sentido de la *fiesta*... que liberan al poner al mundo social patas arriba, al derribar las convenciones y las conveniencias" (Bourdieu, 1991:32).

En la lucha libre y los carnavales se realiza una ruptura metafórica de la jerarquización y la distinción social. Las formas de recepción popular exigen, una experiencia *explosiva* de la catarsis, en la que se manifiesten libremente las emociones y las sinestesias (la risa es franca, los gritos son enfáticos, los comentarios explícitos y los desacuerdos son manifiestos). Esto era parte de lo que escandalizaba y molestaba en la industria cultural al espíritu aristocrático de los analistas de Frankfurt: la relación con la obra rompía las normas clásicas de percepción. A diferencia de una vinculación auréatica en la que se esperaba la *revelación* del sentido profundo de la obra, dada gracias al cultivo ascético del espíritu, la reproducción mecánica del arte y la proliferación de textos desprovistos de *aura* en los massmedia, estimulaban un consumo *desacralizado y explosivo*. La experiencia catártica en la *cultura legítima* es en cambio fuertemente *intelectual* y cuidadosamente *regulada*.



Las emociones se conducen por un filtro que las controla, y la manifestación de la sensibilidad debe incluso *excusarse*<sup>28</sup>. Cuando desde esta óptica se aprecian los espectáculos populares o massmediáticos, siempre resultan en alguna medida *bajos y elementales*. Se genera una suerte de *juicio de corrección recepcional* que define las formas *pertinentes e impertinentes* de apreciar las obras y los espectáculos, marca cuáles son las normas de recepción, y las competencias legitimadas en la recepción de las obras. Se genera una suerte de *juicio de corrección recepcional* tenderá a beneficiar aquella relación con las obras que se distancian de su *contenido* inmediato (de aquello que se aprecia en la percepción de primer grado, de quien ve sin más aspiraciones que disfrutar o enterarse de lo que *dice* la obra) y se orienta hacia la forma, la sintaxis, hacia lo *propriadamente estético*, aquello que "no se aprecia sino *relacionalmente*, mediante la comparación con otras obras, comparación que excluye por completo la inmersión en la singularidad de la obra inmediatamente conocida". Cuestión que exige una competencia adiestrada en el reconocimiento de relaciones formales y en las relaciones *intertextuales*: mientras la percepción *primaria* no verá en *Sucios, feos y malos* (E. Scola, 1976) más que la "historia de una familia que mata al papá para quedarse con la lana", la *disposición estética* encontrará "la búsqueda neorrealista de expresar con un máximo de registro y un mínimo de elaboración", o la representación "impresionista, que nos hiere por su crudeza y por su ausencia de concesión"<sup>29</sup>, en la que se nota claramente su recurrencia a instanciar la obra en relación con el *sistema* de las obras, con las escuelas y corrientes cinematográficas, e incluso con los códigos peculiares que utiliza. Como diría Bourdieu respecto a la fotografía: la apreciación popular ve en ella lo fotografiado, mientras que la apreciación *estética* reconoce la forma de fotografiar lo fotografiado. De allí que para unos el valor de la obra depende de lo que muestra, "de su realismo" o su "actualidad", mientras que para otros radica en las propiedades formales de su presentación. En términos estructurales podríamos decir que la *disposición estética legítima* se orienta fundamentalmente hacia el *plano de la expresión* (con la consiguiente implicación de formalismo, atención al

---

<sup>28</sup>Recuerdo la expresión calculada con que una mujer que conversaba en un intermedio de la ópera *Madamme Buterfly*, disculpaba su futuro desmedimiento emocional: "les advierto que en el próximo acto voy a sollozar". Con ello por una parte lograba justificar su actitud recepcional excedida, y a la vez alcanzar un incremento de legitimidad al anticipar su enorme sensibilidad ante el espectáculo

<sup>29</sup>Estas son algunas de las respuestas dadas a una encuesta de recepción cinematográfica que realizamos a partir de diversos textos y en distintos públicos de 1996 a 1997: "La reelaboración icónico-diegética: encuesta sobre recepción filmica".

código, reconocimiento de las relaciones intertextuales, etc.) y el *gusto popular* se orienta básicamente hacia el *plano del contenido* (con la consiguiente atención a lo que se cuenta, a los actores y personajes, a su relación con "los problemas de la vida")<sup>30</sup>. Una película de Tarkovsky resultará para el gusto popular "una pérdida de tiempo" en tanto como declara el crítico Harlan Kennedy, su cine nunca podrá ser considerado popular debido a que:

"1) Sus películas no tienen tramas claras; 2) No están filmadas a color. Es más, ni siquiera están a blanco y negro. Se la pasa alternando entre los dos, o entre medios tonos de gris, verde, café o lo que sea; 3) Están protagonizadas por gente con la que uno no podría pasar un fin de semana divertido. Místicos, reclusos, poetas, maniaco-depresivos y demás; 4) El clima es generalmente malo. Si no está lloviendo hay niebla, y hay charcos por todos lados; 5) La banda sonora no ofrece la posibilidad de un LP exitoso" (Kennedy, citado en García Tsao, 1988:12).

El crítico de Hollywood señala todos los aspectos que resultan *intransitables* en Tarkovsky y que violan, tanto para las convenciones del cine medio americano como para el público educado en esas tradiciones o formado en modelos estéticos populares, su concepto de lo que debe ser una buena película. Esto no significa ni que el cine de Tarkovsky sea "eminentemente burgués" o "estilizadamente inútil", ni que la percepción popular sea constitutivamente "elemental" o "llana", como pudiera inferirse de lo planteado hasta aquí, o de ciertas lecturas de los análisis críticos de Bourdieu sobre los gustos sociales<sup>31</sup>. El significado que esto tiene es que las obras se producen en espacios sociales específicos, según códigos y disposiciones propias de tales espacios, y que en ese sentido se hallan estructuralmente atravesadas por las relaciones simbólicas de fuerza del universo social. Por más *individual* o *espiritual* que pretenda ser una producción estética, su apreciación entrará en el ámbito de las estéticas sociales, y desde allí alcanzará un lugar de valoración. Lo que interesa señalar finalmente es que los procesos sociales de selección y consumo de los productos culturales responden a concepciones diversas, a disposiciones estéticas disímiles y a conceptos divergentes sobre lo que se considera o no una obra valiosa, fuertemente correspondientes con las

<sup>30</sup> Sin que estas sean más que *tendencias*. Una y otra expectativa pueden, desde su óptica peculiar fijarse y comprender uno u otro aspecto.

<sup>31</sup> Tanto la riqueza conceptual del cine de Tarkovsky como el reconocimiento de la relevancia expresiva y de contenido de las obras populares, muestran que no se trata de desprestigiar una forma y privilegiar otra, según el arreglo a una ideología del gusto. Se trata más bien de la identificación honesta de la disimilitud de legitimidad social entre unos gustos y otros.

clases socio-simbólicamente constituidas. Esto es, que las formas de apreciación no son igualmente evaluadas en el espacio social, y no implican por tanto las mismas condiciones de validez recepional.

Tales *gustos* aparecen a la observación sociológica como opóticamente diferenciados: de un lado la apreciación por las formas que distancien claramente la experiencia y la obra estética de lo "común" y lo "ordinario", y de otro lado el principio de "continuidad del arte y de la vida, que implica la subordinación de la forma a la función" en el gusto popular.

Pero la visión que genera el marco bourdiano tiende a reducir el complejísimo espectro de las formas de apreciación y recepción sociales. Su dibujo, fuertemente estructural (por tanto, binario) no fácilmente da cuenta de la multiplicidad y complejidad del caleidoscopio cultural. Más que una taxonomía simple entre lo *culto* y lo *popular*, el escenario contemporáneo muestra una multiplicidad de retículas culturales que se entremezclan complejamente y que definen los infinitos gustos y segmentaciones. Así como es imposible deslindar tajantemente los "objetos culturales de élite" y los "objetos culturales populares", en tanto buena parte de la *recepción cultural legítima* se efectúa en relación con obras de arte indígenas o campesinas, y a su vez la cultura indígena usa permanentemente los utensilios y bienes masivos tanto en su vida diaria como en su producción cultural, tampoco es posible dividir llanamente la apreciación cultural y massmediática en dos o tres estratos únicos. Tenemos que reconocer un espectro social amplio en el que se manifiestan múltiples *mundos culturales* con conexiones no necesariamente estables. Ante una mirada panorámica aparecerán múltiples grupos socio-culturales que en la definición de sus preferencias culturales buscan conformar una identidad. La observación sociológica busca ser de largo alcance, y en esa medida se tiende a identificar, de forma sólo oposicional, dos o tres grandes configuraciones, según la lógica de escasez de los bienes y las apreciaciones que permiten distinguir unos grupos de otros; pero esto no implica que los comportamientos sociales de consumo se produzcan *únicamente* para distinguir y fraccionar. Los distintos grupos sociales reconocen en alguna medida, las grandes significaciones de los objetos y sus correspondientes prácticas de consumo; hay una suerte de apreciación transversal de los significados sociales de los objetos y su posibilidad de uso (trátese de una videocasetera, el cine, la televisión por cable o una escultura indígena), que permite la interconexión comunicativa (aunque débil quizás) entre los diversos grupos sociales. Ahora bien, si esta diversidad tiene la potencia (y

muchas veces la acción efectiva) de intercomunicar experiencias disímiles, no se muestra sólo como la coexistencia democrática y feliz. La utilidad del planteamiento oposicional *gusto legítimo / gusto popular* es la de darnos una suerte de telón de fondo que nos permite un primer ordenamiento al complejísimo panorama de la recepción comunicativa cinematográfica, a la vez que nos advierte de no caer en la mistificación preferencial de un gusto sobre los otros, y de reconocer a su vez el carácter conflictivo de la relación entre visiones o "arbitrarios culturales" (término de Bourdieu).

#### **4. La dimensión hermenéutica del habitus**

La sociología de Bourdieu es fundamentalmente una teoría de la práctica de la cultura entendida como un proceso dinámico de producción, transformación y actualización de significados. Bourdieu encuentra que el principio generador de esta práctica simbólica es el *habitus* o la representación de la cultura (de una época, de un pueblo, de una clase...) interiorizada por los agentes sociales en complejos esquemas de "percepción, de valoración y de acción". Su interés se centra en la construcción de una teoría del "modo de generación de las prácticas" sociales (Bourdieu, 1986), en la que podríamos reconocer la forma en que la configuración de un "entorno" (como las condiciones materiales de existencia de una clase, o sus condiciones simbólicas), perceptible empíricamente con la forma de regularidades socialmente estructuradas, produce un *habitus*: "sistemas de *disposiciones* durables, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes" (Bourdieu, 1986:265); esto es, como principios de generación y estructuración de prácticas y representaciones. El concepto de *disposición* resulta clave en la definición del habitus, ya que hace presentes tres semánticas que le son pertinentes:

- a) Una disposición es el producto de una acción organizadora, con lo cual queda claro que el habitus no es una estructura innata o natural, sino precisamente resultado del proceso de interiorización de las condiciones objetivas.
- b) Una disposición es también "una manera de ser" o un "estado habitual" del comportamiento de las personas y del uso de su cuerpo.
- c) Por último, una disposición es una propensión o una inclinación, en tanto las prácticas tienden a replicarse.

El habitus es entonces una suerte de *matriz* interiorizada por los actores, desde la cual se gobiernan o se disponen sus prácticas sociales. Los agentes tienden a realizar sus acciones de forma ritualizada (hay una regularidad observable en la forma de vestir, de relacionarse con la autoridad, de preferir ciertas actividades a otras, de hablar, de interpretar....) que se muestra principalmente en la inclinación o propensión a realizar ciertas cosas, de ciertas formas. Bourdieu reconoce entonces que hay sistemas de disposiciones interiorizados por los agentes a los que llama *habitus*, y desde los cuales se generan las prácticas exteriorizadas de los mismos. El *habitus* es así, un "sistema de disposiciones" que se genera en los agentes a partir de su exposición a estructuras objetivas determinadas; esto es, al proceso de *interiorización de la exterioridad*. Sistema de disposiciones que atañe a una organización, a una configuración tendencialmente permanente, pero también se refiere a un principio generador de acciones, a un principio originador de prácticas, en el sentido de *exteriorización de la interioridad*. De alguna manera podríamos comparar el concepto bourdiano de habitus con la concepción chomskiana del lenguaje. Para ambos, un conjunto finito de regularidades interiorizadas o latentes permite una infinidad de comportamientos lingüísticos o sociales, que son la expresión y la acción externa de tal interioridad.

El habitus se conforma en la relación con las instituciones y campos sociales, en suma, en la relación con las *estructuras estructurantes* que definen las matrices interiorizadas por los individuos. Pero simultáneamente en su práctica social (como profesionales, como vecinos, como padres o hijos, como profesores o estudiantes...) los agentes exteriorizan dichas estructuras en un complejo modelo que las va reorganizando y reconstituyendo<sup>32</sup>. Para Bourdieu las prácticas de los agentes son el resultado de la correlación de un habitus con una *situación social*, con cierta *coyuntura* en la que se condiciona la acción:

"el habitus produce prácticas... en la medida que tienden a reproducir regularidades inmanentes a las condiciones objetivas de la producción de su principio generador, pero ajustándose a las exigencias inscritas a título de potencialidades objetivas en la situación directamente afrontada" (Bourdieu, 1986:267).

---

<sup>32</sup>Por otra parte, Bourdieu reconoce que tales estructuras interiorizadas *tienden* a permanecer por la continua reificación que de ellas hace el sistema social.

Con ello queda claro que las prácticas no se explican por la traza total de "factores" de la *situación*, ni por "las condiciones que han producido el principio durable de su producción". Las prácticas son comprensibles en la relación dialéctica que se establece entre *habitus* y situación. Estas no son tan solo una reproducción regular de lo estructural, sino también una acción estratégica que expresa la dimensión consciente y creativa de las mismas. Bourdieu identifica así dos aspectos en el *habitus*:

- a) Lo que podríamos llamar el *habitus ritualizado*, como aquella matriz que reproduce o incluso replica las relaciones sociales interiorizadas en los agentes, lo que hace repetitivas y altamente previsibles las prácticas.
- b) Lo que podríamos llamar el *habitus estratégico*, como aquella posibilidad de los agentes para innovar, crear, hallar vías inusitadas frente a la configuración campal o social en la que deben actuar y transitar.

Por otra parte, Bourdieu sostiene que la identidad de las condiciones de existencia (formaciones estructurales) tiende a producir sistemas de disposiciones o *habitus* análogos. El *habitus de clase* o *habitus cultural* permite entonces explicar esa suerte de "armonización objetiva de las prácticas y de las obras" de un conjunto de agentes pertenecientes al mismo grupo social, sin tener que reconocer "como principio unificador de la acción ordinaria o extraordinaria... a la concertación consciente y meditada del complot" (Bourdieu, 1986:268). La noción de *habitus de clase* explica que las prácticas de los diversos agentes sociales puedan concordar objetivamente entre sí, incluso *en ausencia de cualquier forma de interacción directa*. En cada una de las acciones portamos entonces nuestra historia y la historia de las estructuras, desde las cuales se generan nuestras disposiciones como esquemas de percepción, de concepción y de acción comunes en gran parte a todos los miembros de la misma clase o el mismo grupo socio-cultural. Bourdieu mismo sugiere una analogía del concepto de *habitus* con el sujeto kantiano: sistema o estructura que guía las prácticas individuales y que condiciona la percepción y la experiencia del mundo, pero que no se restringe a la subjetividad, sino que responde a una estructura supra-individual. Para Kant se trata de una estructura trascendental en tanto que formación a priori desde la que se gobierna toda experiencia del mundo, para Bourdieu se trata de una conformación histórica y social que define la forma en que los agentes perciben, experimentan y actúan en el mundo (atraviesa transversalmente a los sujetos bajo similares condiciones de

generación)<sup>33</sup>. Para los propósitos de este texto, parece que es necesario hacer una precisión en la que podríamos reconocer una suerte de *dimensión hermenéutica* del habitus, entendida como un complejo de matrices de percepción e interpretación, como aquellas que delimitan los posibles de percepción y la coloración emotiva y axiológica de la misma<sup>34</sup>.

Esta *dimensión hermenéutica del habitus* es un complejo de disposiciones adquiridas por el sujeto que estructuran su percepción e interpretación, y que en su conjunto responden tanto a la exposición a estructuras colectivas análogas de un grupo o clase social, como a experiencias "sui generis" del sujeto acaecidas en su historia personal, y propias de su posición en los espacios de relaciones sociales en los que históricamente ha participado. Esta dimensión hermenéutica del habitus sería una suerte de matriz que produce esquemas de percepción, apreciación e interpretación. Estas operaciones son también, en lo que nos atañe directamente, procesos de apreciación e interpretación textual. Tal dimensión está en estrecha relación con los horizontes de expectativas de los sujetos, en tanto se conforma en un proceso de interiorización de los horizontes por parte de los intérpretes.

---

<sup>33</sup>En una acepción muy cercana al lenguaje de Foucault cuando habla del *a priori histórico*.

<sup>34</sup>Esta *dimensión hermenéutica* se definiría como tal, frente a tres grupos de matrices o tres dimensiones restantes (formuladas igualmente en términos puramente metodológicos):

1. *Dimensión cognitiva*: matrices de pensamiento, como aquellos principios y descripciones que dan una idea del mundo y de la sociedad, que generan *rutras de pensamiento* y formas de analizar y explicar los acontecimientos.

2. *Dimensión emotiva*: matrices de sentimiento, como aquellos diagramas de emoción que definen lo que se debe y no sentir en las experiencias vitales-relacionales de las personas, y la forma en que deben reaccionar ante ellas. Esto podría resultar un poco extraño, ya que se tiende a tener una concepción *espontaneísta* de las reacciones emocionales. Los estudios semiológicos y etnológicos nos muestran que en realidad las emociones se *aprenden* y se *disponen* socio-culturalmente. Desde niños nos vamos adiestrando en nuestros sentimientos. Aprendemos de qué sentirnos felices, de qué llorar, de qué asustarnos. Aprendemos en qué situaciones "podemos controlarnos" y en cuáles nos hallaremos "fuera de sí". C. Lévi-Strauss en la *Introducción a la Obra de Marcel Mauss* decía: "Los límites de exactibilidad, los límites de resistencia, son diferentes en cada cultura. El esfuerzo 'irrealizable', el dolor 'intolerable', el placer 'inaudito' son menos función de particularidades individuales que de criterios sancionados por la aprobación o desaprobación colectiva". En el terreno de la psicología filosófica se ha planteado que las emociones cuentan con dos componentes: uno *fisiológico* y otro *cognoscitivo*. Así, el trabajo reciente "se ha concentrado en el papel de la creencia en la emoción, y la conexión precisa entre una creencia o creencias y la emoción" (Calhoun y Solomon, 1989:10).

3. Por último, *dimensión pragmática*: matrices de acción y operación, las cuales conducen o gobiernan el tipo de acciones que realizamos tanto en el sentido *estratégico* (lo que debemos hacer para alcanzar un fin) como en su sentido *moral* (aquello que creemos nos está o no permitido hacer).

En estrecha relación con estos planteamientos aparece la noción chomskiana de competencia (véase *anexo*), desde la cual podríamos enriquecer la dimensión hermenéutica del habitus. La relación entre ambos conceptos (apenas formulada aquí) permite precisar formalmente la noción de habitus e instanciar socio-culturalmente la noción de competencia<sup>35</sup>.

Como es sabido con el concepto de competencia Chomsky refiere a una suerte de estructura interiorizada por el hablante, constituida por un conjunto de capacidades lingüísticas, gracias a las cuales se encuentra en condiciones de hablar y comprender fluidamente su lengua. El uso que el hablante hace de su *competencia*, de sus conocimientos, es denominado por Chomsky como la *actuación lingüística*. Es claro que toda acción lingüística, que toda práctica del lenguaje, emerge de la competencia que posea el hablante. Una enunciación presupone siempre una competencia, pero no al revés. Actuación y competencia no son entonces equivalentes, cuestión que se muestra cuando la actuación en ciertas ocasiones es expresión imperfecta de la competencia, como en los casos en que alguien tiene tartamudeos al hablar o comete errores de entonación involuntarios (*lapsus linguae*).<sup>36</sup> La *Competencia gramatical* incluye tres tipos de capacidad lingüística: sintáctica, semántica y fonológica, que son en su conjunto complejos de saberes y criterios sobre la lengua (véase *apéndice 1*) Pero el concepto de competencia es susceptible de orientarse más allá del ámbito puramente lingüístico. Es así que algunos autores hablan de *competencia semiótica*, *competencia comunicativa* y *competencia cultural*. P. E. Ricci y B. Zani reconocen que la noción puramente lingüística de la competencia no permite dar cuenta de los procesos de interacción comunicativa, o de los *actos de habla* en los que participan los sujetos sociales; reconocen que una persona dotada únicamente de *competencia lingüística* sería incapaz de establecer eficazmente una interacción comunicativa en tanto "ignoraría cuándo debe hablar, cuándo callar, qué opciones sociolingüísticas emplear en determinadas situaciones" (Ricci y Zani, 1990:20), por lo cual se plantea la necesidad de desarrollar un concepto de *competencia comunicativa* capaz de entender la acción

---

<sup>35</sup> Para evitar la generalidad de uno y la formalidad del otro.

<sup>36</sup> Además de la competencia gramatical, Chomsky reconoce la *Competencia pragmática*, que está referida a los datos no lingüísticos que tiene el hablante, como lo son la formación cultural o las creencias personales respecto al uso o la forma en que se interpretan las oraciones. Así, por ejemplo, cuando un sujeto dice a otro "todo va mal hoy", y éste sabe que aquella persona fue al doctor ese día, gracias a ello puede inferir que esa frase se refiere a un problema de salud.



lingüística en relación con el contexto en el que se produce y desde el cual se define<sup>37</sup>. Entienden por *competencia comunicativa*

"[la] capacidad de emitir y captar mensajes que... colocan [a un individuo] en trato comunicativo con otros interlocutores. Esa capacidad comprende no sólo la habilidad lingüística y gramatical (de producir e interpretar frases bien formadas), sino también una serie de habilidades extralingüísticas correlativas, que son *sociales* (en el sentido de saber adecuar el mensaje a la situación específica) o *semióticas* (que significa saber utilizar otros códigos, además del lingüístico, como por ejemplo, el kinésico: las expresiones faciales, el movimiento del rostro, de las manos, etcétera)" (Ricci y Zani, 1990:20).

Ante estos planteamientos tendríamos que hacer dos señalamientos relevantes:

- 1) Una teoría de la *competencia comunicativa* requiere producir dos *descentramientos* fundamentales: por un lado, debe reconocer que la *actuación comunicativa* no sólo se produce en la situación de diálogo. Con ello debemos entender que el concepto de *acto comunicativo* se refiere también a la situación que a nosotros nos interesa, la situación de recepción, y a un sinnúmero de situaciones diversas que generalmente se cubren apelando a nociones como *competencia textual*, *competencia cultural*, etc. Por otra parte, la competencia comunicativa refiere no sólo a los "saberes" o "conocimientos" interiorizados por el participante, que le permiten actuar eficazmente en una *interacción lingüística*, sino también en otros tipos de interacciones, esto es, en *intercambios semióticos*. Así, hallaremos que hay un complejo de *reglas*, *criterios* y *saberes* que facultan a los sujetos sociales para producir y decodificar (explícita o implícitamente) mensajes *iriológicos*, *kinéticos*, *proxémicos*... en *situaciones sociales*. En estos dos sentidos utilizamos el término de *competencia semiótica*, que preferimos a los de competencia lingüística o comunicativa.
- 2) Para nosotros estos planteamientos adquieren valor crítico cuando pueden relacionarse con una teoría de la reproducción y configuración social de la cultura, en la que pasemos de la pura descripción de los conceptos a su ubicación en el marco de las relaciones sociales. Las

---

<sup>37</sup>Asunto que, como bien señalan los autores, implica considerar que además del *significado referencial* de un enunciado, participan en él también otras clases de significación como las sociales, estilísticas, emotivas... (como dirigirse a alguien de *usted* o de *tú*), lo que muestra que la *enunciación* persigue otras finalidades o *funciones* además de la referencial.

*competencias semióscicas* (o *culturales* o *sociales*, dependiendo del horizonte teórico y disciplinar en que se conceptualizan) incluyen el conocimiento consciente o inconsciente que tienen los actores sociales de las relaciones simbólicas de fuerza del tramado social. En otras palabras, las *competencias comunicativas* implican el conocimiento de las relaciones estructurales entre las *formaciones socio-culturales*. Así una noción de competencia vinculada con el *habitus* reconocería de entrada que los archivos, capacidades y criterios que la constituyen se adquieren culturalmente, y permiten la producción de mensajes o interpretaciones no solamente aceptables, según la lógica de las convenciones sociales, sino también *oportunas* o *pertinentes*. Esto es, que el *habitus* como competencia permite entender que un agente social, en el espacio de relaciones de una situación determinada, no sólo produce textos primarios o textos de interpretación de otros textos según la aceptabilidad gramatical o estética de la convencionalidad social, sino también según la pertinencia y oportunidad que le permita una *ganancia simbólica*, y que define su producto en una *valoración*.

## 5. Los campos de recepción

Además de las inscripciones históricas (*habitus*) que orientan a un individuo a decodificar de una u otra forma un texto, interviene lo que podríamos llamar un *campo de recepción*. A diferencia de lo que supusieron las escuelas críticas, los actores sociales no abordan los mensajes de los *massmedia* de forma aislada o atomizada. Se encuentran localizados en espacios sociales y pertenecen a clases o grupos multifactorialmente reconocidos. Como puede apreciarse, esta noción de *campo*<sup>38</sup>, en su horizonte *bourdiano*, tiene alcances muy vastos: busca explicar en su relación con el *habitus*, la totalidad de las prácticas sociales. Nuestro interés en ella es mucho más limitado. En realidad nos resulta de utilidad para describir las condiciones relacionales en que un actor social se enfrenta a un film. El *campo de recepción* será para nosotros, el espacio de relaciones en

<sup>38</sup>La noción de *campo* en realidad no compite con la noción de *clase social*, si ésta se entiende *multifactorialmente*, como ya hemos señalado. El *campo* refiere espacios sociales mucho más precisos que las clases sociales. Los campos pueden ser en su mayoría: *intraclases*, cuando se constituyen por agentes pertenecientes a una misma clase social (el caso más claro lo constituyen las instituciones de élite como los *clubes exclusivos* o, en el otro extremo, las agrupaciones indígenas y campesinas autónomas); o *interclases*, cuando se conforman en la intersección de más de una clase social. Es el caso de algunos campos académicos (en especial de las carreras *funcionales* como las ingenierías o las ciencias médicas) en los que participan sujetos de distintos orígenes, o los grandes campos políticos, como los partidos, en los que se reconocen distintos orígenes desde la base hasta la cúpula.

que se hallan inmersos los agentes sociales y desde el cual se ocupa una posición relacional que define en buena parte los procesos de consumo simbólico. Los campos de recepción se forman por la participación de un conjunto de agentes dotados de cierto habitus, interesados en una experiencia de percepción y apreciación permanente o transitoria de algunas obras o mensajes. Así, algunos campos de recepción permanentes pueden ser, por ejemplo, un grupo de estudiantes de arte, sometidos continuamente a la tarea de apreciación y evaluación de obras, el grupo de críticos cinematográficos de una revista especializada, una comunidad urbana o rural que recibe periódicamente ciertos films o programas de televisión. Se constituyen como campo permanente en tanto se hallan definidas entre ellos ciertas relaciones regulares y cierta práctica continuada de apreciación. Los campos de recepción pueden ser también transitorios, como aquel que se conforma cuando un grupo de personas *en relación* ve una misma película o aprecia un mismo espectáculo, y genera un intercambio de opiniones pasajero o una discusión articulada. Aunque por lo general se tiene poca conciencia de ello, toda apreciación de obras y productos culturales, y en especial de los films, se halla inserta en campos de recepción. Permanentemente nuestra opinión frente a uno u otro texto se hallan en contraste con las opiniones de otros. Este principio de correlación o yuxtaposición de apreciaciones y percepciones es lo que caracteriza la existencia de un campo de recepción. Todos participamos en esta suerte de diagramación *normada* de la recepción: asistimos al cine cargando con nuestras experiencias y criterios de consumo simbólico, las inercias y las fuerzas del significado que el campo ha inscrito en nosotros. Pero las apreciaciones y los valores de los juicios que los diversos agentes emiten acerca de los textos, en tanto el campo de recepción es un espacio de relaciones sociales, no tienen el mismo *valor* (no cuentan con el mismo *precio* diría Bourdieu). Todos los productores de discurso en un campo de recepción aparecen sometidos a ciertas regularidades sobre la base de la disimetría del poder, según la cual no todos los enunciadores son considerados iguales. Para nosotros un campo de recepción implica, un ámbito de relaciones con *posiciones* estructuradas (dominantes, divergentes y oscilantes, cuando mínimo) definidas por la mayor o menor competencia semiótica de los implicados y por su posición de poder, en términos multifactoriales. En tales espacios se generan opiniones legitimadas, formando una suerte de *ortodoxia recepcional*<sup>39</sup>, y eventuales o permanentes *discursos heterodoxos*.

---

<sup>39</sup>Esta ortodoxia recepcional es mayor o menormente estructurada, dependiendo de la complejidad del

La comprensión de las prácticas de recepción cinematográfica, implica el reconocimiento de que la decodificación se produce en el seno de un campo de recepción estructurado, con participantes en cierta disposición interpretativa (dimensión hermenéutica del habitus) según una competencia semiótica formada y valorada socialmente.

Esta multiplicidad de *campos de recepción* de distinta envergadura (desde un grupo de amigos hasta una institución de crítica cinematográfica), se hallan complejamente relacionados: responden a diagramaciones culturales mayores que los atraviesan transversalmente. Los criterios de apreciación, las valoraciones y los sentidos que se resaltan en uno u otro campo no son cuestiones específicas, aunque puedan adoptar modalidades propias, en realidad responden a los grandes conflictos de sentido y de verosimilitud del mundo social en su conjunto. Es en este punto en que nos encontramos con el concepto de *horizonte de expectativas* de Jauss.

Como es sabido Jauss recupera la noción de *horizonte* desarrollada por Gadamer<sup>40</sup> quien la entiende como "el círculo de visión que abarca y circunscribe todo lo visible desde un punto" (Gadamer, 1989:82), y que se proyecta fundamentalmente a la *comprensión histórica*: a la posibilidad de ver el pasado a través de la aproximación al horizonte en que se realiza, con el esfuerzo conciente de reconocer permanentemente el horizonte presente desde el cual miramos. Esta hermenéutica histórica es muy próxima a la nueva hermenéutica literaria que promueve Jauss: acercarse a la historia de la recepción de un texto implica reconocer el horizonte desde el cual se comprendió en tanto "ha de tenerse en cuenta la pretensión del texto de tener que ser entendido de modo nuevo y diverso en cada situación concreta" (Gadamer, 1989:87). Para Gadamer el texto reposa en la interpretación que emerge en su *aplicación*<sup>41</sup> concreta en el marco de un

---

campo de recepción (en una revista de críticos tendrá una fuerte definición; entre un grupo de amigos que van al cine será muy laxa).

<sup>40</sup> Quien a su vez la retoma de Nietzsche y Husserl, quienes la usan para mostrar la relación entre el pensamiento y la finitud de su visión.

<sup>41</sup> Gadamer señala que en la tarea hermenéutica tradicional participaban tres instancias sistemáticas: la comprensión, la interpretación y la aplicación. En realidad, dice Gadamer, estas instancias se hallan en unidad: la interpretación no es un añadido a la comprensión, debido a que comprender es siempre interpretar, y la aplicación por su parte, se halla constitutivamente vinculada a la interpretación. Cuando nos aproximamos a un texto concreto "en la comprensión hay siempre una aplicación del texto que hay que

horizonte. Recordemos que en Jauss el *horizonte de expectativas* refiere a un marco social de creencias, apreciaciones y concepciones desde el cual los textos son leídos, lo que le permite deshacer el sustancialismo que supone esencias eternas que permanecen intemporalmente guardadas en los textos, y restituir una historia de la recepción en la que se redescubre la densidad con que cada época histórica ha dotado a un mismo texto. No obstante hay quienes han señalado que esta noción no es del todo clara. Así por ejemplo, para Robert Holub el concepto de *horizonte de expectativas* resulta muy "vago": oscila entre un sistema de referencias intersubjetivas y una "organización mental que un individuo hipotético podría aplicar a cualquier texto" (Holub,1984). Otros afirman que la noción se dirige más bien a una propiedad del texto. En realidad Jauss sostiene el carácter objetivo del horizonte de expectativas pero señala que este marco general se conecta explicativamente con las lecturas que origina. Esto en la medida que la relación texto/lector implica dimensionar dos horizontes: el horizonte vital extratextual propio de la *recepción* y en el cual el receptor condiciona la concreción, y el horizonte textual intra-literario propio del *efecto* y con la cual el texto sale al encuentro para la *concreción*.

Jauss ha señalado que la *obra* debe comprenderse como el encuentro entre el lector y el texto gracias al cual la *estructura virtual* se *concreta*. En la convergencia del texto y su recepción "se constituye una *significación* no preexistente", de manera que "el *sentido* de la obra de arte no ha de ser concebido como sustancia intemporal sino como totalidad constituida en la historia misma" (Jauss, 1989:218). Jauss reafirma en este punto su distinción entre *efecto* y *recepción*, entendiéndolo por el primero el "elemento determinado por el texto", una suerte de apelación o irradiación textual; y por la recepción el "elemento determinado por el destinatario en la concreción o formación de la tradición" (Jauss, 1989:240). La concreción de la obra es el sentido nuevo que puede adquirir la estructura total de la obra (como objeto estético) "cuando las condiciones históricas y sociales de su recepción se modifican" (Jauss,1989:219). La obra es siempre una estructura dinámica, susceptible de captarse sólo en sus diversas concreciones históricas. Esto quiere decir que el devenir mismo de la obra, su mutación significativa puede hallar explicación "en la perspectiva de la historia social o de la crítica de las ideologías, por referencia a la situación y a los intereses de sus lectores en los diferentes estratos socioculturales" (Jauss, 1989:219). La

---

comprender a la situación actual del intérprete". Comprender un texto es entonces, interpretarlo desde la situación actual en que nos hallamos.

historia de la recepción de las obras sólo puede estudiarse plenamente si se "reconoce y admite que el sentido se constituye por el juego de un diálogo intersubjetivo" (Jauss, 1989:240). Este devenir se expresa en el horizonte de preguntas y respuestas que desde la recepción da diversos sentidos a las obras, o que, en otras palabras, encuentra cada vez nuevas respuestas a las también nuevas preguntas que se plantea. La obra no es "un catecismo" que guarda eternamente las preguntas y las respuestas a esas preguntas, es más bien un "espacio libre de juego, en el que, en el campo de una comprensión dialogada, se concreta un sentido no objeto de una 'revelación', al hilo de las recepciones sucesivas en las que se encadenan preguntas y respuestas" (Jauss, 1989:241). La obra literaria puede entonces caracterizarse como *dialógica*, lo que nos hace reencontrarnos con el pensamiento de Bajtín, quien advierte la necesidad de no perder de vista la relación entre texto y contexto. Pero la forma en que Bajtín reconoce esta correlación va más allá de la oposición simplista que comúnmente se le adjudica: *interior* y *exterior*, *texto* y *contexto* no son posiciones absolutamente contrarias, sino puntos que se constituyen uno en relación con el otro y que se transitan permanentemente del uno al otro. Lo que creemos ingenuamente está al interior del texto, proviene en buena parte de lo que desde el exterior depositamos en él. Y el exterior, que suponemos ajeno a todo texto, participa de su presencia y muchas veces tiene la forma misma del texto. La división tajante texto/contexto reifica la idea metafísica de que el texto en sí mismo tiene *un sentido* originariamente guardado. Cuando debilitamos la distinción, cuando desaguamos las barreras, notamos que no hay significado al margen de su transitar incesante del lector al texto y de éste a aquél. Quizá es ese el sentido profundo del dialoguismo bajtiano.

Al igual que Bajtín, Jauss identifica la estrecha relación entre praxis y experiencia estética. Esto implica que se reconozca la relación entre arte y sociedad, sólo a partir de la cual será posible ver con claridad la autonomía relativa de la historia del arte. El concepto de horizonte de expectativas es en realidad la clave que permite dilucidar esta relación: los horizontes de expectativas como sistemas de referencias simbólicas desde los cuales se interpretan los textos, son en realidad construcciones sociales. Pero ésta sigue siendo una noción demasiado abstracta, y aún ilegible en tanto conserve el carácter excesivamente armónico que parece tener. Al igual que las *comunidades interpretativas* de Fish, el horizonte de expectativas aparece siempre equilibrado y unificado: las sociedades se identifican con un mismo horizonte de expectativas, y en este sentido todos los lectores de

una época parecieran compartir las mismas claves interpretativas. En nuestra perspectiva la noción de horizonte de expectativas debe admitir el conflicto, debe ser capaz de reconocer las fragmentaciones y los enfrentamientos. En realidad los horizontes se hayan imbricados como parte constitutiva de los grandes conflictos sociales, y participan de los mundos simbólicos de las fuerzas sociales que actúan en la construcción de uno u otro proyecto histórico. En este camino el pensamiento de Bajtín nos resulta capaz de dar cuenta del trazo de fuerzas que actúa en la conformación del sentido, en la construcción social de la interpretación. Su énfasis en el *dialoguismo*, y su concepto de *horizonte ideológico*, nos acercan más a la conformación de este planteamiento.

A diferencia de los formalistas rusos (con quien equívocamente se le tiende a confundir<sup>42</sup>) Bajtín se orienta a la construcción de una *poética social*, que se articula sobre una concepción del lenguaje y la comunicación (oral o escrita) como una dinámica socio-ideológica<sup>43</sup>. Busca rebasar las estéticas ahistóricas por medio de una concepción social del lenguaje, se pregunta por el *horizonte ideológico* del signo lingüístico y por la *situación social* en que se inscribe:

"Mi actitud frente al estructuralismo. En contra del afán de encerrarse en un texto. Categorías mecanicistas: 'oposición', 'cambio de código'... La consecutiva formalización y despersonalización: todas las relaciones tienen carácter lógico (en el sentido amplio de la palabra). Mientras que yo en todo oigo voces y relaciones dialógicas entre ellas.... En el estructuralismo siempre existe un solo sujeto, que es el sujeto del investigador mismo" (Bajtín, 1982:392).

Es decir, comprende al signo en su dimensión vectorial: los signos se *orientan* hacia otros. El signo socio-ideológico se conforma como un campo de batalla en el que explotan múltiples acentuaciones sociales. El signo semiótico se configura, con el espesor del tiempo, en el espacio en el que se

---

<sup>42</sup>Confusión propiciada especialmente por el estructuralismo francés de los 60 y 70 (Todorov, Barthes, Kristeva, Bremond, etc.), que se fundó en los trabajos de Shklovski, Jakobson, Tinianov y Tomashevski, en tanto le proveían de elementos para comprender la obra y el *sistema* de las obras en términos autónomos, como hemos señalado en el segundo capítulo. Desde esta óptica se tendió a reducir el pensamiento de Bajtín a la media teórica de los formalistas. Esta es la razón de que Kristeva recuperara el concepto de *dialoguismo* en un contexto puramente textual, entendido en el marco cerrado del intercitado, bajo el nombre de *intertextualidad*. Con esta operación se deshizo el poder histórico de la noción y se redujo su testitura política y social.

<sup>43</sup>Esto implica enfrentarse con la "lingüística idealista", a partir del desarrollo de una comprensión política del lenguaje, como ha sido señalado previamente.

*refracta*<sup>44</sup> la lucha de clases. Sobre esta base la *poética social* busca conformar el *horizonte ideológico* orientado hacia el receptor (Bajtín, 1982:381-387).

La *dialogía* es una noción dinámica en la que se establece la relación entre voces individuales o colectivas (Bajtín, 1982 y 1984). Con ella apela al proceso interactivo entre los sujetos hablantes<sup>45</sup>. El diálogo debe entenderse en un sentido amplio: cualquier tipo de intercambio verbal de cualquier índole, en el cual el libro constituye *el acto de habla impreso*. El libro implica entonces un diálogo que propicia comentarios y críticas impresas, institucionalizadas:

"l'acte de parole sous forme de livre est toujours orienté en fonction des prises de parole antérieures dans la même sphère d'activité, tant celles de l'auteur lui-même que celles d'autres auteurs... Ainsi, le discours écrit est en quelque sorte partie intégrante d'une discussion idéologique à une grande échelle"  
(Bajtín/Voloshinov, 1977:136)

Tal interacción verbal, cargada socialmente, es la que materializa la obra (el poema, la novela, el film). El receptor, desde su horizonte ideológico otorga significado a la obra de arte. La obra es así producto de la interacción ideológica, la recepción misma, adquiere una dimensión dialógica. Pero no se restringe al intercambio *instantáneo* (como tendería a considerarse en el formalismo o el sincronismo), sino que supone la incorporación de las voces del pasado, la cultura y la comunidad. El *dialogismo* permite revelar permanentemente la orientación social del enunciado. En tanto define la *pluralidad* y la *alteridad*, se opone a la voz *monoestilística* y *monológica* impuesta por la autoridad, por la norma, por el discurso del poder. No existe el significado esencial, último, definitivo, no "existe ni la primera ni la última palabra, y no existen fronteras para un contexto dialógico, asciende a un pasado infinito y tiende a un futuro igualmente infinito" (Bajtín, 1982:392). Ni los significados pasados son estables, no han concluido, al releerse se

<sup>44</sup>La noción de *refracción* tiene un valor específico en la teoría de Bajtín. rompe el esquematismo unidireccional entre infraestructura y superestructura, señala la acción recíproca, dispersiva, fragmentaria o continua entre vida social y literatura.

<sup>45</sup>En el circuito comunicativo escrito la *dialogía* se muestra en diversas formas. el artículo académico que cita y polemiza con otros autores (bajo las modalidades de apoyo, refutación, suplemento, etc.), el texto nuevo que parte de voces de otros. La voz propia y la ajena tienen igual valor. La dialogía enfrenta el monologismo en tanto: "Two discourses equally and directly oriented toward a referential object within the limits of a single context cannot exist side by side without intersecting dialogically... once having come together, must inevitably orient themselves to one another" (Bajtín, 1984:188-189)



animan, están activos, presentes, vivos. El esfuerzo metodológico de captar la dialogía (la heteroglosia) significa desafiar al lenguaje único, apelar a la *alteridad*, reconocer y recuperar los enunciados lejanos en el tiempo o en el espacio social, que se incorporan al nuestro.

En el territorio de la recepción estos planteamientos resultan revigorizadores: el ejercicio de la multiplicidad en la interpretación, de la heterofonía en la relación con el texto (con el libro, con el film), no significa sólo participar del juego que formalmente propicia la obra, en tanto se halla *estructuralmente* abierta, sino que se orienta a una acción política dispersante o desafiante que al rebasar los límites institucionales de la significación, explora y valida nuevos mundos de sentido. En este punto recuperamos los señalamientos que hacíamos respecto a las nociones de "comunidad de intérpretes" y "comunidad interpretativa" de Eco y Fish, y frente a las cuales restituíamos la noción de *campos de recepción*. Con ello mostrábamos que toda práctica interpretativa, o toda acción de semantización de un texto se halla inscrita en un espacio de fuerzas de sentido que van más allá del ámbito local de la comunidad y que implican los *horizontes ideológicos*. La comunidad no llega a un *acuerdo consensado y racional* como supone el saussurianismo de Eco o Fish, más bien se halla inscrita en una lucha de sentidos, que, potencialmente, podría propiciar relaciones de intercambio semiótico consensadas, pero como *producto* de una lucha que así lo propicie, y no como un estado *espontáneo* de las relaciones de significación, sólo postulable desde una teoría pre-política o ahistórica del lenguaje (como la teoría de Saussure).

En la articulación de los campos de recepción en el espacio cultural se configuran las relaciones múltiples entre los horizontes de expectativas que actúan como marcos referenciales en los procesos concretos de apreciación y semantización textual. En nuestro caso, los grandes horizontes de expectativas son el telón de fondo desde el cual se experimenta e interpreta el discurso fílmico. Horizontes que en el marco de una comprensión de la recepción fílmica deben entenderse como grandes enciclopedias icónicas y diegéticas, como reservorios colectivos de relatos e imágenes desde los cuales diversos grupos sociales abordan las historias y las icónicas del discurso cinematográfico.

## CONCLUSIONES

### La recepción cinematográfica

#### 1. Sánchez Vázquez: la especificidad de la experiencia estética

Gorchákov prende una vela y tras dos intentos fallidos consigue llevar la frágil llama hasta el extremo opuesto del estanque. Coloca la flama sobre el borde y desfallece. Al parecer, ha muerto. El espectador que ha seguido *Nostalgia* (Tarkovski, 1983) hasta la secuencia final establece una relación peculiar con la obra. Es un sujeto específico, un individuo con una historia personal y con unas preocupaciones concretas. Sin embargo, en su relación con la obra, con el texto sensible-significativo que conforma *Nostalgia*, realiza una suerte de *suspensión* de sus preocupaciones cotidianas. Sobre la base de esta *suspensión* y de la existencia de la obra se hace posible la *situación estética*. Sánchez Vázquez la ha definido como la "relación concreta, singular" que se establece entre sujeto y objeto estético, ha señalado que la codependencia que exigen los dos términos implica también que "el sujeto no se comporta en todo momento estéticamente, y que el objeto no cumple siempre una función estética" (Sánchez Vázquez, 1992:105). El espectador de *Nostalgia* trabaja, visita al médico, cena en su casa o participa en un mitin político, en esas circunstancias realiza prácticas distintas a las estéticas.

Por su parte, el film puede ser proyectado en ausencia de espectadores o el video puede abandonarse después de ser colocado en la videocasetera. El video guardado o la cinta "enlatada" sólo son *potenciales* estéticamente. En ausencia de expectación el texto cinematográfico suspende su función estética.

"Para que un objeto exista estéticamente, es preciso que se relacione con un sujeto concreto, singular, que lo usa, consume o contempla de acuerdo con su naturaleza propia: estética... Por consiguiente, mientras no es asumido o contemplado, sólo es estético potencialmente. El sujeto, a su vez, sólo se comporta estéticamente cuando entra en la relación adecuada con su objeto. En suma, sujeto y objeto de por sí, al margen de su relación mutua, no tienen real, efectivamente, una existencia estética" (Sánchez Vázquez, 1992:106)

Cada una de las partes de esta relación debe contar con ciertas condiciones necesarias para su establecimiento. Sánchez Vázquez las identifica como factores objetivos y subjetivos. Los primeros son aquellos que deben presentarse necesariamente en el objeto para propiciar la relación, los segundos (los subjetivos) deben darse necesariamente en el sujeto.

a) Los factores objetivos son de dos clases: físicos y sensibles

Sin los *factores físicos* la obra no podría presentarse a la expectación y a la recepción de los sentidos del espectador. La sala de proyección del film debe contar con unas condiciones mínimas de obscuridad, más allá de las cuales las imágenes serían irreconocibles o imperceptibles; por su parte, la cinta debe hallarse en un estado de integridad que permita su proyección y la transmisión del sonido requiere condiciones idóneas de reproducción y propagación, sin las cuales la obra sería trunca. Pero incluso, más allá de estos factores, debe reconocerse que el objeto estético "tiene en primer lugar una existencia física". La escultura es en la materia física en que se halla construida: sin el mármol o el bronce no existiría en absoluto. El caso del cine implica cierta peculiaridad. La existencia física del film implica dos órdenes: en primer lugar es una película fotosensible que ha sido tratada químicamente<sup>1</sup>; en segundo lugar, el film se completa como objeto físico sólo en su proyección, en la propagación lumínica sobre la pantalla. Si la película se quema o no se proyecta, el film no se produce como objeto estético. La historia del cinematógrafo está plagada de innumerables destrucciones accidentales e intencionales de películas de las que sólo tenemos testimonios escritos, o de incontables almacenamientos (por razones políticas o económicas) que impiden su proyección<sup>2</sup>, en tales casos, la obra desaparece.

---

<sup>1</sup>Debemos considerar que en los últimos diez años la popularización del video ha provocado que buena parte del público acceda al texto cinematográfico en dicho formato. Esto implica varias modificaciones obvias: no se trata ya de una película fotográfica sino de una cinta electromagnética, no se proyecta sobre una pantalla sino que se reproduce a través de un proceso electrónico de la videocasetera al televisor. Pero quizás la diferencia más importante no radica en las propiedades físicas distintas del objeto, sino en los factores espaciales de recepción y en la dinámica social distinta que originan: consumo íntimo en un caso, consumo social en el otro.

<sup>2</sup>Pero incluso la modificación parcial de las propiedades físicas de la obra, implica un cambio en su estatuto estético. Una película que ha sufrido alteraciones químicas, genera una obra fílmica que ya resulta inseparable estéticamente de sus condiciones físicas "Así pues, la destrucción, desaparición o alteración física del objeto... se traduce respectivamente en la destrucción, desaparición o alteración de su existencia estética, razón por la cual cabe concluir que lo físico es condición necesaria de ella" (Sánchez Vázquez, 1992:114).

Respecto a la segunda clase de factores objetivos, los *sensibles*, podemos afirmar que el objeto estético es un objeto sensible: "Sin la presencia sensible, no puede mantenerse con él una relación propiamente estética"<sup>3</sup>. No todo en el objeto físico es sensible y, por lo tanto, no todo lo que lo constituye es estético. La configuración atómica o molecular de la película cinematográfica es parte de su estructura física, pero es imperceptible a los sentidos del espectador. Para éste, lo que la constituye son los colores y los sonidos que puede percibir: "Para que lo físico pueda elevarse al plano de lo estético tiene que ser accesible a los sentidos". Estas propiedades de la obra no cuentan sólo con una existencia física, sino también con una existencia sensible, capaz de ser percibida: "el objeto estético es físico, pero a la vez, y necesariamente, sensible, perceptual". Estas propiedades *sensibles* del objeto estético no son atributos accesorios, constituyen la obra en sí misma: "lo sensible no es simple medio o estación de paso, sino un aspecto intrínseco e indisoluble del objeto estético que reclama como fin, y no como medio, la percepción correspondiente" (Sánchez Vázquez, 1992:115).

b) Los *factores subjetivos* son de dos clases: psíquicos e históricos

Respecto a los segundos, debemos reconocer que la apreciación estética está inscrita en los horizontes históricos en los que habitan los sujetos. Como señala Sánchez Vázquez, sólo hasta los siglos XIX y XX (y en cierta medida en el Renacimiento y la Antigua Grecia) ciertas obras emergen con claridad como objetos estéticos, gracias a que históricamente ha sido posible la constitución de la relación estética "como una forma propia y autónoma del comportamiento humano". Pero para que muchos de los objetos que hoy llamamos estéticos alcanzaran dicho estatuto fue necesario "que la concepción de lo estético rebasara sus límites clasicistas, eurocéntricos, que en definitiva habían sido fijados por el código o sistema de principios y convenciones estéticos de una manifestación artística particular" (Sánchez Vázquez, 1992:110). Entre los factores subjetivos

---

<sup>3</sup>Sánchez Vázquez advierte que las características sensibles del objeto, aunque independientes de cada percepción concreta, y por tanto inherentes, no deben considerarse al margen de su contexto histórico y socio-cultural. El carácter sensible del objeto estético emerge claramente para la conciencia moderna, pero en otros horizontes históricos, éstas propiedades no se consideraban como fundamentales: "en la Edad Media, en la que la materia sensible es despreciada o arrojada al mundo del no ser, o de las tinieblas (principio del *contempus mundi*), la relación estética se da ante todo con un objeto (Dios, el hombre como ser espiritual) suprasensible o inmaterial" (Sánchez Vázquez, 1992:108).

Sánchez Vázquez señala el *interés* por la obra. Sólo a condición de que el sujeto se encuentre atraído por el objeto es posible abrir las vías para su contemplación (ese interés puede despertarse directamente en el contacto con el objeto o previamente a través de sugerencias de los coparticipes del campo de recepción). Pero el interés que reclama el objeto es de *naturaleza estética*. Si se trata de un interés mercantil o religioso, la relación estética no podrá establecerse. Ver *La cosecha estéril* (Bertolucci, 1962) para identificar los hábitos indumentarios de los jóvenes italianos a fines de los años cincuenta, o aproximarse a ella como haría el exhibidor cinematográfico interesado en el éxito de taquilla, impide el establecimiento de la recepción propiamente estética del film. El espectador debe hallarse en un relativo equilibrio que le permita controlar sus preocupaciones y necesidades inmediatas, con el fin de aproximarse específicamente a la obra. En este sentido, afirma que si el interés que la obra despierta en el sujeto está provocado

"por una situación personal, y tanto más si se trata de una situación personal vivida intensamente, bajo los efectos de una presión emocional, esta situación le cerrará el paso a la contemplación serena y gozosa del objeto, y le impedirá por tanto entrar en una situación propiamente estética" (Sánchez Vázquez, 1992:109).

Es el caso, nos dice Sánchez Vázquez, del celoso que se halla incapacitado para entrar en una relación estética adecuada de la representación de *Otelo*, que por la presión incesante de sus propios recuerdos, angustias y experiencias, no logra "percibir las cualidades estéticas de lo que en el escenario se representa"<sup>4</sup>.

En su análisis de la *percepción estética*, Sánchez Vázquez desarrolla más claramente la cuestión del estatuto del *interés* que la obra despierta en el receptor<sup>5</sup>. Mientras que la percepción ordinaria se halla sometida a la

---

<sup>4</sup>De esta suerte de suspensión de la experiencia vivida para precipitarse sobre la experiencia fictiva, no se sigue que la actitud estéticamente adecuada es la del recatamiento receptivo (como aquel que asume el aristócrata o el burgués). La activa participación, la eufórica presencia en la recepción popular, muestra un estrecho involucramiento con la obra, una definitiva inmersión en el universo estético que propone. La recepción lúdica, festiva, inmersiva es tan estética como la recepción distanciada y recatada del código de percepción artística burgués.

<sup>5</sup>Además de éstos planteamientos, Sánchez Vázquez hace, en síntesis, otras precisiones importantes:

1. La percepción estética implica la presencia directa e inmediata del objeto ante los sentidos del sujeto
2. La percepción estética consiste en una actividad compleja que no se reduce a la "captación de la apariencia sensible del objeto", involucra tanto las experiencias y sentimientos del sujeto singular, como concepciones y valores propios del mundo cultural e histórico al que pertenece. En ese contexto opera

selección funcional (definida por la utilidad), la percepción estética se encuentra *liberada*, no se somete a instrumentalidad alguna<sup>6</sup>. La percepción no-estética adquiere el carácter de un *medio* para alcanzar un *fin*: nos permite conocer o actuar a tal punto, que en dicho proceso resulta secundaria o accesoria. La percepción estética en cambio, hace del acto perceptivo una finalidad en sí misma: las propiedades sensible-significativas del objeto no son un medio para un objetivo que se encuentra más allá, sino que constituyen el fin mismo de la relación<sup>7</sup>. Kant planteaba que frente al interés utilitario y al interés moral la experiencia estética resulta completamente *desinteresada* (1961). Esto es, que en ella no está en juego el deseo ni la sujeción a un fin exterior (aunque fuese de carácter moral). Sánchez Vázquez señala que es necesario reconocer la presencia de cierta clase de interés.

Si bien resulta claro que el objeto estético reclama su liberación de una atención preocupada por el conocimiento o la acción, no debe asumirse la oposición absoluta entre contemplación e interés. El *interés estético* no tiene por qué confundirse con el deseo sensible o el interés moral del que habla Kant: "La contemplación estética despierta un interés propio, específico... Se trata de un interés tanto más intenso y profundo cuanto más intensa y profunda sea la experiencia estética" (Sánchez Vázquez,

---

significativamente su panorama estético-ideológico. El objeto se percibe entonces, no sólo con materia sensible, sino también como objeto dotado de un *significado* unificado.

3 La percepción estética integra lo individual y lo social, dando cierta primacía a la experiencia individual. Sin embargo, la dimensión social resulta irreductible en dos sentidos: a) el contexto social al que pertenece el sujeto contribuye a enriquecer o empobrecer la percepción concreta, b) la relación con la obra, se establece desde ciertos esquemas perceptivos que son propiamente estéticos. Por ejemplo, la convención de la perspectiva en pintura ha configurado los esquemas perceptivos durante siglos, encuadrando las apreciaciones dentro de tales modelos de la apreciación del espacio representado, hasta que la revolución pictórica de Cézanne, Braque y Picasso, desarticuló los viejos esquemas y renovó las formas de percepción.

<sup>6</sup>En la percepción no-estética en cambio, la relación con el objeto se halla sometida a intereses peculiares. En este sentido Sánchez Vázquez señala. "tanto en el caso del científico que entra en una relación teórico-cognoscitiva con los objetos que estudia, como en el del trabajador... que mediante su trabajo transforma determinado material y, finalmente, en nuestro comportamiento cotidiano con las cosas usuales que nos rodean, la percepción es ante todo un medio al servicio de un fin. Se observa un fenómeno para conocerlo, se fija la mirada en una parte del árbol para actuar sobre él, y se mira un objeto de nuestra vida cotidiana para reconocerlo y usarlo. La imagen sensible del objeto se recorta, pues, de acuerdo con una exigencia instrumental y en esa imagen se destaca lo que satisface esa exigencia" (1992: 133).

<sup>7</sup>Esto no quiere decir que un objeto estético no pueda percibirse con una función instrumental. Es el caso del arqueólogo que observa las estatuillas paeces o arwacas en el caribe, no como objetos dotados de ciertas propiedades sensibles y conceptuales, sino como huellas de una realidad histórica que espera reconstruir. También es el caso del joyero que pesa y calcula la pureza de una piedra preciosa, en espera de definir el precio más lucrativo en el mercado.

1992:135).

Dentro del marco de la experiencia estética, al interior de lo que podríamos llamar el *acto estético*, el sujeto se halla plenamente involucrado, atraído por el objeto:

"Semejante atracción, llamado o interés sólo surge en la relación con el objeto, brota de ella y, en consecuencia, no es algo que -como fin- exista previamente o pueda guiarla desde fuera. Surge, pues, en el acto perceptivo mismo y en unidad indisoluble con él; pero sólo cuando la percepción, liberada de afanes inmediatos o intereses particulares, deja de ser simple medio para convertirse en un fin en sí" (Sánchez Vázquez, 1992: 136).

Por tanto, el interés estético resulta indispensable e irreductible al interés extra-estético que, precisamente, deshace el carácter peculiar de la experiencia estética cuando se impone. Si la contemplación se encuentra regida por un interés particular anterior a la experiencia misma (el sociólogo que mira en el film de Tarkovski los rituales religiosos italianos, el comerciante que calcula el valor económico de la artesanía zeltal), reduce la obra a una "determinación unilateral", cerrando el tránsito al descubrimiento del valor sensible y significativo del objeto. Pero de igual forma, el sujeto receptor se reduce al fraccionar su experiencia y comportarse según un interés unilateral. Rechaza la posibilidad de relacionarse de forma plena e íntegra con la obra. Esto implica entonces que "sujeto y objeto se relacionan en este caso unilateralmente, como entidades abstractas, mutiladas, lo que hace imposible que se produzca la situación estética" (Sánchez Vázquez, 1992:137). El interés estético en cambio, es profundo e intrínseco a la relación perceptiva con la obra y se define como radicalmente distante del interés particular que se caracteriza por su exterioridad.

Planteamos entonces que los procesos de recepción fílmica involucran una doble experiencia: estética y semiótica. La primera, como señala Sánchez Vázquez, es autónoma y peculiar. Implica una vinculación distanciada que hace abstracción de la realidad histórica en que se halla el sujeto receptor: para poder apreciar el cine debo abstraerme de mis preocupaciones inmediatas, de ser hermano o hijo, de ser esposo o empleado. Sólo así logro precipitarme sobre el texto fílmico y apreciarlo estéticamente. Pero simultáneamente, en esa situación, para poder interpretar o asignar significado a lo que veo, debo actualizar mis saberes sobre el cine, sobre la sintaxis visual, mis creencias fílmicas... en suma, mi *competencia semiótica* para apreciar e interpretar el texto. Por la vía de tal

competencia se vinculan el habitus y la pertenencia al campo. En pocas palabras: toda experiencia de apreciación fílmica es estética y semiótica a la vez. En esos términos es histórica y abstracta simultáneamente. El esteta la verá como una relación particular, sui generis, de percepción. El semiólogo como un acto social de asignación de significado y decodificación de claves códicas. El sociólogo de la cultura, por su parte, podrá apreciarla como un proceso histórico de vinculación de sentidos autorizados y legales, o como una dinámica de desarticulación de formas convencionales y generación de sentidos inéditos.

La apreciación de la obra cinematográfica no sólo implica una relación perceptiva entre un objeto sensible y una percepción sensibilizada, implica también un cierto mundo de sentido, una cierta ideología estética que encuadra y alimenta, ya sea en su nivel más bajo y operativo o más alto y epistémico, una *ideología del arte*. Una concepción de lo que es apreciable o no, de lo que es el cine, de sus implicaciones, una formulación implícita o declarada de cómo debe apreciarse, disfrutarse e interpretarse.

## **2. Expectación cinematográfica y contratos de verosimilitud**

La obra cinematográfica no se ofrece para el receptor únicamente como un objeto sensible. Sus propiedades plásticas y sonoras se orientan a la producción de una experiencia sensorial en el espectador, pero no se agotan en ella. Al igual que todo objeto estético, la obra cinematográfica ofrece múltiples estímulos que se integran en un complejo de relaciones para la creación de un *todo*. El cuadro cinematográfico ofrece una diversidad de propiedades lumínicas que se articulan generando cierta unidad relativa, pero ésta a su vez se halla conectada por la estructura total resultante de la relación inalienable de todos los cuadros que conforman el film. En términos más analíticos, cada uno de los destellos lumínicos proyectados en la pantalla (naranjas y grises, verdes y blancos) y las líneas, colores, texturas, formas y movimientos resultantes de dicha proyección pueden propiciar una experiencia estética elemental, pero se orientan a su articulación en un todo que no sólo ofrece una impresión sensible, sino que está dotado de significados: la imagen adquiere en el nivel denotativo un valor definido (se identifica un atardecer en el campo y un cuerpo que yace sobre la hierba mientras la lluvia cae) pero también alcanza un significado narrativo (Kirkov ha sido asesinado por su primo cuando marchaba en busca de Zamira) y un significado connotado (nos matamos entre nosotros mismos por querer matar a los otros, Kirkov ha ofrecido su vida en sacrificio



para hacer prevalecer la vida de otros *Antes de la lluvia*, M. Manchevsky, 1994).

En este sentido, podemos afirmar que

"el objeto no se reduce a lo inmediatamente percibido; es concreto-sensible pero a la vez significativo, y la forma con que se organiza lo sensible es la forma exigida por su significado. Por consiguiente, las cualidades del objeto no sólo son perceptibles sino significativas" (Sánchez Vázquez, 1992:117).

La significación fílmica (posible sólo gracias a sus cualidades sensibles) erige, al igual que toda obra de arte, una suerte de demarcación entre el mundo que conforma y el mundo en torno en el que se establece. En otros términos lo que acontece al interior de la pantalla responde a dimensiones específicas no sometidas a las reglas del mundo que la circunda. Mientras vemos el film ocupamos una banca en un teatro, al lado de otras personas que tienen una historia definida y que, como nosotros, pertenecen a un mundo social, económico y cultural específico. El espacio que ocupamos, el espacio de la sala cinematográfica, es, digamos, un *espacio real*, o más precisamente, un *espacio recepcional*.

En cambio, el espacio y los objetos que aparecen proyectados en la pantalla constituyen un *espacio poético o diegético*. Ese mundo configurado en el interior de la pantalla no se halla sometido a las reglas y leyes del mundo *exterior* que ocupamos, es un mundo construido por la creatividad artística. En términos físicos, no es más que un conjunto de luces de colores proyectadas sobre una tela blanca, acompañadas de ciertas reproducciones y síntesis sonoras. En pocas palabras, el mundo representado en el interior de la pantalla cinematográfica es un discurso, un *mundo fictivo*. Pero frente a ese mundo tenemos un comportamiento particular, el comportamiento exigido por la relación estética en la que nos hallamos.

El texto cinematográfico moviliza un relato que nos involucra, que propicia nuestra colaboración fictiva y nuestra anuencia. Ya para Aristóteles resultaba claro que los relatos poseen las condiciones de propiciar emociones en el espectador:

"La fábula debe ser pues, tan bien ordenada, que aún sin ver lo que acontece, quien sólo oye el relato ha de sentirse lleno de horror y tristeza ante los incidentes, que es, por cierto el efecto que el simple recitado de la historia de

Edipo produce en el oyente" (Aristóteles:58).

Aristóteles señala que la tragedia induce el estado espiritual o *catarsis*, que consiste en la liberación de un sentimiento profundo que se interpreta como un elemento purificador. Piensa que la piedad y el terror son propiciadas por la tragedia. El método que permite convocar dichas emociones es la *mimesis* que imbrica como sus componentes la *participación indirecta* y la *suspensión de la incredulidad*. Al igual que el espectador de teatro, los concurrentes al cine viven la experiencia de una diversidad de emociones que despiertan en su itinerario relacional con la diégesis propuesta. Pero tal experiencia no es sólo emocional, es también intelectual. Ver una película no es tan sólo experimentar un conjunto de emociones, sino también establecer una posición argumental frente a las relaciones mostradas entre los diversos episodios (unidades narrativas) y las vinculaciones entre los diversos actantes. Pero debemos cuidar de no incurrir en la ingenuidad de suponer que es el relato, por sus propiedades intrínsecas, el que hace estallar en nosotros un nudo de emociones o el que simplemente nos compromete por un lapso relativamente extenso de tiempo en las entrañas y vericuetos de su devenir. Bordwell y Thompson (1986), en otro contexto y a partir de distintos planteamientos, han distinguido entre las *emociones representadas* en el film y las *emociones experimentadas* por el espectador. La depresión y el llanto de Chiyo ante Eiko por el amor del profesor Omoi (*Mi amor en llamas*, Mizoguchi, 1949), es una *emoción representada* que no necesariamente genera la misma emoción en los espectadores, algunos sentirán molestia o ira, mientras que otros podrían sentir compasión o risa, en este caso se trata de *emociones experimentadas*. Como hemos señalado en el capítulo III, parece insostenible la concepción ontológica del texto en la que todo el significado y todo el poder de evocación se hallan contenidos en su trama. La significación filmica, como toda significación, es *relacional*.

J-L. Baudry (1970) ha señalado que la producción de todo film se compone de dos fases: a) el *muestreo espacio-temporal* en el que la cámara registra las apariencias de la realidad en fotogramas, y b) la *proyección* que consiste en el restablecimiento (a partir de imágenes fijas y sucesivas) del movimiento y la sucesión del tiempo. Este restablecimiento se funda en una multiplicidad de *elipsis* que ocultan la discontinuidad de la filmación, es decir, que *borran* los mecanismos de producción de la imagen. El espectador nunca verá el *significante cinematográfico*, gracias a lo cual se produce el *efecto de sentido* de todo film. Esto implica que la imagen

cinematográfica se halla vinculada con el espectador como *continuidad formal*, consistente en la negación de las diferencias entre los fotogramas, y como *continuidad narrativa* del espacio fílmico que se percibe unificado. Metz (1973) dirá que a diferencia del teatro o la fotografía, en el cine el espectador tiene una sensación más intensa de asistir al desenvolvimiento de la realidad. Los materiales visuales del cinematógrafo retoman los códigos figurativos de las artes representativas, especialmente los códigos analógicos (reforzados por la alta definición de la resolución fotoquímica), y a ellos se incorporan el movimiento (que produce impresión de profundidad) y la duración. El cine sonoro enfatizará esa impresión de realidad al restituir de manera más plena la organización perceptiva del mundo.

Oudart (1971) ha señalado que deben tomarse en consideración y reconocerse tanto el *efecto de realidad* como el *efecto de real*, propios de la imagen fílmica. Los efectos de realidad son aquellos efectos de sentido destinados a producir la *impresión de realidad* al ver la imagen fílmica, los *efectos de real* en cambio se dirigen a evidenciar las marcas del proceso de producción en el seno mismo de la representación (como por ejemplo, los simulacros del realizador, del espectador, de la realización o de la expectación). Algunos de los films de Godard buscaban mostrar, a través de diversos dispositivos, el carácter "artificial" del film, es decir, enfatizaban el efecto de real sobre los efectos de realidad.

A partir de los estudios estructurales del discurso y de la semiología narratológica se ha reintroducido el concepto de *contrato de verosimilitud*, con el cual podemos avanzar hacia la comprensión relacional del evento estético de la recepción fílmica (Barthes, 1972). El contrato se firma o se establece de manera implícita entre el espectador y el texto (trátese de la representación teatral de una tragedia o una película cinematográfica)<sup>8</sup>. Tal contrato consiste en un compromiso tácito por parte del espectador de "hacer como" si lo que viese fuese verdadero. Sobre esta condición de creencia concertada se levanta la posibilidad del cine como hecho cultural. Hay diégesis en tanto hay un contrato en el que suspendemos temporalmente nuestras creencias comunes e ingresamos por nuestra

---

<sup>8</sup>Jean-Pierre Oudart ha señalado que la espectación de la imagen representativa (trátese de un cuadro, una foto o una película) implica dos elementos: la analogía del texto y la credibilidad del espectador. Llama *efecto de realidad* al resultado que los indicadores de analogía producen sobre el espectador, y *efecto de lo real* al "juicio de existencia" que, sobre la base del efecto de realidad, realiza el espectador. Tal juicio implica no la creencia del espectador acerca de que aquello que ve existe (se trataría en este caso de ingenuidad o ilusión), sino la creencia en que aquello que ve *ha existido* o *ha podido existir, en lo real*. (oudart, 1971).

voluntad en una suerte de mundo paralelo que nos enseña su composición bajo la promesa de aceptar que durante su proyección hay un mundo que es como el texto lo muestra. Nos proponemos creer lo presentado por la ficción como si fuese una realidad, una suerte de emergencia efímera de otra realidad, un mundo posible que actualizamos como verdadero mientras lo esperamos. Sólo sobre esta condición de validación es factible el desarrollo de la experiencia fictiva en el espectador. El contrato de verosimilitud se establece por el acuerdo tácito entre dos polos: el texto y el espectador. En cada uno de estos extremos se fijan ciertas condiciones que hacen posible el *hecho fictivo*.

#### a) El polo del espectador

Este ámbito implica la condición de lo que podemos llamar el *compromiso de creencia*, consistente en la aserción de la realidad diegética tal como lo hemos planteado. Es admisible tender un puente entre una mirada como ésta y las reflexiones estéticas formuladas por Sánchez Vázquez. Incluso, podría decirse que su explicación sobre la relación estética permite sustentar con más profundidad la participación del receptor en la construcción de la verosimilitud textual. Nos explica que "El objeto estético tiene una realidad propia, una realidad *otra* (respecto de la efectiva de la cosa material) que, al ser percibida, requiere ser asumida como tal y no como puro engaño o ilusión" (Sánchez Vázquez, 1992:120). Cuando percibimos la obra como objeto no sólo sensible, sino también como objeto significativo, como texto, no nos enfrentamos con algo que catalogamos de *irreal*, sino ante un objeto *peculiar* que, gracias al trabajo impreso en su material, alcanza una realidad propia: la estética. "No somos víctimas de una percepción engañosa sino que nos hallamos, justamente por la percepción adecuada... ante una realidad significativa gracias a su forma sensible" (Sánchez Vázquez, 1992:120). Una canoa adosada de flores y matorrales se aleja lentamente sobre las aguas grises mientras un cielo rasgado de nubes se abre ante los ojos de William Blake, que desde una cámara subjetiva observa como se enfrentan Nadie y Wilson en su batalla final ("Hombre Muerto", Jim Jarmusch, 1995). Los encuadres cinematográficos interconectados y los acontecimientos narrados en ellos exigen de nosotros un posicionamiento específico que va más allá de la contemplación de las correlaciones gráficas entre las figuras móviles y el reconocimiento de las relaciones cromáticas entre los diversos grises y blancos del espacio visual fílmico, nos exige acceder a la *diégesis*. La estructura sensible del film hace posible un tramo narrativo y, por tanto,

significativo, ante el cual no nos hallamos en un caso de engaño, como si estuviésemos ante un mago que intenta embrujarnos para hacernos creer la verdad de su ilusión. El film exige de nosotros una *actitud*, una disposición específica, en la que asumimos la realidad estética del texto que se nos propone.

"Si el Hamlet que habla y se mueve en escena no existe efectivamente como existe el actor que lo encarna, esto no significa que no exista con otra realidad que puede ser percibida siempre que se perciba en el actor al personaje chespiriano que encarna en la escena, y no al actor en su vida efectiva, real. No estamos, pues, ante el dilema de realidad o irrealidad del objeto estético; o sea, ante la necesidad de situarlo fuera o dentro de lo real, sino ante la exigencia de situarse ante él -mediante la percepción estética- en la esfera de la realidad que le es propia. En conclusión, si el objeto estético está fuera de la realidad efectiva tiene, empero, una realidad propia que rebasa a aquella: la realidad estética. Por lo tanto, no se trata de un objeto irreal." (Sánchez Vázquez, 1992:120-121).

Desde la perspectiva del espectador, la verosimilitud no es entonces un asunto de engaño o ilusión. Es más bien un posicionamiento intelectual y emocional específico que adopta el receptor, en el que se compromete a no juzgar la obra, el texto, por su *analogía* con la realidad efectiva o por su participación con ella, sino por sus propiedades estéticas. En otras palabras, la relación estética entre sujeto y objeto encuentra (en el caso de los textos fictivos), en la verosimilitud, la fibra central que garantiza el acto estético. El receptor tiene entonces la responsabilidad de posicionarse en la percepción específica que permite la realización de tal vínculo. Es, si se quiere, una *actitud* que, respecto a los textos diegéticos, se ha llamado *actitud ficcionalizante*. Algunos autores han apuntado a este asunto señalando que, respecto a la distinción entre ficción y documental, es necesario reconocer que todo film de ficción *documenta* su propia historia mediante el acto analógico de la filmación al mostrar sus actores, escenografías, iluminación, etc. y que *ficcionaliza* una realidad preexistente, por la elección de un punto de vista, de una perspectiva narrativa de los acontecimientos, etc. (Zunsunegui, 1984). Lo que implica, desde el lado del espectador, la posibilidad de asumir una *actitud ficcionalizante*, en un caso, y una *actitud documental*, en el otro. Documental y ficción se distinguirían no en relación con su *referencialidad* (tal como una mirada ingenua tendería a hacerlo), sino con sus *estrategias de producción de significado*. Todo film será una suerte de *acto o performance* consistente en *hacer parecer verdad*, que busca que el espectador *crea en esa verdad* sobre la base del

*contrato de verosimilitud* (en el caso de la ficción) y del *contrato de veracidad* (en el caso del documental). En este contexto, ficción y documental no son sino *estrategias distintas de persuasión*.

El contrato de verosimilitud (en el film de ficción) no implica que se suspendan en su totalidad nuestras creencias sobre el mundo y se asuman plenamente un conjunto de proposiciones completamente inusitadas. Consiste más bien en una suerte de vaivén entre nuestras creencias experienciales y las creencias que exige el texto o, si se quiere, se trata de dos niveles de creencia simultáneos. El relato mismo nos exige, con diversas variaciones, actualizar conocimientos que tenemos sobre el mundo. Nunca una ficción es totalmente inusitada. Sus personajes, sus paisajes, sus anécdotas, por maravillosas que sean, en algún sentido nos remiten al mundo en que vivimos; de no ser así serían completamente ilegibles<sup>9</sup>. Este compromiso de creencia se adquiere como parte del aprendizaje cultural. Todas las sociedades enseñan a sus niños a creer concertadamente en sus relatos y les señalan cuáles son las cualidades que deben esperar en éstos. De allí proviene el compromiso de la contraparte del contrato.

#### b) El polo del texto

Este ámbito posee lo que podemos llamar el *compromiso de construcción*, consistente en la adecuación que el relato presenta a las *reglas de género* o, en términos más amplios, a las *reglas discursivas*. El texto nos resulta verosímil cuando asume plenamente las convenciones de lo que es dado esperar en el tipo de relato al que pertenece (Metz, 1971). La ficción se nos presenta como verosímil en la medida que juega con lo que hemos aprendido a ver y a oír como posible en el universo del tipo de texto cinematográfico al que pertenece. De no ser así, la ficción rompe con el contrato y nuestro compromiso de creencia concertada se disuelve. Entonces nos hacemos conscientes de que vemos sólo una defectuosa representación, base sobre la cual las experiencias intelectual y emocional son inasequibles. La verosimilitud del texto no es entonces un asunto que remita necesariamente a la " semejanza con la realidad", el cine industrial hollywoodiense, o cierto cine marginal como el *gore*, o más precisamente las

---

<sup>9</sup>Y a la vez serían también *improducibles*. No es posible construir un relato que nada tenga que ver con nuestro mundo, quien lo elabora parte irremediamente de él. La ficción, como dice Iser, se configura como *reacciones a objetos*.

telenovelas, nos pueden resultar irreales, pero son fuertemente verosímiles para el receptorio con el que se tejen. Su compromiso de construcción les exige adecuación al género (producido diacrónicamente por la reiteración de discursos sobre estructuras y códigos similares), no a la realidad. Los contratos de verosimilitud presentan variantes importantes dependiendo de los campos de recepción y los horizontes simbólicos en los que se establecen. Bien mirado, puede resultar asombrosa la atribución de realidad que se hace a un conjunto de luces proyectadas sobre una tela blanca o a un complejo de inscripciones gráficas sobre un papel. Hacia 1641 John Wilkins decía:

"Cuán extraño debió resultar este Arte de la Escritura en su primera Invención lo podemos adivinar por los Americanos recién descubiertos, que se sorprendían al ver Hombres que conversaban con Libros, y a duras penas podían hacerse a la idea de que un Papel pudiera hablar..." (Citado en Eco, 1992: 9).

Es probable que la observación del Obispo Wilkins fuese errada en tanto muchos de los pueblos americanos conocían y habían desarrollado escrituras, pero lo que nos muestra es que para pueblos sin escritura la posibilidad misma de verosimilitud de un texto escrito resulta inaccesible. El compromiso de *construcción* del texto abarca entonces un abanico complejo de factores que van desde las condiciones materiales de presentación o representación, hasta las diversas propiedades internas al relato: esquemas actanciales, itinerarios diegéticos, gramática del discurso, etc. Un texto que asume el compromiso de construcción consigue atraparnos en el río de la diégesis, nos dispone a navegar en las historias que propone, propiciando la abstracción de nuestra condición de espectadores. Borra, por así decirlo, las condiciones físicas de consumo (el film nos hace ignorar que nos hallamos en una sala de proyección, sentados en una butaca, mirando rayos de luz sobre una tela blanca y escuchando grabaciones sonoras). Permite que arrastremos nuestras creencias al interior de la narración como punto desencadenante de nuestras emociones. Un texto inverosímil no estimula esta operación, no compromete al espectador en la aserción concertada del relato. Cuando el film construye erráticamente una escena de suspenso, rompe el contrato con el público, y éste ya no cree en lo representado, la participación se sustrae y las emociones esperadas no se producen, se genera risa o molestia.

Es importante tener en cuenta que hablar de la verosimilitud del texto

no debe llevarnos a sostener que habrían condiciones esenciales de construcción de los textos. Las clases o géneros textuales ponen una gramática de lo verosímil que implica un abanico muy laxo, y tales reglas, debemos tenerlo presente, son históricas. Al igual que la perspectiva configuró el principio reinante de la representación pictórica por casi cinco siglos, pero terminó por agotarse, en el cine hay formas de representación narrativas (relato) y narracionales (discurso) que entran en desuso y terminan por hacerse inverosímiles. Durante las décadas de los cuarenta y cincuenta el paso del tiempo en el cine era representado por algún tipo de objeto en el que se mostraba de forma evidente su deterioro o evolución, la fórmula más usada fueron las hojas de calendario que caían sobre un fondo negro. Ese modelo se agotó en la medida que el auditorio se hizo más avezado en la lectura de las técnicas sintáctico-temporales, y el recurso se sustituyó por la disolvencia. En el cine de los noventa no se requiere más que un corte directo para mostrar el cambio temporal, incluso en casos muy complejos como una retrospección en una prospección (como ocurre en *Doce Monos*, T. Guillian, 1996 y *Antes de la lluvia*, M. Manchevsky, 1994). El calendario deshojándose resultaría anacrónico en la gramática contemporánea y ya no sería usado para operar la transición temporal, sino para connotar la práctica de su uso (esto es, se usaría en términos metasemióticos: un film que habla de otros filmes). Pero pareciera también que las exigencias de construcción filmica están fuertemente emparentadas con las exigencias del receptorio. Lo que para cierto público resulta verosímil, para otro resulta insostenible. Esto no nos lleva a un relativismo subjetivista y permite a su vez descartar un objetivismo esencialista. Los criterios de verosimilitud parecen configurarse colectivamente, habrá films que resultan aceptablemente contruidos para un público pero no para otros. El *thriller* norteamericano es objeto de fruición de públicos muy amplios, pero resulta siempre inaceptable, por inverosímil, a grupos integrados a otros circuitos culturales. Los films de karatekas y ninjas producidos por la industria filmica de Singapur, tanto como los films de luchadores en México, configuran géneros con códigos narrativos y discursivos específicos, frente a los cuales hay una expectación capaz de erigir un juicio y de otorgar valoraciones claras. Debemos cuidar de no asumir como universal o esencial un criterio de verosimilitud, que varía notablemente según los receptorios sociales. Visto de otra forma: las propiedades verosímiles del texto radican en su adecuación a un tipo o clase textual móvilmente configurado según experiencias de apreciación de los diversos receptorios sociales (experiencias que por supuesto son diacrónicas y sincrónicas).



Es interesante señalar otras cuestiones implicadas en la relación espectador-texto fílmico. Baudry (1975) ha insistido en la analogía entre los cautivos platónicos de la caverna y los espectadores modernos de las salas de cine. Señala que la *ilusión* (debemos decir la *ilusión concertada*) se conforma por el *dispositivo*, no por el mayor o menor mimetismo de la expresión fílmica. Esto es, que lo que cuenta es la reiteración de un cierto estado, la producción de un *efecto de sujeto*. Incluso ha establecido otro nexo: el de la posición del espectador con la del lactante en la "fase del espejo" señalada por Lacan<sup>10</sup>. Para Baudry la contemplación del film se caracteriza por la "pasividad relativa del sujeto", por su inmovilidad forzosa, por la superposición sensorial de vista y oído, y por una suerte de "vigilancia crítica". Estas características son análogas a las del niño de 6 a 18 meses, que carece de autonomía motriz pero que se descubre a sí mismo, identificándose en la imagen especular, generando una *formación imaginaria de sí*. Metz (1979) señala que aunque el film pueda provocar una identificación imaginaria, opuesta a la identificación simbólica que produce el lenguaje, hay entre las experiencias especular y fílmica una diferencia esencial: el film no refleja el cuerpo del espectador, más bien es la experiencia previa que todo espectador tiene de la "fase del espejo" la que posibilita la conformación de un espacio imaginario fílmico, sin que el sujeto se vea a sí mismo en él. Sin embargo se ha señalado, (Metz, 1979; Baudry, 1975) que el espectador tiene una *doble identificación* con el film. La *identificación primaria* que se produce entre el espectador y la cámara, es decir, el sujeto se identifica a sí mismo, como *mirada*. Esta mirada es propia de una cámara que ya ha *mirado previamente* lo que el espectador ahora ve y que lo coloca en una posición *ubicua*: aquel que lo *ve todo*. Sin embargo, debe considerarse que el espectador tiene la conciencia de que se halla ante un espectáculo, es decir, debe tomarse en cuenta que en el cine nuestro saber como espectadores es *doble*. La *identificación secundaria* corresponde a la que se produce respecto a uno u otro personaje de la narración. El espectador encuentra en cada momento del relato el lugar más adecuado para instalarse, el "soy aquel que ocupa el mismo lugar que yo" como diría Barthes. La identificación secundaria puede entonces saltar de un personaje a otro o desdoblarse múltiplemente. Veremos que las estéticas de la recepción desarrollan esta idea desde una

<sup>10</sup> J. Lacan se refiere a la "fase del espejo" como el estadio en el que el bebé tiene una primera intuición de su singularidad, anterior a la su inclusión en el simbolismo del lenguaje. Esta intuición de su singularidad se produce cuando se ve frente al espejo y reconoce parcialmente la movilidad de la imagen especular en coincidencia con su propia movilidad. Esa es pues, una identificación propiamente *imaginaria*. (Lacan, 1990).

perspectiva distinta al psicoanálisis.

Sin abandonar el contexto psicoanalítico se ha planteado, más allá de los *slogans*, la relación entre la experiencia cinematográfica y el sueño. Se plantea que el sueño es una *proyección* mediante la cual opera un "mecanismo de defensa" que hace emerger representaciones y contenidos que niega como propios y que se presentan al sujeto como un "real" externo. Incluso, hay quienes han hablado de la "pantalla del sueño" enfatizando más su carácter de proyección. Obviamente entre sueño y film hay enormes diferencias, para empezar en el *estatuto* de sus signos: *endoimágenes* en el primer caso, *imágenes filmicas* en el segundo. Pero el cine parece operar como una suerte de "máquina de simulación" que propone al espectador percepciones de una "realidad" que tendría un estatuto análogo al de las imágenes oníricas. Esto es, el cine sería como una suerte de "psicosis artificial", colectiva y con posibilidad de desconexión. Es claro que a diferencia de la imagen onírica, la imagen filmica no tiene el carácter de la *ilusión* (en todo caso, sólo una *ilusión concertada*, como hemos señalado previamente). Frente a estas cuestiones Baudry (1975) afirma que el cine es una "máquina que simula el inconsciente" en tanto que al igual que en el sueño, presenta una *escena* en la que el sujeto aparece representado como si fuese la representación de otro y no la propia. El espectador filmico se desdobra en sus identificaciones en la pantalla pero no tiene que reconocer que él está inscrito en ella.

J-P. Oudart (1969) ha definido al lazo que une al film y su espectador como una *sutura*, utilizando el término del psicoanálisis laciano que establece la relación entre el "yo" de la conciencia (lingüístico) y el "yo" del inconsciente. En síntesis, lo que se plantea aquí es que todo *campo filmico* (las imágenes cinematográficas) se vincula con *otro campo* (la "cuarta pared") y una "ausencia". Esto es, toda imagen filmica es simultáneamente el objeto icónico que constituye la sintagmática cinematográfica y la *ausencia* de los objetos representados, es decir, el *significante como ausencia*. La imagen filmica implica entonces un discurso en el cual hay un "intercambio semántico" entre un "campo presente y un campo imaginario". El espectador ocupa el lugar de la articulación entre las dos clases de imágenes, configurando el *sentido del film* al reconocer "en la presencia, la ausencia que la funda", *suturando* la correlación entre los planos consecutivos y entre las dos dimensiones campales (Heath, 1977; Dayan, 1974 y Rothman, 1975).

### 3. La semantización filmica

Asistir al cine es una práctica extendida planetariamente pero que ha requerido un proceso relativamente largo para establecerse. Las sociedades han tenido que aprender a ver el cine, y las personas adquieren (cada vez desde edades más tempranas) habilidades, creencias y saberes que les permiten ver y comprender el texto filmico. Esta relación con el cine ha sido precedida por otras relaciones con artes y espectáculos igualmente narrativos. El cine es heredero tanto de la novela de folletín como del teatro y de la ópera, pero sin duda también es heredero de todos los recursos diegéticos para transmitir relatos: desde los mitos y cosmogonías contados por la tradición oral, hasta las novelas y las fábulas<sup>11</sup>. Sin embargo, esto no significa que las personas pasen primero por una relación con el teatro o con el libro antes de establecer un vínculo con el cine, muchos de los actuales consumidores filmicos quizás nunca han ido a la ópera o al teatro. Pero vasta revisar la historia de la gramática y la estilística cinematográficas para reconocer el lugar preponderante que estas formas de expresión tuvieron en su conformación, al igual que vasta revisar la historia de la recepción cinematográfica en sus inicios para reconocer la enorme contribución que tuvo sobre el público la experiencia de haber asistido al teatro o a la ópera. La experiencia cinematográfica resulta posible para nosotros sólo a condición de que el espectador participe activamente en la construcción del texto filmico. Esto no es sólo la repetición mecánica de las afirmaciones que respecto al texto literario han formulado las teorías de la recepción. Ya hemos señalado que en un sentido primario la práctica de ver el cine tiene un carácter sorprendente: observar luces en una pantalla y escuchar sonidos grabados. Para que podamos saltar de esa expectación enrarecida al acto de apreciación de un texto sensible-significativo, resulta indispensable la realización de un *trabajo* por parte del receptor. Se trata de múltiples operaciones sensibles e intelectuales de desciframiento y semantización del texto. Dicho trabajo exige la acción de una *competencia recepcional* gracias a la cual se hace posible el acto de fruición cinematográfica.

En síntesis, apreciar el cine, divertirse comprendiendo y participando en el film no es un acto espontáneo, ajeno a toda socialización, comprender y co-construir un film implica poner en funcionamiento una competencia,

<sup>11</sup> Sin olvidar por su puesto, su herencia icónica que va desde los retablos del medioevo —verdaderas secuencias proto-filmicas— hasta la fotografía.

realizar un trabajo que es a la vez semiótico y estético. La relación con el texto fílmico no se resuelve sólo en las vinculaciones de gran envergadura (como las de juzgar o criticar el film). No se refiere sólo al juicio final que podría erigir el espectador sobre lo visto, sino que involucra incluso la formación misma de la imagen. Ver el cine comprendiéndolo, involucra el conocimiento y la acción de capacidades de diverso estatuto por parte del receptor con las cuales no sólo descifra los códigos en que el texto está construido, sino que interviene en su conformación. El film se constituye, como hemos señalado previamente, en la expectación, en la fruición estética y semiótica, se resuelve entonces en un acto. De forma esquemática, el acto fílmico implica un *texto* y una *competencia fílmica* por parte del receptor.

### 3.1. La competencia fílmica del receptor

No debemos olvidar que una competencia es un conglomerado de saberes interiorizados por el sujeto, gracias a los cuales es capaz de *actuar*. La competencia fílmica del receptor se refiere a los saberes, criterios y habilidades, que le permiten realizar la experiencia concreta de asistir al cine y consumir la obra. Esta última, en términos generativos, es una *actuación*, de la misma forma en que la obra sólo es tal cuando se consume en el acto de la expectación para la perspectiva recepcional. De manera más analítica, dicha competencia se halla integrada, cuando menos, por un grupo de cinco capacidades y un archivo. Antes de hablar sobre tal composición, es importante aclarar que estas capacidades se encuentran interconectadas estrechamente y forman una matriz que guía las recepciones.

#### 3.1.1. Capacidad pragmático-recepcional

Asistir al cine es una práctica compleja que implica un vasto grupo de saberes prácticos y de experiencias socializadas. La capacidad pragmática se constituye de las creencias, los saberes y las habilidades que nos permiten *acceder* al evento fílmico y apreciar participativamente la obra. En principio, la competencia pragmática implica el saber más elemental de la experiencia cinematográfica: saber *qué es un film*. Aunque dicho saber se proyecta hacia un territorio más complejo e involucra todas las capacidades que constituyen la competencia, es el punto de partida desde el que se precipita la experiencia pragmática de asistir a un cine y apreciar una obra. En realidad, el conocimiento de qué es un film y la capacidad pragmático-

recepional se constituyen dialécticamente: sólo comprendes qué es un film en la medida que asistes a los espectáculos, y, a la vez, asistes a la proyección cinematográfica, gracias a qué comprendes, por lo menos someramente, el significado del evento. Desde ahora conviene señalar que todos los saberes que vamos a indicar (tanto en esta capacidad como en las demás) se conforman de manera diversa en los receptores específicos: saber qué es un film va desde comprender llanamente que se trata de un *relato* contado a través de recursos audiovisuales y proyectado en una sala pública, hasta conocer la lógica de operación semiótica de su lenguaje, contar con un extenso "background" que identifica escuelas, directores, actores, etc. y reconoce las implicaciones sociales y antropológicas que trae consigo el espectáculo. Trátese del espectador que asiste al cine una vez cada diez años o del crítico que hace del cine su trabajo y su medio de sobrevivencia, ambos cuentan con un grupo de saberes que les permiten entender qué cosa es eso que socialmente llamamos cine y orientar sus acciones en consecuencia.

En una descripción más detallada, la capacidad pragmático-recepional se conforma por saberes de cuatro clases que funcionan como reglas interiorizadas en forma de criterios:

### *Criterios de selección*

El espectador fílmico es capaz de elegir qué ver ante un espectro de alternativas. Escoge según sus gustos y expectativas, es capaz de buscar información al respecto. Conoce, por ejemplo, que el cine se promociona en revistas, periódicos, mamparas o medios de comunicación electrónica. Su criterio de selección no sólo implica el saber que le permite escoger, sino también el que le permite informarse para realizar la selección. Si no sabemos que un film se está exhibiendo, no podemos elegirlo para apreciarlo, y podemos saberlo gracias a que contamos con un criterio de información y selección.

### *Criterios espaciales*

El espectador fílmico reconoce que el cine se exhibe en recintos adecuados y en consecuencia, el cumplimiento de la expectación implicará su orientación no hacia un mercado, una tienda de autoservicio o un parque, sino hacia un cine<sup>12</sup>. En dicho espacio deberá actuar según un

---

<sup>12</sup> Obviamente en otro contexto histórico o social, las reglas serían otras: quizás el espacio de exhibición no sería público, sino privado. Sin embargo actuar en consecuencia a tales condiciones, implica conocer las reglas de exhibición espacial tales.

conjunto complejo de reglas de uso y de disposiciones definidas según tradiciones sociales y reglas de mercado. Dichas reglas van desde la compra del boleto hasta el reconocimiento de las instalaciones y su uso. Esto parece una descripción de perogrullo, pero el objetivo que tiene es mostrar que la fruición cinematográfica comienza con la capacidad del espectador para manejar reglas tan básicas como éstas, y que, yendo más allá de la pura descripción semiótica, dichas reglas de uso del espacio se hallan vinculadas con exigencias culturales de *comportamiento recepcional*. Más adelante veremos cómo el espectador no sólo se halla tendencialmente sometido a ciertas tensiones de interpretación, sino que su relación con el film se inscribe, incluso, en ciertas regularidades de uso de su propio cuerpo y de adecuación a normas socialmente definidas respecto a su comportamiento receptivo.

### *Criterios cronológicos*

El espectador sabe orientarse respecto a los ritmos y tiempos sociales y mercantiles de exhibición del cine: sabe buscar horarios de exhibición y conoce la duración promedio del film. Esto implica que se halla en condiciones de calcular y organizar sus actividades diarias y sus relaciones sociales en consistencia con los tiempos de exhibición filmica.

### *Criterios relacionales*

El espectador del film asume una serie de reglas de actuación relacional respecto a los otros espectadores. Asume, por ejemplo, que la expectación del film implica una fruición silenciosa en la que está vedada la discusión abierta entre los participantes mientras se exhibe el texto. Estos criterios en realidad son muy complejos y en general involucran el uso del cuerpo y la codificación de las acciones de los individuos. Es importante recordar que dichos criterios (así como los anteriormente descritos) no son completamente específicos de la relación del sujeto con el cine. Aprendemos a relacionarnos con los espectáculos como parte de una suerte de adiestramiento cultural general en el que se nos enseña un "comportamiento recepcional" que comienza por el uso de nuestro propio cuerpo. En este sentido resulta interesante recordar las modalidades de recepción adoptadas por algunos públicos (en especial en Estados Unidos) ante las llamadas *películas de culto*. En dicha expectación *corear* los diálogos de los personajes buscando el *unísono* de todo el recinto es una regla relacional de gran interés.

### 3.1.2. Capacidad de reconocimiento del medio cinematográfico

Esta capacidad se compone por los saberes y criterios que permiten al receptor identificar y distinguir el cine de otros medios de expresión masivos y artísticos. Es el conocimiento de las características técnicas y discursivas elementales del cine, gracias a las cuales el espectador espera cosas distintas a las que supondría respecto al teatro, la televisión o la literatura. Como las demás capacidades, esta se halla en codependencia de las otras: en realidad ser capaz de distinguir entre cine y teatro, implica, entre otras cosas, contar con la capacidad textual y pragmática que lo haga posible. De forma más analítica, la capacidad de reconocimiento del medio involucra un grupo de criterios que hacen posible dicho discernimiento por parte del espectador:

- a. *Criterios de representación.* El espectador se halla en condiciones de identificar los aspectos de la representación fílmica, de la "puesta en escena" que diferencia el cine de otros espectáculos. Sabe, por ejemplo, que en el teatro estará en contacto con los actores vivos, mientras que en el cine estará en contacto sólo con figuraciones.
- b. *Criterios de recepción.* El espectador fílmico está en condiciones de reconocer las particularidades del espacio de proyección fílmica y distinguirlos de otros espectáculos. Sabe, por ejemplo, que el cine se proyecta en locales públicos al igual que el teatro y a diferencia de la televisión.
- c. *Criterios materiales.* El espectador fílmico es capaz de reconocer las propiedades materiales del soporte expresivo cinematográfico. Distingue perfectamente entre la fotografía y el cine o entre la pintura y el film, gracias a que identifica la especificidad material cinematográfica: fotografía en movimiento.

### 3.1.3. Capacidad de reconocimiento de clases textuales

Los receptores cuentan con los conocimientos que les permiten distinguir las diversas clases o géneros textuales y reconocer las propiedades más básicas de expresión y contenido que las configuran. Son capaces de distinguir entre un film de suspenso y un thriller, entre una comedia y un film de terror. Es probable que algunos no conozcan el término que engloba al género en cuestión, pero son capaces de

distinguirlos recepcionalmente. Esto significa que se asume un posicionamiento distinto cuando se ve un film de suspenso que cuando se ve una comedia (en un caso espera tensión, miedo, ansiedad; en el otro, risa, juego y humor). El receptor conoce el tipo de experiencia que le espera, entre otras cosas, gracias a:

- a. *La experiencia cinematográfica previa*, en la cual adquiere los *índices genéricos* que le revelan las diversas propiedades de las clases textuales. Índices genéricos son las características de los personajes (el aspecto físico revela si nos hallamos ante una comedia o un thriller, el vestuario nos indica si asistimos a un western o una ficción espacial), la forma de los diálogos, los escenarios, incluso cuestiones más sutiles como la iluminación o la banda sonora.
- b. *El discurso publicitario*, en el que, a través de mamparas, revistas, anuncios televisivos y otros, se señalan las particularidades de cada film distinguiéndose de los otros géneros.
- c. *El discurso social*, en el cual a través de los diversos círculos interpersonales el espectador recibe un progresivo adiestramiento.

#### 3.1.4. Capacidad textual

Esta capacidad constituye probablemente el elemento central de la competencia filmica. Podríamos decir que en ella radica la posibilidad de que el receptor comprenda el relato cinematográfico. Se trata de una capacidad muy compleja en tanto implica desde el saber sobre cuestiones formales hasta el conocimiento de la lógica de los relatos y géneros cinematográficos. De manera sintética, podemos decir que la capacidad filmica es el conjunto de criterios y saberes que permiten al receptor decodificar con cierta plenitud el significado del texto fílmico. Abarca conocimientos respecto a la gramática del contenido y de la expresión para cada una de las clases textuales. Se trata de aquellos conocimientos que en el plano del contenido nos permiten reconocer la historia que se cuenta, los momentos culminantes de la misma, los distintos actantes que la configuran, las jerarquías entre tales actantes, las relaciones que establecen entre sí; y respecto a la expresión nos permite el reconocimiento y la construcción de la imagen misma. De forma más analítica, debemos señalar que la capacidad textual se constituye de cuatro grandes clases de criterios:



### a. Criterios icónicos

Ver el cine implica el desarrollo de un trabajo semiótico por parte del receptor que arranca de la tarea más básica frente a la imagen: el reconocimiento de ciertos estímulos visuales no como *objetos*, sino como *imágenes*. Esto quiere decir que cuando un receptor se relaciona con un film, desde el momento en que se instala en la butaca y se dispone a ver las luces que se proyectan sobre la pantalla, asume una posición particular consistente en *ver imágenes*. Realizar esta tarea es un trabajo semiótico que exige el manejo de ciertas reglas que en esta tesis hemos llamado *códigos de iconización*<sup>13</sup>. Gracias a dichos códigos puede descifrar los estímulos visuales y otorgarles el valor de imágenes miméticas, es decir, les atribuye significados denotativos (entonces no sólo ve manchas de color sino lugares, personas, objetos). En términos más analíticos, el receptor no tiende únicamente una *percepción referencial* (ante la cual sólo vería una pantalla de tela iluminada por luces de color), sino también una *percepción icónica* (ante la cual ve *objetos representados*). Pero el análisis debe ser más exacto, la capacidad icónica permite que el receptor realice tres acciones semióticas indispensables para el acto de fruición fílmica:

1. Reconocer que se halla en un espectáculo frente a una pantalla iluminada: percepción referencial.
2. Identificar los objetos representados estableciendo las correlaciones icónico-denotativas pertinentes: percepción icónica.
3. Mantenerse en esta suerte de simultaneidad percepto-interpretativa que garantiza: a) no caer en la ilusión (tomar por referencial lo que es puramente icónico), y b) no destruir la posibilidad de la obra (negando toda icónica por la evidencia referencial). En términos estrictamente semióticos, cuando asistimos al cine percibimos la materia signifiante y a la vez nos detenemos en el valor sígnico (signifiante y significado) de la obra.

Como diría Bazin, es necesario reconocer que la imagen cinematográfica es ante todo el registro del espacio. En este sentido, los criterios icónicos con que cuenta el receptor le permiten distinguir ciertas clases de espacio que involucra el acto cinematográfico. Vamos a intentar una identificación exhaustiva de tales espacios: el receptor cuenta con criterios que le permiten distinguir entre el *espacio*

<sup>13</sup> Véase infra: "Capítulo I.

*referencial* o el espacio real de la sala de recepción en que se encuentra, del *espacio icónico* o espacio representado en el interior de la pantalla. El primer espacio es material, regido por las leyes físicas, en él está ubicado el receptor y en él se encuentra la pantalla de proyección. Este espacio termina en el marco de la pantalla, que tiene el valor simbólico de una línea limítrofe entre el "mundo real" y el "mundo imaginario". El *espacio icónico* constituye el recinto de la representación imaginaria, donde funcionan reglas semióticas y estéticas. La labor del espectador es asumir la diferencia entre tales espacios y otorgarle el valor preciso a cada uno de ellos. Esta es una tarea que reposa plenamente en la recepción, sin cuya colaboración es irrealizable el acto cinematográfico. El espectador reconoce en el espacio icónico un valor que lo hace distinto del espacio referencial: la significación adherida. Como diría Mitry, la imagen nos está señalando dos cuestiones relevantes: a) alguien la ha seleccionado o construido, b) ese alguien nos está diciendo que se trata de algo digno de verse<sup>14</sup>.

Debemos señalar que los criterios icónicos permiten al receptor distinguir varios espacios al interior mismo del *espacio icónico*. La posibilidad de hacer tales distinciones y de posicionarse consecuentemente ante el film dependen, justamente, de las diferencias de competencia entre los receptores. El espacio icónico admite:

1. Espacio plástico. Este es el espacio icónico más básico, se trata de la configuración generada por las relaciones de forma, color, línea y textura entre las manchas lumínicas al interior de la pantalla. Reconocer este espacio exige una competencia adiestrada debido a que el espectador medio sólo ve objetos en la representación, y este espacio es *anterior* a la identificación de dichos objetos. Se trata de un espacio bi-dimensional (propio del ámbito plano de la pantalla) que exige una mirada más abstracta. Hablamos aquí no del significado, sino del *significante filmico*, es decir, se trata de un espacio *formal*. En otras palabras, el espacio plástico es el espacio de la *representación*, no de lo *representado*. Detenerse en el espacio plástico de *Andrei Rubliov* (Tarkovski, 1966) significa apreciar la continuidad del registro filmico en los plano-secuencia, por ejemplo, al inicio del segundo fragmento (El Juglar, 1400); cuando el color del cuadro se halla dominado por un gris casi ocre y

<sup>14</sup> Véase infra. Capítulo II, "Una mirada mediadora".

una coreografía de tonos gris-negro-gris atraviesa el espacio de izquierda a derecha en un ritmo que se opone intensamente a la estabilidad plena del fondo, de repente, sin corte alguno, el escenario se ilumina y adquiere un color blanco casi etéreo, que envuelve las figuras y en el que apenas notamos una reiteración de conos grises que unifica la composición móvil de la secuencia. Estas propiedades *plásticas* evocan *valores expresivos*, que al parecer se relacionan con las preocupaciones estéticas del pintor (Andrei Rubliov), es decir, además de contarnos la experiencia vital del protagonista a través de lo representado, Tarkovski nos habla de su evolución artística mediante las propiedades de la representación fílmica: las tensiones y contradicciones entre reposo y movimiento, la línea vertical y los trazos horizontales, el plano y las figuras geométricas, la luz y la sombra.

2. Espacio denotado. Espacio de lo representado en el que vemos objetos, lugares, personas. Este es el ámbito reconocido inmediatamente por la competencia del espectador medio. Las manchas lumínicas se interpretan con un valor mimético. Hablamos del ámbito del significado, de la "ilusión de espacio", en la que hay profundidad y los objetos tienen propiedades tridimensionales. En términos clásicos se le llama también "espacio pictórico", en oposición al "espacio plástico". Diríamos, en terminología de Panofsky, que en este espacio se reconocen las significaciones fáctica y expresiva. Se ven los objetos y se identifican expresiones emocionales o sentimentales en las personas representadas. Así no sólo se ve el rostro de una mujer, sino que se puede reconocer si es una mujer que sufre, ríe o se halla indiferente<sup>15</sup>. El espacio denotado en *Andrei Rubliov* (fragmento de "El Juglar") nos presenta la estepa por la que caminan los monjes (en sus trajes gris-negro-gris) y nos permite reconocer su actitud de contemplación serena, para señalarnos después la sorpresa y admiración cuando la lluvia se precipita y modifica plenamente las condiciones de la travesía emprendida por los personajes. De esta forma transitamos de la problemática estética a la problemática existencial, planteadas por el film.

---

<sup>15</sup> En Panofsky hallamos esta explicación de los estratos o niveles de significación en las artes visuales, no sobra señalar, que su concepción del reconocimiento de los objetos representados como dependiente de la percepción común es ingenua, tanto como la de Barthes que funda la percepción de la denotación icónica en sus propiedades analógicas. Ambos parecen desconocer las complejas operaciones culturales que definen lo que en el sentido común se entiende como "ver una imagen", justo esas operaciones es lo que aquí hemos llamado los "códigos de iconización". Véase infra: capítulo I. Véase Panofsky (1980).

3. Espacio diegético. Este espacio desborda el ámbito de los criterios icónicos y se instala en el territorio de los *criterios diegéticos*, por esta razón lo comentaremos en el lugar oportuno.

b. *Criterios fílmicos*

El espectador no sólo domina los códigos que le permiten articular sensible y significativamente las imágenes, sino que cuenta con los criterios que le permiten reconocer la lógica particular de la imagen fílmica. Cuenta con las condiciones que le facilitan la interpretación útil de los dispositivos específicos. Aunque resulta aún bastante problemático hablar de *unidades* de la significación cinematográfica, aceptamos por ahora que el plano sería el mejor candidato al respecto. Los criterios fílmicos parten entonces de algunas operaciones en torno al plano, a las que hacemos referencia:

1. *La integratividad de los planos fílmicos*. El punto de partida más básico y a la vez más necesario de estos criterios, es el de la unidad de las imágenes del film y su proyección en el tiempo. A diferencia de la imagen pictórica o fotográfica, para las cuales una sola imagen es una obra completa, la imagen cinematográfica exige su conectividad<sup>16</sup>. El receptor, adiestrado en la expectación fílmica, *relaciona* no sólo los elementos al interior del plano que observa actualmente, sino que vincula los planos contiguos en la misma secuencia y conecta las secuencias en el recipiente del film. El espectador tiende puentes entre las imágenes sucesivas gracias a un criterio de lectura: la *integratividad*<sup>17</sup>. Diversos analistas del cine (Kuleshov, Eisenstein, Metz, Lotman) reconocen que en la conexión de las diversas imágenes radica la obra fílmica; el espectador sostiene la unidad sobre la base de la diversidad visual que ofrece el film, retiene los elementos comunes entre un cuadro y otro. La secuencia inicial de *Los 39 escalones* (A. Hitchcock, 1935) presenta un panning del anuncio luminoso del teatro de revista, después del cual viene un corte directo a un primer plano en picada de la ventanilla de boletos, donde se aprecia el torso de un hombre que compra un boleto; otro corte nos lleva a un plano medio en picada que corta al mismo sujeto de

---

<sup>16</sup> Un solo fotograma, incluso, una sola toma, siempre es *incompleta*, parcial. La toma cinematográfica exige, enfáticamente sus contrapartes

<sup>17</sup> Se trata de un criterio porque nada impide una expectación según otro principio *separatidad*, según el cual cada secuencia se vería en independencia de las otras en una suerte de *ezquizo-espectación*.

la cintura hacia abajo cuando atraviesa la puerta del teatro. Sabemos que se trata de la misma persona que vimos en el cuadro anterior, aunque no hayamos visto su rostro. El elemento común entre ámbos cuadros es el personaje (Hannay), específicamente fijado por la gabardina que lleva puesta. Incluso, las dos primeras tomas de la secuencia (el anuncio luminoso y la taquilla subsecuente) se correlacionan como partes de un mismo lugar gracias a elementos comunes de dos órdenes: la música que a traviesa ámbos cuadros y, digamos, el conocimiento recepcional de que los teatros cuentan con "taquilla", lo que nos hace establecer vinculaciones sobre la gran multiplicidad de elementos disímiles. Dicha secuencialidad de imágenes (o más propiamente, dicha *sintagmaticidad*) se traduce como *acaecer* en el tiempo. Veremos con más detalle en la siguiente serie de criterios (discursivos) la forma en que la competencia dota al espectador de principios para la lectura cronológica del texto, pero señalemos por ahora que un criterio fílmico básico es identificar la yuxtaposición de imágenes como *transcurrir*. Dicha interpretación es un criterio en tanto podría interpretarse de otras maneras (como *describir*, por ejemplo). Esto no quiere decir que no existan operaciones *descriptivas* a través de la yuxtaposición, sino que la abstracción del tiempo en la sucesión de imágenes requiere la inclusión de recursos narrativos adicionales<sup>18</sup>.

2. *La integridad de los objetos fílmicos*. El espectador sabe leer la sucesión de imágenes parciales de un objeto como pertenecientes a su estructura integral: el plano general de una persona seguido de un primer plano de su cara, un plano de detalle de su mano y un primer plano de sus piernas, no sugiere un cuerpo que ha sido desmembrado. El detalle de la mano se lee como una relación de continuidad espacial con el cuerpo, no como su seccionamiento. Los diversos fragmentos de los objetos se colocan recepcionalmente en una suerte de modelo imaginario que sostiene la estructura integral fraccionada icónicamente en la pantalla. Incluso, el espectador es capaz de ver series de *close ups* de ojos y manos, pertenecientes a distintas personas representadas, y no sólo saber que no son órganos aislados, sino que debe vincular dichas partes de forma diferencial. En su mente

---

<sup>18</sup> Metz ha identificado estas dos clases de yuxtaposiciones sin que en realidad haya reparado mucho en ello. Se trata del "sintagma secuencial" y del "sintagma descriptivo" en torno a los cuales podrían ordenarse todos los tipos sintagmáticos (Metz, 1972).

no se forma un monstruo con cuatro ojos y cuatro manos, se diagraman dos esquemas de dos personas distintas. Incluso, si hay un monstruo con tales propiedades y personas que no las tienen, el espectador sabrá hacer las correlaciones pertinentes. Ver el film exige sostener permanentemente un modelo imaginario, suplir las ausencias icónicas del plano. Esto mismo ocurre respecto al espacio representado: mientras vemos los jardines encantados de "Yoshiwara" mantenemos en la memoria las cuevas oscuras de los sótanos en que viven los esclavos-obreros de Metrópolis (Fritz Lang, 1926). La ciudad que ya conocemos es portada por nosotros durante todo el relato fílmico y ya no vemos las cuevas sin contrastarlas con los jardines exóticos, el arriba no sólo se opone al abajo, sino que lo exige en el complejo modelo espacial que portamos los espectadores durante la proyección. Pero esta propiedad del trabajo recepcional respecto al espacio nos exige plantear algo más: el receptor suple radicalmente la más flagrante limitación del espacio icónico: su finitud bidimensional. Asumir el espacio representado como el espacio de un *mundo imaginario*, reclama del espectador una actitud en la que apoya la ficción de un modo completo, extendido de la pantalla hacia su fondo, pero también hacia sus costados, e incluso, en algunos casos, hacia el frente<sup>19</sup>. La integridad del espacio denotado y diegético del film es un criterio fílmico exigente: el plano cinematográfico separa, como piensa Lotman, el mundo visible del mundo invisible. Más allá del marco del plano (es decir, más allá, fuera del encuadre) se encuentra, obviamente, "lo no visible", pero dicho *no visible*, no está simplemente negado. Es decir, no se trata del territorio de la *nada*. El acto cinematográfico vivifica una semiótica vasta, diríamos con Peirce, *ilimitada*: el juego recepcional de la expectación de los espacios icónicos implica sostener imaginariamente el resto de un mundo que se distiende más allá de los linderos del marco de la pantalla. Aunque la secuencia actual sólo nos muestre una habitación, suplimos el espacio total de la casa; aunque el film sólo nos muestre el vecindario o la ciudad, suplimos el mundo, el universo en que se presenta instanciado y que exige el relato.

3. *La plasticidad de los tamaños fílmicos*. Cuando Miss Smith, con un

---

<sup>19</sup> Basta imaginar un "dolly back" para tener la impresión de que *hacia acá* de la pantalla, donde estamos los espectadores, hay un mundo imaginario que nos atraviesa y que soportamos. Esta misma impresión la produce el juego del "campo" y el "contracampo" o de la mirada que nos interpela desde uno de los personajes

cuchillo clavado en la espalda y moribunda, entra a la habitación en que se encuentra Hannay (*Los 39 escalones*), éste descubre que la mujer lleva un mapa en su mano, el cual ocupa sólo una pequeña proporción de la pantalla; en la toma siguiente el mapa se extiende a una cuarta parte del espacio filmico y en la siguiente llena por completo el cuadro de la pantalla. Sin embargo, el relato es para nosotros perfectamente coherente. Nada nos resulta extraño, los tamaños imposibles e inestables de las cosas en el *sui generis* espacio icónico son perfectamente soportables. Una toma de detalle no se interpreta como aumento del tamaño de las cosas, tiene un significado pragmático al que atendemos fluidamente: "mira, atiende esto que tiene relevancia". Los tamaños filmicos son inestables, pero profundamente legibles: los criterios filmicos nos permiten hacer las interpretaciones pertinentes.

La observación de Lotman<sup>20</sup> acerca de la distinción entre narración filmica y la narración como discurso nos permite hacer dos planteamientos adicionales:

El espectador es capaz de identificar una u otra estrategia narrativa del film y acomodarse a ella. En la narración como estructura es capaz de identificar que la *juntura* ofrece el avance significativo y reconoce que la significación se genera de forma gradual por el cambio sutil al interior de la imagen. Así mismo es capaz de acomodarse a las dos, y ocurre muchas veces que prefiere una u otra estrategia, negándose, por ejemplo, a aceptar un cine como discurso. El espectador es capaz de desarrollar dos tipos de estrategias de atribución significativa: a) en las narraciones por estructura, el espectador identifica el elemento común entre los planos disímiles y tiende el puente entre una y otra; b) en las narraciones por discurso, el espectador identifica los elementos nuevos, sobre la continuidad visual, y establece la diferenciación entre el estado visual previo y el nuevo.

Frente a las narraciones por estructura, el espectador debe realizar el trabajo de conexión significativa entre los planos. Dicha conexión se establece gracias a que se identifican cuatro grandes tipos de relaciones inter-planos:

- a. Metonímica. Dos planos muestran vistas distintas de un mismo objeto, el espectador debe integrar las perspectivas como

---

<sup>20</sup> Véase infra: Capítulo III, "Yuri Lotman: la significación cinematográfica".

- pertenecientes al mismo objeto.
- b. *Metafórica*. Dos planos de objetos distintos señalan una relación significativa entre dichos objetos. Una pala levanta arena y una cuchara levanta cereal.
  - c. *Reiteración*. Dos planos de espacios distintos muestran objetos de la misma clase en dichos contextos. Vemos los pies de Lula saltando intensamente sobre la cama del hotel y luego (mediante un corte directo) apreciamos los mismos pies saltando de la misma forma en el salón de baile (*Salvaje de corazón*, D. Lynch, 1990).
  - d. *Deíctica*. Dos planos se conectan entre sí cuando en el primero algún elemento señala hacia objetos del segundo. Sailor lanza el cigarro al suelo en el salón de baile, antes de iniciar la confrontación y en seguida vemos un *close up* del cigarro en el piso (*Salvaje de corazón*).

### c. *Criterios discursivos*

Estos criterios permiten al receptor comprender y semantizar gramaticalmente el texto filmico. *Gramaticalmente* hace referencia a las propiedades del discurso cinematográfico; no señala lo narrado sino la narración<sup>21</sup>. Es cierto que el límite es sutil, no existe lo narrado sin la narración; sin embargo, hay un lindero que operativamente atraviesa todos los textos y que los receptores reconocen. Un fundido a negros forma parte integrante de un film particular, se hunde en la narración concreta en que Hannay termina de ver el mapa de Miss Smith por el que probablemente fue asesinada (*Los 39 escalones*) y la pantalla se va a negros y regresa para indicar que ha pasado el tiempo entre esta situación y la siguiente en la que Hannay baja las escaleras, pero dicho recurso sintáctico forma parte de un arsenal más vasto, de un arsenal sistémico que utilizan innumerables films. El espectador es capaz de comprender las implicaciones del fundido a negros en *Andrei Rubliov* (A. Tarkovski, 1966) pero también en *Hombre muerto* (J. Jarmusch, 1995) y en cualquier otro film que recepcione. En tanto el cine es la presentación de acontecimientos sobre el eje del tiempo, quizás los criterios discursivos centrales con que cuenta el espectador son los que le permiten distinguir las clases de tiempo concitadas por el film. Dependiendo de su competencia el receptor es capaz de distinguir:

1. *Tiempo recepcional*. Dicho tiempo se refiere al tiempo real que transcurre en la sala de proyección mientras el espectador

<sup>21</sup> Véase infra: Capítulo III, "El discurso".



consume el film. Es el tiempo convencional, graduado y medido según la lógica social en que vive el sujeto espectador.

2. Tiempo diegético. Tiempo imaginario, conformado o representado al interior de la obra fílmica. Mientras en tiempo real la proyección de *Lost Highway* (D. Lynch, 1996) es de 135 minutos, en tiempo diegético se trata de varias semanas de la vida de sus enigmáticos y complejos personajes (Madison/Dayton). Se trata plenamente del tiempo de "lo representado".
3. Tiempo narracional. Aunque pareciera una sutileza en su diferencia con el tiempo diegético, su lugar diferencial es innegable en la práctica receptiva. El espectador sabe que *Citizen Kane* trata de cerca de 60 años de la vida de Kane, pero es capaz de comprender el tiempo narracional cuando este comienza con un recuento de la vida adulta de Kane, pasa después a su infancia, y de allí se adelanta a sus veinticinco años. Es esta temporalidad en la que nos fijamos cuando decimos que un film tiene "estructura circular", y a esta se refieren algunos cuando pretenden crear narraciones "espirales" o "cintas de moebius" (como dice Lynch respecto a su *Lost Highway*).

El espectador se orienta en esa temporalidad supra-diegética en que lo narrado se desdobra, se estira y se comprime. Los criterios discursivos permiten al espectador semantizar plenamente los diversos tiempos uni-diegéticos (prospección, proyección y retrospección) y multi-diegéticos (encadenamiento, intercalación y alternancia)<sup>22</sup>. El espectador es capaz, incluso, de hacer distinciones sutiles, relevantes para la formación del relato. Por ejemplo, puede distinguir dos tipos de prospecciones: la *prospección rotunda*, que se realiza en *Antes de la lluvia* (M. Manchevsky, 1994) cuando el relato inicia con la imagen de Kirill cortando tomates mientras escucha la voz del sacerdote que anuncia "Ya va a llover", en una secuencia que volveremos a ver casi al final del film cuando los acontecimientos trágicos habrán acaecido y entonces comprenderemos que allí cierra, parcialmente, el círculo trazado narrativamente desde el inicio, y la *prospección onírica*, como aquella que tiene Alexander en *El sacrificio* (A. Tarkovski, 1983) cuando experimenta breves visiones de una multitud desahogada en una ciudad devastada. En el primer caso el espectador reconoce que se trata de un recurso sintáctico (casi retórico) en el que el film nos presenta un fragmento de lo que

---

<sup>22</sup> Véase infra: Capítulo III, "Tiempo narracional"

vendrá, se trata de un adelantamiento plenamente discursivo, supra-diegético, como si alguien por encima de la historia y sus personajes nos diera un avance de lo que ocurrirá. En el segundo caso se trata de una prospección ya no supra-diegética, sino intra-diegética, digamos. Es uno de los personajes quien nos muestra, a través de su propia clarividencia, el presagio de lo que vendrá. Un caso interesante constituye la recepción de "El año pasado en Marieband" (Alain Resnais, 1961), donde las imágenes del presente se mezclan con las del pasado objetivo (retrospección discursiva), las del pasado subjetivo -recuerdos- (retrospección diegética), o las de la imaginación proyectada de los personajes (prospección diegética).

Los criterios discursivos permiten al espectador hacer inferencias interpretativas acerca de la modalidad narrativa adoptada por el film. Recepcionar *Alexander Nevsky* (S. Eisenstein, 1938), *Trainspotting* (D. Boyle, 1996) y *Rashomon* (A. Kurosawa, 1950) nos exige comprensivamente posicionarnos de formas diversas ante la narración. *Alexander Nevsky* está contado por una visión objetivada, nadie declara ser el portador del relato, nada nos dice "es éste o aquel punto de vista" (se trata de un relato desde el discurso supra-diegético). *Trainspotting* en cambio, nos indica quién relata la historia, establecemos con ella una relación estrecha como quien escucha a un interlocutor cercano narrar sus anécdotas. El narrador-actante nos dice lo que ocurrió y sabemos que acentúa, según sus propias inclinaciones, los acontecimientos; se trata de una "narración focal". *Rashomon* por su parte, nos obliga a atender múltiples orígenes narrativos, el relato brota de distintas voces dibujando un caleidoscopio complejo que debemos recomponer (se trata de la narración móvil).

#### d. Criterios diegéticos

La fruición cinematográfica radica fundamentalmente en la comprensión y elaboración que el receptor hace del relato, de la historia, de la fábula, contados por el film. Los criterios diegéticos proveen al receptor de las condiciones necesarias para realizar dicha fruición. Quizás el criterio más elemental con que cuenta el espectador es el de la *continuidad diegética*: no sólo asiste a los acontecimientos que se representan ante sus ojos, sino que los suma o los añade a lo ya visto<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Esto no quiere decir que sea "imposible" una recepción en la que cada fragmento presente se diseccione de los pasados, algo así como la esquizo-espectación, que ya señalamos. Pero justamente

En este sentido, dicha continuidad tiene una forma líquida o creciente: lo visto no sólo se conecta con lo que ahora se ve, sino que aquello que ahora vemos modifica y recompone lo visto. Cuando descubrimos que Miss Smith ha sido asesinada (*Los 39 escalones*), nuestra concepción del relato presentado hasta ahora se hace otra: ya no es tan sólo la historia de un hombre que se topa por casualidad con una mujer algo extraña, sino que adquiere el sentido de una problemática trascendente, y la mujer asume un estatuto distinto, superior, casi una mártir. Pero no sólo es eso, nuestra percepción del relato por venir se condicionará por esta acción: sabemos que se trata de un contexto de gran escala que involucra la política internacional y el espionaje. El espectador reconoce ciertos fragmentos accionales como relativamente autónomos (dirían los narratólogos que identifica "unidades diegéticas" o "micro-relatos"), es decir, reconoce las diversas situaciones que componen la cadena total del relato fílmico. Sabe, por ejemplo, que la situación en que Hannay descubre que Miss Smith ha sido asesinada constituye una unidad que concluye cuando éste se niega a contestar el teléfono, y que el cuadro siguiente, donde Hannay trata de escapar del edificio, constituye otra situación, un nuevo micro-relato (*Los 39 escalones*). Pero no sólo es capaz de reconocer el paso de una unidad narrativa a otra, sino de un nivel a otro. El trabajo semántico que realiza consiste en dicha translación. Además de correr de forma horizontal, el sentido atraviesa transversalmente la totalidad del film. Esta capacidad implica reconocer elementos con valor de indicios y de informantes<sup>24</sup>.

Cuando atendemos con cuidado el asunto notamos que la comprensión del relato del film o, en términos más adecuados, la semantización diegética del film, implica un *trabajo* de interpretación del espectador en tres instancias:

1. *Actantes*. La fruición del film implica el trabajo recepcional de configurar los esquemas actanciales del relato que presencia, esto quiere decir que identifica la relación primaria entre sujeto y objeto<sup>25</sup> a partir de la cual se desata la ficción. Esta capacidad de reconocer dicho vínculo es la que permite que la narración adquiera *coherencia*. Los acontecimientos

---

esto señala que la continuidad diegética es un *criterio* adquirido por el espectador, con el que se orienta la fruición.

<sup>24</sup> Véase infra: Capítulo III, "Las unidades del relato".

<sup>25</sup> Véase infra: Capítulo III

observados se tejen en un devenir que para el espectador tiene sentido. El espectador de *Hombre Muerto* (Jarmusch, 1995) reconocerá, cuando menos, el objeto inicial que persigue William Blake en el relato: un empleo como contador de una metalúrgica, después encontrará que dicho objeto se deshace, se constituye en un propósito de mayor relevancia: salvar su vida, y más adelante se convierte en un significado: darse sentido, dotar su vida de un itinerario, en palabras de Nadie: alcanzar el lugar de los espíritus: "Deberás volver de donde viniste". Los demás actantes serán ordenados en esta estructura vertebral: Nadie (el indio apátrida que lo salva y adopta) se constituirá en su *ayudante*, frente a los numerosos maleantes que lo buscarán para matarlo y que se ordenarán para el espectador como los *oponentes* de Blake. Pero la estructura actancial no se agota allí, el espectador podrá identificar en Nadie una suerte de *destinador*, una influencia profunda que reconvierte a Blake, que le ayuda a transitar de "un simple contador de Cleveland", a un personaje con estatura estética: "escribirás con sangre tus poemas", aquel que adquirirá su vida en el proceso mismo de su agonía hacia la muerte. Pero el espectador no sólo es capaz de reconocer estas estructuras básicas con las que otorga sentido al relato, sino que se *desliza* por esquemas cambiantes donde los tipos actanciales se traslapan y desplazan. *Antes de la lluvia* (M. Manchevsky, 1994) presenta un esquema actancial de gran movilidad, inicia como el relato de un joven monje de la iglesia bizantina (Kirill) que asume como *objeto* proteger a una joven albanesa (Zamira) de los guerreros serbios que la buscan para matarla. En el transcurso del film, Kirill será sustituido como sujeto de la diégesis por Kirkov (un fotógrafo de guerra), quien buscará múltiples objetos en su itinerario: registrar la guerra, recuperar el amor de Hana, pero, finalmente, su objeto central parece ser el de cruzar el lindero entre los dos pueblos: un serbio que libera una albanesa. Sólo la renuncia a la pertenencia, a la definición, a las identidades fijas conformará la posibilidad de ovalar el círculo (durante el film se dirá muchas veces, en una profunda metáfora: "El tiempo nunca muere. El círculo no es redondo"): Kirkov se arriesga a pasar la frontera del pueblo en el que ya no viven los bosnios; Kirill decide dejar el monasterio ortodoxo para cruzar la línea al lado albanés, Kirill y Kirkov son dos personajes que parecen el mismo, su objeto los unifica: rebasar las identidades atroces. Pero quizás el ejemplo más interesante lo constituyen los actantes de *Lost Highway* (D. Lynch, 1996), que se nos presentan como dos parejas distintas: por una parte Fred Madison (saxofonista) y Reene (su esposa), y por otra Pete Dayton (mecánico) y Alice (su amante). La narración nos muestra como se sobreponen unos a otros: Fred es sustituido misteriosamente por Pete en

su celda, y Reene, quien ha sido asesinada, reaparece como Alice. Nada obliga a que el espectador arme el relato entorno a estructuras o esquemas comúnmente definidos. Un espectador puede resistirse a asumir a "Deckard" como el sujeto del relato de "Blade Runner", puede optar por leer la diégesis desde la actancialidad de "León", y entonces "Deckard" será remitido al espacio de los "oponentes" y el *objeto* se convertirá en otro: vencer la muerte. Pero la práctica receptiva puede ser aún más radical y negarse simplemente a establecer el vínculo sujeto/objeto<sup>26</sup>, efectuando una suerte de lectura "dispersiva" o "disociativa" en la que los actantes no se articulan de formas estructurales. Cuestión que nos lleva a pensar el trabajo receptivo no en términos de "identificación" de los esquemas actanciales, sino de "atribución" actancial esquemática o dispersiva. Es interesante formularse ciertas preguntas respecto a este trabajo atributivo: ¿por qué asumir como *sujeto* del relato a x o y personaje?, ¿por qué mantener como oponente a z o t?, ¿por qué inclinarse a asumir a "William Blake" como sujeto de "Hombre Muerto" y no a Cole Wilson?. Responder esta última pregunta implica el conjunto de los planteamientos contenidos en esta tesis (incluso los por formular). Para intentar bajar a tierra, parcialmente, la respuesta, podríamos decir que en dicha *disposición*, en la aplicación de dicho criterio (el criterio que nos lleva a elegir como sujeto a William Blake y no a Cole Wilson), participan cuestiones como el adiestramiento narrativo en torno al film; es decir, la fuerza de los archivos textuales que nos permite y a la vez nos *inclina* a hacer diagramaciones actanciales (incluso axiológicas), así como ciertos *horizontes ideológicos* que diagraman, definen, propenden las formas de interpretación. Es en este punto donde aparece más clara la conexión entre competencias cinematográficas y horizontes ideológicos: el horizonte nutre e impele una competencia y ésta guía una lectura, un acto de semantización, un evento de creación del film. En horizontes distintos, alguien podría elegir un punto de vista alternativo, como hace Tommy De Vito, quién declara elegir el punto de vista de "los malos" en todas las películas que ve (M. Scorsese, *Good Fellas*, 1990), o incluso podría intentar una lectura *multifocal* o *afocal*.

2. *Espacios*. El espectador reconoce los espacios y objetos representados (espacio denotativo) y los identifica como parte de un relato que está observando. El salto recepional que el espectador realiza del espacio denotado al espacio diegético nos recuerda la significación pre-filmica y la significación filmica que Lotman refiere. No se trata sólo de un trineo

---

<sup>26</sup> Por otra parte valdría pensar –aunque sea un asunto puramente imaginario– la elaboración de relatos que deshagan, por sí mismos, toda pretensión "coherentista" o sistémica

abandonado sobre la nieve, se trata del trineo de Kane, se trata de un índice de su infancia y del mundo nostálgico que ya no volverá para el adulto. En el film los acontecimientos se desarrollan en lugares *concretos*, aunque en algunos se juega con una suerte de indefinición de la localización exacta de las acciones como en *Salvaje de Corazón* (D. Lynch, 1990) cuando al inicio del film se señala que las acciones acaecerán "En algún lugar de la línea divisoria entre Carolina del Norte y Carolina del Sur". Desde la perspectiva del espectador, el espacio interno de la diégesis (es decir, el espacio representado en el que ocurren las acciones) puede dividirse en dos clases de espacios:

- a. *El espacio diégético pleno*. Este espacio es el que el espectador "ve" y que, como ya planteamos previamente, es un *efecto* a partir del espacio plástico. A través de ciertos recursos el juego de luces y sombras genera un simulacro de espacio tridimensional. Vista en detalle, esta tridimensionalidad se genera, entre otras cosas, por cuatro cuestiones:
  - El movimiento al interior de la pantalla parece "guiar" la mirada del espectador, generando una impresión de profundidad. Los elementos móviles capturan mejor la atención que los elementos fijos, por ejemplo, James Ballard pierde el control de su coche y atraviesa el carril contrario donde choca violentamente (*Crash*, D. Cronenberg, 1996). La imagen posterior al impacto es un plano medio desde la perspectiva de Ballard que ve plenamente el vidrio frontal del coche contrario y en el que contrasta la inmovilidad circundante y el estrépito vertiginoso del cuerpo del otro conductor que a traviesa el espacio entre los dos carros y penetra hasta el asiento contiguo de Ballard. Si sucede que dentro del encuadre se mueven varios elementos al tiempo, el espectador hace la elección que le permite seguir uno de dichos elementos móviles de acuerdo con las expectativas respecto al film, como en las diversas ocasiones en que Ballard o Vaughan conducen en medio del tráfico y nuestra atención se centra en el coche que llevan (*Crash*). El espectador busca en el cuadro lo que le interesa ver.
  - Las oposiciones de luces y sombras permiten distinguir planos y establecer profundidades. Los "rumble fishes" coloreados sobre un fondo en blanco y negro (*La ley de la Calle*, F.F. Copola, 1983) nos producen dos planos de atención al mostrarse simultáneamente a las imágenes reflejadas sobre la superficie de la pecera. O simplemente una parte más iluminada que otra en una pantalla parece atrapar la atención, aunque lo contrario también se

produce, según el contexto narrativo.

- La distribución y tamaños de los elementos funcionan como recurso por el cual la mirada del espectador se orienta. Una figura en el centro del encuadre hablándonos deja fuera de la atención lo que está a sus costados, concentra nuestra mirada. Pero puede ocurrir que al moverse alguno de los elementos circundantes logre halar nuestra atención: Cuando la señora Kane arregla con Thatcher la autorización para delegar al banco la educación de Charles, la imagen se halla centrada en la firma que deposita sobre los documentos, pero en ese instante el padre de Kane se dirige hacia el fondo del cuarto para cerrar la ventana y nuestra atención se va con él, en una suerte de indicación doble: las acciones venideras se efectuarán fuera de la casa, lo que señala que Charles ya quedó al margen de su núcleo doméstico y su mundo será irremediablemente otro (*Citizen Kane*, O. Welles, 1940).
- El efecto de la representación de las tres dimensiones, generado gracias a la combinación de sombras, luces, movimientos y tamaños. Estos juegos permiten reconocer distintos *puntos de profundidad* que se logran por la presentación simultánea de elementos de tamaños diversos en circunstancias de movimiento, como en la misma secuencia de *Citizen Kane* ya comentada, donde se destacan varios planos de profundidad: la señora Kane y Thatcher apoyados en la mesa en un primer plano; el padre de Kane en una segunda instancia como a la mitad de la habitación, y al fondo la ventana del hospedaje, a través de la cual se observa al pequeño Charles jugando sobre la nieve. En síntesis, el espacio diegético pleno es el espacio tridimensional representado ante los ojos del espectador.

b. *El espacio diegético virtual*. Este es un espacio “ausente” en la representación icónica, pero sugerido por el relato e *inferido* por el receptor. Se trata de un espacio *postulado*. La película mexicana *Rojo Amanecer* (J. Fons, 1989) nos habla a través de los sonidos de los tiroteos, de las sirenas, de los murmullos aterrorizados de la multitud, de una plaza de Tlatelolco que nunca se ve, pero que se “escucha” en el departamento en que se produce la historia. En *Ballando ballando* (E. Scola, 1983) no sólo se trata del espacio contiguo al salón de baile, sino que se sugiere el “espacio del mundo”, el “espacio histórico”. Los cambios ostensivos de la forma de bailar, las diferencias de vestuario y

ornamentos de los bailarines, nos hacen suponer que se trata de otros espacios, de "varios mundos" distintos, a cada nueva pieza. El espectador sufre el espacio del mundo en su conjunto. Ya señalábamos previamente que el espectador en realidad restituye permanentemente el espacio del film al completar en un modelo mental las partes faltantes de objetos y escenarios exhibidos. Esto quiere decir que la expectación implica el juego continuo entre espacio pleno (o presente) y espacio virtual (o ausente).

3. *Tiempos*. Bettetini (1979) ha señalado pertinentemente que el registro pasivo del tiempo es el único acto planamente "reproductivo" del cine. Pero el carácter *selectivo* del relato cinematográfico, donde se eligen unas situaciones y unas escenas sobre múltiples alternativas, genera una diversidad de relaciones entre los diversos tiempos involucrados en el acto cinematográfico (receptional, diegético y narracional). Siguiendo a Genette (1972)<sup>27</sup> podemos plantear que dichas relaciones son de tres clases: de orden, de duración y de frecuencia.

- Orden temporal. Esta relación involucra como sus términos a los tiempos narracional y diegético. El discurso cinematográfico puede relocalizar los acontecimientos de la diégesis según su conveniencia. Encontramos aquí tres clases de temporalidad señaladas en nuestro tercer capítulo: *proyección*, cuando hay coincidencia entre el orden de la diégesis y el orden del discurso; *retrospección*, cuando el discurso altera la temporalidad lineal y recuerda acontecimientos pasados; y *prospección*, cuando el discurso da saltos hacia delante, dejando de lado acontecimientos intermedios que serán presentados más adelante. A estas dos últimas clases de ordenamientos temporales Genette las llama "anacronías". Señala que toda anacronía puede ser medida en dos términos: la *distancia* o el lapso de tiempo que separa el ahora y el pasado o futuro al que se salta, y la *amplitud* o la duración de dicha anacronía. Incluso se pueden reconocer ciertos relatos acrónicos, como aquellos en que es francamente imposible definir la relación cronológica entre tiempo diegético y tiempo narracional, como en "El año pasado en Marieband" (A. Resnais, 1961). Lo que nos interesa de esta definición

<sup>27</sup> Es necesario señalar que Genette no habla sino de dos clases de tiempo: tiempo diegético (tiempo de la historia) y tiempo representado (tiempo del discurso). En realidad la ausencia de un reconocimiento de la tridimensionalidad temporal del acto fílmico, tal como nos la proponemos aquí, produce ciertas confusiones, en especial entre tiempo receptional y tiempo representado. Nuestra clasificación se orienta a resolverlas.



de clases de ordenamiento temporal es la capacidad del espectador para reconocer una u otra y para ubicarse en consecuencia.

- Duración temporal. Esta relación involucra los términos tiempo recepcional y tiempo diegético. Así, se puede decir que la duración es *sumaria* cuando la duración recepcional del film es menor a la que suponen los acontecimientos en el tiempo diegético, como en *Salvaje de Corazón* (D. Lynch, 1990) o *Citizen Kane* (O. Welles, 1940). Para esto se usan distintos recursos con los que se comprime el tiempo de la historia, van desde fechas escritas que sugieren el paso de los años, hasta nubes que avanzan vertiginosamente por el cielo (La ley de la Calle, F.F. Copola, 1983). La duración temporal es *extensa* cuando el tiempo recepcional es más largo que el tiempo diegético. Esto se logra técnicamente mediante el *Slow motion* (disminución de la velocidad de los acontecimientos filmados en relación con su referencia) y el *frame-stop* (como la congelación de fotogramas).
- Frecuencia temporal. Esta relación involucra como términos el tiempo narracional y el tiempo diegético. Encontramos las siguientes variantes: Hay *singularidad* cuando un relato nos ofrece una sola presentación narracional o discursiva de un momento de la diégesis, es el caso de la mayor parte de los films. Hay *repetición* cuando una sola presentación narracional implica varios momentos diegéticos, como si el texto dijese “y se repitió esta acción una y otra vez”.

### 3.1.5. Capacidad axiológica

Conformada por los saberes, criterios y habilidades que le permiten hacer inferencias, deducciones e interpretaciones (explicar lo no visto y aseverar lo no dicho), sobre las cuales se formulan juicios sobre un texto o un conglomerado textual. Esta capacidad implica el dominio relativo y diferencial (según agentes) de los criterios de selección, valoración y juicio. Según estos criterios axiológicos el intérprete asigna valores a los textos y reconoce en ellos determinadas configuraciones axiológicas que asume o rechaza sobre la base de su paradigma estético, ético o ideológico.

### 3.1.6. Archivos textuales

Se trata de los textos cinematográficos recepcionados por el sujeto que reposan de manera virtual en su memoria. Un film se recepciona desde todas las películas vistas previamente, de la misma forma que

leemos poesía desde nuestro conocimiento, nuestra experiencia y nuestra expectativa poética. Esta es la contraparte agencial del horizonte icónico ideológico. Es importante indicar que los archivos se generan durante la socialización; esto es, que habría algo así como un proceso de socialización textual. Pero el archivo textual no implica sólo una dimensión social, sino también una dimensión más subjetiva en tanto una gran parte de los textos se adquieren en relación con experiencias individuales. El archivo es cognitivo y también emocional. Es interesante distinguir entre lo que podemos llamar los *archivos filmicos* y los *archivos extra-filmicos*. Los primeros constituyen una suerte de memoria filmica, gracias a la cual cada nuevo texto se presenta sobre el fondo de los filmes que hemos visto, de las historias que recordamos, de los personajes identificados, de la gramática que percibimos. Los segundos comprenden los elementos que aportan nuestras experiencias televisivas, dramatúrgicas, literarias, etc., y operan como verdaderos trazos intertextuales en la dinámica de la recepción.

Es interesante ver cómo estas diversas capacidades se relacionan en el trabajo de cocreación del film que realiza el espectador. Por ejemplo, respecto al espacio: el espectador es capaz de reconocer los diversos tipos de espacio involucrados en el acto filmico y de actuar en consecuencia con ello. Reconoce la diferencia entre los espacios físico, plástico, denotativo y diegético, y para ello ha vinculado todas las capacidades involucradas en la competencia. Pero además de eso, el *espacio recepcional* en que se encuentra (la sala de exhibición) se halla regulada por ciertos principios y reglas implícitas y explícitas de expectación. Dichas reglas están en relación con un elemento que rebasa la competencia y que se instala en el ámbito más amplio de los campos de recepción y su relativa interiorización por el habitus del espectador. En otras palabras: el espectador no sólo es competente, sino que se comporta según un proceso de interiorización de reglas y relaciones sociales de expectación que actúan como rasgos o inscripciones del habitus.

### 3.2. El espectador implícito

La relación entre texto y lector se ha abordado reiterativamente a través de la discusión sobre la figura del lector presente en el propio texto. En torno a ella se ha precipitado una amplia e interesante polémica de la que provienen múltiples concepciones desde el *archilector* de Rifaterre hasta el *lector implícito* de Iser. En esta sección reseñaremos sintéticamente las características que las diversas figuras han presentado

en la teoría literaria contemporánea, para después realizar algunos señalamientos en el terreno cinematográfico.

### 3.2.1. La figura del lector

El "lector ideal" es un modelo del sujeto capaz de entender las múltiples implicaciones de sentido de un texto. Es un lector figurado que comprende *cabalmente*, que abarca la totalidad de significaciones contenidas en la obra. Se ha supuesto que los críticos literarios y los filólogos serían los representantes más próximos de tal abstracción, pero en realidad - dice Iser- no son más que lectores cultivados que no podrían equipararse al modelo, debido a que "el lector ideal representa una imposibilidad estructural de la comunicación" (Iser, 1987:133). Dicha imposibilidad radica en que un crítico o un filólogo en tales condiciones contaría con el mismo código que el autor, es decir, tendría incluso las mismas disposiciones intencionales del autor. Suponiendo que esto fuera posible -dice Iser-, la comunicación resultaría superflua, debido a que su especificidad radica precisamente en la falta de coincidencia entre los códigos de emisor y receptor. Por otra parte, la noción de lector ideal implica la facultad de realizar el potencial total de sentido del texto. El lector ideal agotaría, en una sola lectura, las potencialidades totales de la obra. Para Iser esto significa suponer que el lector ideal sería una entidad *transhistórica*, debido a que es en la historia del efecto donde emergen los múltiples sentidos. El lector ideal es entonces un *caso imposible* en tanto un texto permite una infinidad de configuraciones de sentido que no podrían actualizarse "de un sólo golpe", sino que exigen su realización procesal o itinerante (algo así como la imposibilidad de efectuar distintos viajes "al mismo tiempo"). Sin embargo nos parece que la noción de lector ideal no se rechaza, como pretende Iser, por la imposibilidad de suponer una multiplicidad de lecturas *simultáneas*, dado que se trata precisamente de un concepto teórico, de un modelo, en suma, de un *ideal*. Su límite se encuentra más bien en su pretensión de *agotar* el texto. Si el lector ideal es la figura que en un *acto* reduce la infinidad de sentido *no presente* sino *posible* en la obra, estamos en una concepción de nueva cuenta *ontológica* y no *relacional* del texto. Recoger todos los significados simultáneos del texto supone una suerte de *quantum de sentido* en la obra, que el lector ideal sería capaz de beber de un sólo trago; no estamos entonces ante una visión del texto como *campo de posibles*. Por otra parte (y esto tampoco lo plantea Iser), el lector ideal requiere de una lectura *única y cabal*, dado que si realiza más de una lectura (más de un acto), hallaría en las apropiaciones

subsecuentes significados no presentes anteriormente, con lo cual su figura sería inconsistente, esto es, dejaría de ser ideal. Sin embargo como acabamos de decir, la concepción no-ontológica, o la concepción relacional del texto, exige la posibilidad de las múltiples lecturas, en tanto la significación es un producto relacional y no esencial, lo que hace inaceptable la idea misma de una lectura a la vez *única y cabal*.

El *lector contemporáneo* se constituye casi por oposición al lector ideal. Se aproxima a los lectores socialmente activos en una especie de estrato empírico. El lector contemporáneo se busca en las indagaciones sobre la forma en que un público definido acoge un texto literario. Es el resultado de los múltiples juicios sobre la obra que nos muestra las disposiciones, las formas de pensar, los relieves dados al texto por un grupo acotado de lectores. Esos juicios nos permitirían hacer el dibujo de un lector consecuente con tales apreciaciones. El lector contemporáneo se conforma y permite a la vez descubrir el código cultural y las normas de juicio del público: ofrece indicaciones relevantes sobre la historia social, y sobre la historia del gusto público del lector. Según Iser, su límite se halla en la disminución progresiva de los testimonios de lectura, en la medida que nos dirigimos a historias más remotas. La imposibilidad que esto plantea se densifica cuando consideramos que las reconstrucciones del lector contemporáneo, en periodos históricos lejanos, se realizan a partir de textos legados, en los que no accedemos al gusto social, sino a la pretensión institucional de guiar la lectura.

Por su parte Rifaterre (1976) introduce el concepto de *archilector* para designar una comunidad de lectores como "grupo de informantes", que gracias a la exteriorización de sus reacciones ante el texto, permiten certificar *hechos estilísticos*. El archilector es una suerte de concepto de prueba para reconocer en los lectores ciertas concentraciones de codificación, algo así como nodos semánticos en los que se identifican de forma empírica (por la coincidencia de reacciones de un gran número de informantes de diversas competencias) los *potenciales de efecto* con los que cuenta un texto. Con este concepto Rifaterre pretende "hacer objetivable el estilo", para saltar el nivel lingüístico primario, a través de una constatación, en el sujeto perceptor.

El concepto de archilector presenta para Iser varios problemas, el principal es quizás una imposibilidad empírica: hacer patentes los contrastes intra-textuales (de los cuales será reconocible el "hecho

estilístico"), implica competencias de muy diversa naturaleza, que dependerían fundamentalmente de su cercanía y lejanía históricas del grupo de prueba (para garantizar horizontes históricos distintos desde los que se lee el texto).

A diferencia del archilector el *lector informado* de Fish (1980) no busca valores medios estadísticos, pretende describir algunos procesos de tratamiento del texto en la lectura. El lector informado es un sujeto deseable que cuenta con tres grandes capacidades: es un hablante competente de la lengua en la que está escrito el texto, cuenta con un conocimiento semántico suficiente para resolver cabalmente la tarea de comprensión y tiene una vasta competencia literaria. Fish describe a su lector informado como el híbrido entre la abstracción y el lector vivo. Un lector real que se esfuerza por volverse la persona informada a la que aspira. Esto implica que el lector informado cuenta también con la capacidad de auto-observar sus reacciones en el proceso mismo de la lectura, para así orientarse hacia la aspiración.

El lector estructura el texto por sus competencias generando una serie de reacciones en las que se conforma el significado textual. Pero su operación no tiene la forma (y en esto Fish se aleja del modelo transformacional) de la reducción de la estructura textual a una estructura profunda en la que se hallaría el núcleo del sentido (lo que sería una postura muy próxima a la de las hermenéuticas esenciales). Para Fish la "transformación" no está en el tejido textual (ya vimos que no podría aceptar un postulado de nivel superficial y de nivel profundo en el texto), sino en el lector. El curso de la lectura genera cambios en el receptor, "no organiza materiales, sino transforma opiniones", modifica visiones, altera percepciones. Para Iser el límite del lector informado se halla en el paradigma generativo del que parte, ya que sigue atado al modelo gramatical, lo que le imposibilita ver más allá de las formas lingüísticas del texto.

El *lector pretendido* de Erwin Wolff persigue la reconstrucción de la "idea del receptor" formada en la *mente del autor*. Tal idea puede figurar en el texto de diversas maneras: la imagen del lector idealizado, conglomerados anticipados de normas y valores del lector contemporáneo "en la individualización del público, en apóstrofes de lectores, en atribuciones de actitudes, en propósitos pedagógicos, así como en la exhortación a la todavía desconocida disposición para aceptar lo leído"

(Iser, 1987:137). El lector pretendido es una modelación que el autor hace de su receptor con el afán de orientar la lectura. Esta ficción del lector permite al autor alcanzar el público al que le desea hablar. Iser reconoce la pertinencia del concepto de Wolff, pero señala que aún no logra explicar algunas cuestiones importantes, como el hecho de que un lector pueda comprender un texto aunque no forme parte de los rasgos configurados en el lector pretendido (la distancia histórica de un texto y sus lectores daría el ejemplo más claro). Explica que los límites del concepto de Wolf se hayan en su imposibilidad de distinguir entre "ficción del lector" (el lector pretendido) y "rol del lector" (el concepto de lector implícito que propondrá). La ficción del lector (o el lector pretendido) se marca en el texto por ciertas señales claramente reconocibles, algo así como un conjunto de señales de sugestión. Pero esta ficción no se halla aislada del resto del texto, al contrario, se vincula con otras perspectivas, como el narrador, las figuras o los asuntos (la diégesis en terminología estructural). El rol del lector proviene de la interrelación de todas esas perspectivas, por lo cual podemos reconocer que la ficción del lector es sólo uno de los aspectos que configuran el rol del lector.

Para Eco es importante distinguir con claridad entre autor y lector *empíricos*, de las estrategias textuales *internas* en las que se forman un autor y un *lector modelo*. El autor no sólo prevé un lector modelo para su texto, sino que, en el sentido planteado por Marx, forma el lector al cual se dirige (el objeto de consumo crea al sujeto que ha de consumirlo). El lector modelo es para Eco "el conjunto de condiciones de éxito establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado" (Eco, 1979:81). El lector modelo es un recurso inmanente gracias al cual la potencialidad infinita de interpretaciones se acota según una estrategia de construcción textual. El éxito del texto (la generación de los sentidos preindicados) depende de la asimilación por parte del receptor de la configuración que éste hace del lector modelo. Con una estructura como ésta el texto asegura en un sentido primario la *coherencia interpretativa* que lo protege de las *interpretaciones aberrantes*. Esto lo llevará posteriormente a plantear ciertas *reglas de coherencia interpretativa* y ciertos límites consensuales de interpretación. Sin embargo debemos reconocer que el lector implícito resulta más abarcante que el concepto de Eco. El lector modelo es asimilable a lo que Iser denomina *la ficción del lector*.

El *lector implícito* que desarrolla Iser es una estructura que se esboza

en la integridad perspectiva del texto y "representa la totalidad de las orientaciones previas que ofrece un texto fictivo a sus posibles lectores como condiciones de recepción. Por consiguiente, el lector implícito no está fundado en un sustrato empírico, sino en la estructura misma del texto" (Iser, 1987:139). El concepto de lector implícito refiere entonces una estructura textual en la que se prevé al lector y en la que se bosqueja las condiciones de recepción. Todo texto literario propone ciertos roles de lectura para sus posibles consumidores. El *rol del lector* se muestra analíticamente en dos aspectos: estructura del texto y estructura del acto. Como estructura del texto, es aquella conformación que facilita al lector realizar el mundo ideado por el autor. Esta estructura que guía al lector no está conformada sólo por la ficción del lector (como planteamos antes), sino por la conjunción de los diversos portadores de perspectiva del texto (como el narrador, las figuras y la diégesis). En este sentido Iser afirma que en el texto se presenta de antemano una estructura que orienta al lector a tomar un punto de vista en el que se hace posible integrar las diversas perspectivas del texto. Pero Iser sostiene que el lector no tiene la libertad de elegir ese punto de vista unificador, debido a que el texto mismo configura las condiciones para dicho lugar de intersección. El lector está además obligado a ubicarse en él, dado que sólo allí se reúnen todas las perspectivas en un horizonte de referencia para la lectura. Ahora bien, tal horizonte de referencia resulta de las perspectivas del texto, pero no se encuentra ya en el texto; es una construcción que el lector hace al posicionarse en el punto previsto por el texto. "En este sentido, el esquema descrito del rol del lector es una estructura del texto. Pero, como estructura del texto, representa más bien una intención que apenas se cumple por medio de los actos provocados en el receptor. Por ello están estrechamente relacionadas la estructura del texto y la estructura del acto, pertenecientes al rol del lector." (Iser, 1987:140). El esquema del rol del lector en el texto es entonces una compleja estructura en la que se indica al lector una posición que debe ocupar para desde allí tender los diversos hilos perspectivos que configuran la corporeidad conexas del texto. El rol del lector aparece en el texto como una suerte de intención que se realiza en el acto, en tanto el lector conforma la perspectiva relacional del texto y hace con ello la ficción. En este camino Iser define el concepto de *lector implícito*, entendido como la estructura en la que se vinculan la estructura del texto y la estructura del acto, como intención y cumplimiento. El lector implícito no es una abstracción ni un lector real, "sino más bien el requisito para una tensión que produce el lector verdadero, cuando se mete en su rol" (Iser, 1987:140). Esto es, la persona concreta que pertenece a un grupo social, que tiene

cierta edad, que estudia o trabaja en una profesión, se distingue simbólicamente de la persona como lector cuando se *instala* en el rol de lector que le propone el texto. Debe, en algún sentido, *suspender* parte de su realidad empírica para que pueda emprender el viaje que propone la ficción. El texto exige (y esto no está planteado por Iser, más bien se halla en los modelos semiológicos) un *pacto de lectura*, como hemos planteado previamente que consiste en la aceptación por parte de la persona concreta de asumir el rol de lector, con la suspensión relativa de su situación empírica correspondiente. En este punto Iser señala pertinentemente que tal "suspensión" de la realidad del lector es relativa. El lector no deshace sus juicios, sus apreciaciones, sus valores, a la hora de la lectura; al contrario, éstos son la condición de una lectura rica y profunda. Sólo la presencia del pensamiento activo del lector da vida y densidad al texto, el pacto de lectura no significa suspensión de la vida, sino aceptación de un acuerdo donde se asume un rol de lectura en el que se portan las opiniones y los juicios. Es más, podríamos decir que tal pacto de lectura exige del lector intervenir en las estructuras del texto con el conglomerado de sus apreciaciones. Iser plantea que la relación entre el rol del lector y los "planes habituales del lector", (apreciaciones, juicios, experiencias, etc. del lector particular) no tiene porqué ser de congruencia total. Los planes del lector se constituyen como el horizonte o el fondo "ante el cual se realizan los actos de comprensión provocados por el rol del lector". La actualización que realiza el lector real del rol de lector es selectiva en tanto apropia de la propuesta textual sólo los elementos que su horizonte individual e histórico le propician. Así, el concepto de lector implícito permite analizar la variedad histórica e individual de actualizaciones de los textos.

### 3.2.2. El espectador en el texto fílmico

Propiamente en el ámbito del cine la figura del espectador ha sido múltiplemente explorada (Ropars, 1980; Bettetini, 1984; Odin, 1983; Dayan, 1983; Casetti, 1986; Jost, 1987 y Gaudreault, 1988), en este comentario recurriremos a las diversas fuentes señaladas, deteniéndonos especialmente en las obras de Casetti (1989) y Casetti – Di Chio (1991).

En primer lugar se hace necesario establecer una distinción en dos planos: el "adentro" del film y su "afuera". Esta división desarrollada por la semiótica y la pragmática permite deslindar el emisor y el receptor empíricos, de las figuras internas del film. El emisor remite a la persona del director, del productor o a un grupo más complejo que integra un vasto



número de individuos (incluso, se podría pensar en el emisor como una institución). El receptor es un sujeto concreto con una historia vital, intereses y gustos. En el "adentro" del film se identifican ciertos "roles" que son como la representación simbólica de las entidades concretas emisor y receptor.

El "autor implícito" representa la lógica que guía y organiza las imágenes y los sonidos, el "espectador implícito" representa las claves de observación y desciframiento. En el primer caso se trata de la representación de las intenciones, estilos e intereses del emisor del film. En palabras de Casetti (1991:226), en el autor implícito se "puede localizar en cierto modo el 'proyecto comunicativo' en el que se basa el film". Por su parte, el "espectador implícito" representa las expectativas y las operaciones de lectura que realiza el receptor. En él se localizan "las condiciones de lectura" supuestas idealmente por el film sobre la base de la disposición de sus partes. Podríamos decir plenamente que el autor implícito entraña una "lógica enunciativa", mientras que el espectador implícito busca una "estrategia interpretativa". Autor y espectador implícitos se manifiestan reiterativamente en el film, a través de múltiples recursos y apelaciones y pueden, a su vez, cristalizarse en el texto a través de ciertos elementos que constituyen, como plantea Casetti, verdaderas "figurativizaciones". Aunque autor y espectador son *implícitos* (los films eluden declarar: "esto lo digo yo, es mi propia voz") pueden llegar a manifestarse dándose la palabra con representaciones al interior del texto, o confiriéndosela a otros como sus representantes. De esta manera encontramos las figuras del "narrador" o cristalización del autor implícito y del "narratario" o cristalización del espectador implícito.

El narrador se presenta bajo múltiples formas en el texto filmico, la más evidente de todas es la del "autor protagonista" donde el realizador se incluye a sí mismo mientras realiza el film (*La noche americana*, Truffaut). Pero en general todas aquellas apelaciones en las que el film habla de hacer films, constituyen evidencias del narrador. El narrador aparece encarnado en ciertos recursos como las ventanas, los espejos, las pantallas dentro de la pantalla, como en *Citizen Kane* (O. Welles, 1940) cuando se revela que lo que veíamos era sólo una emisión de "News on the march" al mostrarse la pantalla blanca de la sala de reporteros. El mismo caso lo constituyen las múltiples fotografías que Kirkov toma en Albania y que muestran los eventos trágicos que momentos antes habíamos visto en el film (*Antes de la lluvia*, M. Manchevsky, 1994). En todos estos ejemplos,

dichos elementos nos evidencian que estamos ante una película, nos hablan no sólo de la historia sino que nos refieren el hecho filmico. El narrador también aparece mediante la voz en off, o mediante textos escritos, como en *Salvaje de corazón* (D. Lynch, 1990) cuando se señala el lugar indefinido de la acción: "En algún lugar en la línea divisoria entre Carolina del Norte y Carolina del Sur". El narrador se expresa también en todos los personajes que nos cuentan, que aparecen como testigos, que nos relatan sus recuerdos o que formulan presagios. Lula, Sailor y Marietta hacen continuas referencias verbales al pasado y reviven visualmente fragmentos de los acontecimientos que vertebran el relato de *Salvaje de corazón* (D. Lynch, 1990), como recursos del narrador para ofrecernos a los espectadores pistas e indicaciones que nos estimulen a especular, indagar, completar, lo visto. Alexander hace algo similar en *El sacrificio* (A. Tarkovsky, 1983), pero no respecto a lo que ha ocurrido, ni siquiera a lo que ocurrirá, sino a lo que podría ocurrir, cuando experimenta las visiones fugaces del apocalipsis. Algunas veces se trata de periodistas que nos informan, científicos que nos enseñan o psiquiatras que nos explican, como aquél que desdobra los acontecimientos e interpreta la mentalidad de Norman al final de *Psicosis* (Hitchcock, 1960). En algunos casos el narrador viene sugerido de forma muy sutil, como una breve aparición del propio realizador, quien pareciera "firmar" así su trabajo, como la efímera y casi inadvertida presencia del propio Hitchcock en una de las secuencias de *Psicosis* (1960).

El "narratorio", en palabras de Casetti, se define como "el expediente con el que el Autor implícito informa al espectador real sobre cómo desempeñar el papel del Espectador implícito"(1991: 228). Es una figura que encarna el estatuto que el autor implícito otorga a su contraparte y que, según Casetti, auxilia al espectador empírico en la identificación e instalación en el rol que el texto le asigna. El posicionamiento y la actitud que el receptor concreto asume frente a esta predisposición textual, su adhesión dócil o su rebeldía semiótica al narratorio, constituyen diferencias estéticas y semióticas significativas. El narratorio se presenta especialmente en los actantes "observadores", "exploradores", "indagadores"; es decir, en aquellos que miran, hurgan, descubren. Aquellos que nos representan como espectadores, que hacen preguntas y alcanzan descubrimientos, como Hannay en *Los 39 escalones* (A. Hitchcock, 1935), quien nos revela el significado de los acontecimientos y se dirige tozudamente hasta las entrañas de la cuestión; o como Kirkov, el fotógrafo de *Antes de la lluvia* (M. Manchevsky, 1994), quien hurga con sus fotos la realidad ominosa de la

guerra, hasta que decide por fin dejar la cámara y participar en la realidad que antes sólo miraba. Esta figuración del narratario no sólo nos permite ocupar un lugar, sino reflexionar sobre el sentido de posicionarse en dicho espacio: Kirkov nos pregunta qué significan las imágenes de guerra, cuando instalados en nuestro rol de espectadores no hacemos más que ficcionalizar el horror y el sufrimiento. Lo mismo parece apelarse en *Paisá* (R. Rossellini, 1946), cuando en una secuencia sobre la liberación de Italia aparece la imagen de un cadáver auténtico, o en *Persona* (I. Bergman, 1966), donde la protagonista ve por la televisión (como nosotros la vemos a ella en el cine) la autoinmolación de un manifestante. Pero también aparece el narratario a través de recursos como interpelaciones visuales a la cámara o como énfasis del espectador dentro del film. Incluso, algunos "emblemas de la recepción", como les llama Casetti: binóculos, telescopios, espejos o anteojos. Algunas veces se trata, literalmente, de espectadores dentro del relato, como los personajes de *El Sacrificio* (A. Tarkovski, 1983), quienes miran atónitos el mensaje televisivo que anuncia el estallido de la guerra nuclear.

#### **4. Film y campos de recepción**

El espectador aprende a *usar* el film en las condiciones de múltiples *campos de recepción* configurados estructural o coyunturalmente a lo largo de su socialización audiovisual. La competencia fílmica recepcional se adquiere en las prácticas familiares, sociales, escolares de ver el cine, o incluso, de ver la televisión (es probable que se aprenda tanto de cine en la televisión, como recepcionando cine). En pocas palabras: la competencia y la *actuación* de la recepción fílmica se producen en campos recepcionales. Nunca una expectación es solipsista, nunca una interpretación, una apreciación, un gusto, emerge solitario. Lleva las huellas de sus orígenes sociales, anuncia y realiza apreciaciones estructuradas y estructurantes, y se produce en el seno de relaciones configuradas y móviles. Aunque prefiramos la expectación solitaria a la apreciación pública, en nuestra expectación participa el mundo simbólico que hemos incorporado (querámoslo o no) y que nos permite, como hemos visto, entender o disfrutar el cine.

En una conferencia de 1967, Metz señalaba centrado en las preocupaciones estructurales y, por tanto, en la caracterización de la obra, que:

“nunca es directamente por la observación de la vida real (obras realistas), ni directamente por la exploración de la imaginación real (obras no realistas) que se decide, en el acto creador, el contenido de las obras, sino siempre sobre todo en relación a las obras anteriores del mismo arte: incluso aquél que cree filmar la vida, o filmar sus fantasías, lo hace siempre más de lo que cree en relación con los otros films, aunque más no sea porque lo que filma no será finalmente un trozo de vida o un cúmulo de fantasías, sino un film: dado que el cineasta siempre rueda films, a menudo filma un poco los de otros cuando cree que filma los propios” (Metz, 1972: 17).

Metz traza de esta manera el marco en que se despliega “lo verosímil filmico”: el film se produce en una compleja tensión entre la posibilidad de innovar y el retorno a los temas y formas de desarrollar dichos temas que participan del gran discurso filmico. Apoyado en Aristóteles señala que las artes representativas, como el cine, no representan todos los posibles, sino sólo aquellos que son *verosímiles*, y apoyándose “en los clásicos franceses del Siglo XVII” señala, que lo verosímil es “conforme a las leyes de un género establecido”. Lo verosímil es producto entonces de un *campo* o de una *serie de discursos* (como pensarían los formalistas rusos), que por el efecto de su reiteración configuran un corpus de leyes que operan como “reducción de lo posible... restricción *cultural y arbitraria* de los posibles reales” leyes que dejarán pasar entre todos los posibles de la ficción sólo “los que *autorizan* los discursos anteriores” (Metz, 1972: 20). El cine en su conjunto, dice Metz, puede ser visto como una “provincia-de-cultura inmensa” ocupada por su “lista de contenidos específicos autorizados” y su “catálogo de *temas y de tonos filmables*” (Metz, 1972: 21). Las taxonomías realizadas por unos y otros, como la división clásica de los grandes géneros (el western, el film policial, la comedia dramática, el film de terror...), o la división temática de Cohen-Seat (lo maravilloso, lo familiar, lo heroico y lo dramático), nos muestra la “restricción de lo *dicho*, específicamente ligada a la adopción del film como formas del *decir*, o sea la existencia de ese Verosímil cinematográfico” (Metz, 1972: 22), al que pertenecen la mayor parte de los textos producidos.

En su aventura de singularidad muy pocos films, rebasan ese marco de lo verosímil reglado o instituido y apuntan a un territorio nuevo. Para Metz lo verosímil tiene la forma de una *autocensura* que opera más allá, o mejor más acá, de la censura política (que mutila la difusión) o la censura económica (que mutila la producción). Lo verosímil define una censura ideológica que siendo más soterrada abarca “*todos los temas*”, en tanto no

se dirige a los *temas* mismos, sino a la *forma de tratarlos*. En términos hjelmslevianos<sup>28</sup> la censura de lo verosímil se orienta a la *forma del contenido*, "es decir, al modo en que el film habla de lo que habla (y no aquello mismo de lo que habla)". Lo verosímil no limitó los films sobre historias de vaqueros y pistoleros del oeste americano, el western (el más vasto género cinematográfico) lo demuestra. Pero fue necesario esperar casi cincuenta años para que el héroe pudiese envejecer y admitir la fatiga o la derrota.

Cuando Hitchcock presenta la secuencia en que Norman asesina a Marion en la ducha, repetía una vez más la exhibición en pantalla del homicidio, pero lo hacía de una forma nueva, gestaba una solución no presente hasta entonces en los films de misterio americanos. Esta innovación partió de los principios de verosimilitud propios del cine al cual pertenecía, pero a la vez fue capaz de engendrar una forma nueva de plantear la problemática, haciéndola más genuina, haciéndola *por fin posible*. Pero una vez establecida, el cine americano se encargó de *normalizarla*, la incluyó en su catálogo y la copió, y la copia hasta el cansancio<sup>29</sup>, se ha convertido en un hecho de discurso. Pero hallaremos obras que por su singularidad parecen mantener su integridad y se resisten tozudamente a su normalización. "Desierto Rojo" (M. Antonioni, 1964) y *La cosecha estéril* (Bertolucci, 1962) nos han mostrado formas de decir lo que otros dicen (el triángulo amoroso y la apatía juvenil) de formas que no se han podido emular, y ante las cuales la discursividad industrial cinematográfica ha pasado casi ignorándolas. Han abierto el verosímil filmico, pero no se han verosimilizado completamente. Allí radica una de las cuestiones más interesantes que ha logrado plantearnos Metz: la producción filmica se halla tejida en esta tensión interminable del decir nuevo y de la normalización permanente de lo dicho. Es un conflicto entre la reiteración, la restitución segura y vana del discurso filmico y la aventura inspirada y lúcida de la imagen nueva, del discurso fresco y naciente. Aunque, como diría Castoriadis, todo imaginario instituyente se halla, en cierta medida, condenado a convertirse en imaginario instituido (sin embargo, ahí están múltiples obras, no nuevas, viejas ya, para desafiar

---

<sup>28</sup> En referencia a Louis Hjelmslev, lingüista estructural que ordena el signo en dos planos y cuatro estratos. En primer lugar encontramos los planos de la *expresión* y el *contenido* (que nos remiten a las nociones de *significante* y *significado* en Saussure), cada uno de los cuales se compone de una *forma* y una *sustancia*. La sustancia es la materia prima con la que se construyen los planos del signo (continuum del pensamiento por una parte y continuum sonoro por la otra), y la forma es la red oposicional que permite generar articulaciones, segmentaciones, unidades con valor gracias a las diferencias (Hjelmslev, 1971).

<sup>29</sup> Entre muchas otras: *Vestida para matar* (B. De Palma, 1980) y *Atracción fatal* (A. Lyne, 1987).

dicho finalismo).

Ante este dibujo planteado por Metz tendríamos que realizar un *descolocamiento*. Las preguntas que nos interesan hacer emerger, y que apenas podemos formular, más que resolver, no se refieren a la comprensión o la caracterización de lo *verosímil textual*, a aquello que hace de un texto en su relación intertextual o sistémica más o menos verosímil y que le permite rebasar los cercos que éste le establece, se refieren a la recepción: ¿qué posibilita en el escenario del consumo que un film sea más o menos verosímil?, ¿qué condiciones definen sus límites y cómo se fijan? y, especialmente, ¿cómo se agota un verosímil, qué hace que una discursividad pierda vigencia?, o más aún, ¿cómo se rompe el verosímil receptivo?, ¿cómo un campo de recepción, una comunidad dinámica de espectadores, se preguntan, más allá de lo que establece el discurso instituido, la forma de desbordar los márgenes de interpretación y reformulan el gusto y la fruición?. Estos cuestionamientos nos remiten a otros ámbitos y nos orientan al reconocimiento de la *programación* o la *heurística* de las prácticas recepcionales. Sin que tengamos respuestas definitivas a cuestiones como éstas, creemos que debemos atender algunos asuntos: un film nos resulta verosímil en relación con nuestras expectativas. Aparece abierto a nuestra fruición, en tanto se *sincroniza* con nuestras competencias y entonces podemos leerlo, comentarlo, abrirlo y sumergirnos en él para navegarlo. Si preferimos el *thriller* a cualquier otra forma de cine, no debe dejarse de lado que en nuestra historia cinematográfica el cine se ha entendido como aventuras, efectos y emociones exaltadas y liberadas. Entonces otra clase de historias, otra forma de plantearse las cosas resulta intransitable y carente de valor. En los campos de recepción que hemos crecido se ha configurado nuestro gusto y nuestras tendencias interpretativas. La formación del gusto cinematográfico y la adquisición de las competencias de recepción fílmica responden a la genética de los campos.

Pero los campos de recepción no son territorios impolutos perfectamente separados y discernidos. Parecen más bien escenarios interseccionados por irradiaciones simbólicas de mayor alcance, de sentido transversal, que brotan de una compleja composición resultante de las tensiones y arreglos del gran mercado iconográfico global. En los umbrales del Siglo XXI nuestro universo simbólico no tiene límites locales, ni siquiera regionales, se caracteriza por lo planetario. La razón fundamental de esta mutación, iniciada desde fines del Siglo XIX, pero

precipitada fulgurantemente en los últimos diez años (con la “globalización cibernética”), radica en que la cultura mediática parece tener una primacía social sobre cualquier otra clase de discursos, en especial por su aspiración a contenerlos. Razón por la cual Román Gubern habla de *mediáfera* para referirse al “exhuberante desarrollo de las tecnologías audiovisuales, implantadas a través del terminal televisivo en los hogares y en los lugares de trabajo (como terminal del ordenador), ha hecho realidad el viejo mito del ojo ubicuo y omnividente (Jehová en la cultura hebrea, Argos en el paganismo griego), gracias a la electrónica. Y además, la presencia del terminal televisivo en el hogar y en el lugar de trabajo ha hecho de la categoría del *audiovisual* no una forma de comunicación más, sino el *espacio central y hegemónico* de la cultura actual, manifestado en la vertiginosa *pantallización* de la sociedad postindustrial” (Gubern, 1992: 401).

Los massmedia ocupan un lugar nodal en la vida cotidiana de la población planetaria y debemos reconocerlos como parte de un horizonte simbólico que circunda múltiples regiones y naciones, que penetra en las localidades, que se filtra en los microespacios. El gusto y la competencia cinematográfica se configuran en las experiencias narrativa e icónica que se generan en estas grandes conformaciones planetarias. El gusto público visual se articula mayoritariamente a partir de la experiencia pública de la imagen mediática, casi la única experiencia icónica y narrativa para buena parte de la población planetaria. Algunos autores han señalado que las sociedades modernas y postindustriales no encuentran ya su fuente de significaciones visuales en las iglesias o las tradiciones del Estado. La imagen parece fundamentalmente suministrada por las industrias culturales. De allí que Guy Debord hablara de la “sociedad del espectáculo” (Debord, 1967) en la cual las imágenes han adquirido el doble valor de fetiches y mercancías: hasta las estrategias del Estado y la contienda política devienen en el escenario mediático en una suerte de tele-política, y la evangelización encuentra su mejor recurso en el suministro de mensajes y sentidos metafísicos a través de la imagen fulgurante de los medios.

El relato fílmico ya no actúa autónomamente<sup>30</sup>, su textura simbólica

<sup>30</sup> Aunque en realidad su “autonomía” nunca ha sido plena. En sus comienzos, como hemos apuntado antes, el teatro, la ópera y especialmente la fotografía, configuraban el marco en que recepcionalmente se asumía lo cinematográfico. Es por referencia a esos otros medios de expresión que resultaba inteligible. Hoy podríamos formularnos otra clase de cuestionamientos. ¿cuánto define el cine la apreciación del teatro?, ¿No tiende la ópera a volverse más “cinematográfica”?, etc.

se halla hilvanada en el tramado que distienden las grandes industrias cinematográficas. El film va más allá de sí mismo, o su interioridad es penetrada por un afuera que lo marca y lo traza. Si pudiésemos hablar de una gran enciclopedia filmica (en el sentido que Metz apuntaba a la gran provincia-de-cultura cinematográfica), tendríamos que indicar su conformación por múltiples discursos (además del propiamente filmico) que lo ilustran y dibujan: el *discurso televisivo* sobre el film que actúa a través de los comerciales y la crítica cinematográfica (la crítica *light* de los magazines y la crítica más *densa* de los programas especializados), el *discurso de la prensa* que abarca desde la simple exhibición de la cartelera hasta la crítica más profunda que ocupa las páginas culturales, el *discurso virtual* de las múltiples *webs* de la *internet*, en la que no sólo se ofrece la ficha de los films y directores, sino que es posible participar en *chats* de polémica o interpretación de las "películas de culto", o discutir eventualmente con los productores o incluso con los directores de una u otra obra (ámbitos que configuran interesantes *campos de recepción*); el *discurso radiofónico*, que al igual que el discurso televisivo permite la participación de comerciales y programas con secciones cinematográficas; el *discurso de las revistas especializadas* sobre cine (en un amplio abanico que va de lo más ligero hasta lo más académico); y el *discurso callejero* conformado básicamente por carteles, murales y espectaculares. Ver el cine, en nuestras condiciones contemporáneas, es asistir a un espectáculo que ha sido trazado por esta multitud de enunciaciones, y por la apropiación y la sinergia que los actores sociales tienen de ella. Esto es, no sólo es esta multiplicidad de discursos los que ilustran y semantizan nuestra elección y recepción, sino también las múltiples relaciones humanas que mantenemos y que encuentran en la recomendación, la ilustración o incluso la complicidad, la forma de consumir el film.

Hablar del film en estos términos (como trazado por este complejo de industrias de orden planetario), es referirse a la *gran industria filmica*: la que cuenta con los capitales para producir textos que recorrerán la mayor parte del mundo y se halla en condiciones de promocionar y vender sus historias en cualquier punto. En los años sesenta Edgar Morín señalaba que las "industrias culturales" se hallaban conformadas por dos grandes zonas: la *zona central*, donde se producen obras bajo la lógica del sistema y que apuntan al consumo masivo, y las *zonas marginales*, donde los autores y los creadores encuentran un espacio para expresarse, rebasando la estandarización, pero dirigiéndose a públicos significativamente reducidos:



"Los autores de films pueden expresarse en los films marginales, poco costosos, en las emisiones periféricas... Inversamente, la *standarización* restringe la *parte de invención*... en el sector clave de la industria cultural, el sector ultraconcentrado, donde juega la tendencia al consumo máximo" (Morín y Adorno, 1967: 42).

Por la lógica mercantil e ideológica de la gran industria cinematográfica, la mayor parte de los films que se consumen en todo el planeta responde a un limitado abanico de posibles: las reglas gramaticales y diegéticas (que Morín llama "standarización") que aseguran el funcionamiento óptimo del gran sistema filmico. Es justamente este discurso filmico el que transita transversalmente los campos de recepción locales y el que irradia las experiencias subjetivas audiovisuales: las competencias filmicas recepcionales se adquieren en relación con dichas discursividades, en vinculación con la enciclopedia filmica a la que los actores sociales tienen acceso. Este planteamiento complementa y complejiza todos los enunciados entramados en esta tesis: las prácticas recepcionales consisten en la co-elaboración de los textos, pero ahora reconocemos que dicha co-elaboración parte de un actor social inscrito en espacios sociales y dotado de habitus interpretativos como competencias. Dichos habitus se constituyen en una compleja relación con el horizonte simbólico, y específicamente con lo que podríamos llamar la *enciclopedia filmica cultural*: una suerte de reservorio de discursos filmicos y para-filmicos que proveen algo así como los materiales para la "experiencia social del cine". En dicha enciclopedia participan tanto el componente *ortodoxo* (el cine verosimilizado y verosimilizante) como el componente *heterodoxo* (el cine desverosimilizado y desverosimilizante) que conforma el marco desde el cual un actor concreto, un campo de recepción accede a la experiencia filmica.

El escenario de la recepción se dibuja atravesado por una multiplicidad de relaciones dialécticas que podemos identificar en cuatro grandes órdenes:

- a) *La dialéctica textual*, en la que se define la semántica del film por la relación entre el discurso cinematográfico y las disposiciones perceptivas e interpretativas del receptor, esta clase de interacción es la que ha sido abordada por Jauss e Iser en los estudios sobre la recepción textual.

- b) *La dialéctica disposicional*, en la que se establece una interacción entre la formación de disposiciones hermenéuticas o habitus como competencias y el horizonte simbólico o más específicamente la enciclopedia filmica cultural<sup>31</sup>.
- c) *La dialéctica enciclopédica* que se establece entre los discursos de distinto carácter y etiología y que podríamos esquematizar como aquellos que responden a la lógica de producción estética y de sentido industrial u ortodoxa, y aquellos que responden a lógicas estéticas y semánticas alternativas o heterodoxas. Esta dialéctica implica un juego complejo de tensiones entre las cuales podemos reconocer: *tensiones económicas*, por las diferencias abismales del presupuesto con que se produce uno y otro cine; *tensiones ideológicas*, en tanto el cine ortodoxo, generado en la lógica de la gran industria filmica, tiende a ser conservador (y como diría Eco, "ideológicamente integrado"); *tensiones estéticas*, por la convencionalidad del film ortodoxo y la voluntad experimental del cine heterodoxo que lo llevan a arriesgar e innovar; y *tensiones recepcionales*, en tanto el cine ortodoxo se consume masivamente mientras que el cine heterodoxo tiene por lo general un consumo restringido.
- d) *La dialéctica interpretativa* que se produce entre lo que podemos llamar la interpretación programada o ritual que reproduce la interiorización de los esquemas de gusto, selección y apreciación definidos por la lógica ortodoxa, y la interpretación táctica capaz de cuestionar, deshacer e inventar formas nuevas de interpretación de la experiencia filmica. La semantización se produce en la correlación compleja entre nuestra *posibilidad táctica* de semantización filmica y la realización *programada* desde el horizonte social al que pertenecemos. En otros términos: los films son campos de significación que tienen potencialmente las condiciones de estimular infinitos itinerarios de sentido, pero las condiciones históricas y sociales de los mundos en que circulan delimitan<sup>32</sup> los márgenes de posibilidad en su interpretación. La forma

<sup>31</sup> Concepto muy abstracto y vago, lo sabemos, pero que apunta a comprender el telón de fondo frente al cual se constituyen las disposiciones interpretativas y se gestan competencias. Esta suerte de enciclopedia filmica (más que otra clase de enciclopedias iconográficas como la televisión o la fotografía) tiende a ser planetaria: a traviesa los países, las regiones, los continentes, porque las industrias que la proveen son fundamentalmente transnacionales. Sin embargo, tendríamos que hablar, especulando un poco más, de dos estratos o de dos grandes zonas de dicha enciclopedia, definidos por sus alcances: el estrato planetario, el conjunto de films y discursos para-filmicos que tienen un alcance literalmente mundial; y el estrato local, que se conformaría por el conjunto de discursos filmicos y para-filmicos propios de una región, un país o una localidad.

<sup>32</sup> No necesariamente por un acuerdo racional, sino por complejas relaciones de poder que pueden o no incluir acuerdos racionales o emotivos.

más común de tales sujeciones es la *filiación de autor* (pero también el circuito de la crítica que define lo apreciable del film<sup>33</sup>, o la educación familiar o comunitaria que nos enseña a leer en cierto sentido y con cierta interpretación): garantía institucional de hallar en el texto sólo aquello que un arbitrario cultural define como lo que el creador a depositado en él. Debe quedar claro que con esto no estamos promoviendo una suerte de entropía comunicativa que impediría interconectar los significados que un sujeto envía a otros a través de un film. Lo que estamos señalando es que tanto los códigos en que se producen y se leen tales films como los significados que los sujetos sociales asocian con éstos, se hallan *normatizados* por reglas sociales implícitas de interpretación. Los límites de *realidad textual* son los límites erigidos por las complejas correlaciones del poder. La *significación nueva*, aquella que no está prevista en la programación hermenéutica del receptor, es un asunto de estrategia interpretativa, del juego posible de semantización sobre los hilos de tensión que establece la dimensión simbólica de los espacios sociales.

---

<sup>33</sup> Somos conscientes que estamos lanzando aquí una mirada de muy largo alcance y bastante abstracta. Es necesario apuntar a la elaboración de investigaciones empíricas o documentales exhaustivas para reconocer las formas y dispositivos concretos de regulación de la recepción filmica. Estos trabajos deberán desarrollarse en ámbitos recepcionales específicos, en espacios sociales definidos, en campos históricos delimitados. David Bordwell ha desarrollado algunos trabajos, que sin inscribirse en una reflexión como la que aquí promovemos, presentan con bastante claridad el proceso de formación de criterios de apreciación e interpretación filmica en el seno de la institución de la crítica norteamericana (Bordwell, 1995). Atento a las revistas de crítica cinematográfica y a los departamentos de estudios filmicos de las universidades norteamericanas, Bordwell identifica la configuración de una suerte de campo de la crítica, donde son observables las disputas por imponer paradigmas de lectura (sin que el propio Bordwell se preocupe mucho por evidenciarlos y reflexionarlos) y donde se definen criterios institucionales legitimados a partir de los cuales se desarrolla la labor de interpretación filmica, y a partir de los cuales se generan las competencias de los críticos: "Sea cual fuere el enfoque o la escuela del crítico, los protocolos de la actividad interpretativa se ven reafirmados cuando se da cuenta de un nuevo caso, y el intérprete ve confirmada su calidad de miembro de la comunidad de investigadores por medio de una exhibición de su ingenio interpretativo" (Bordwell, 1995: 44). La investigación de Bordwell muestra que el trabajo del crítico se halla gobernado por un paradigma (muy similar a la clase de paradigmas de la que habla Kuhn) en el que se han definido los cuatro grandes estratos que conforman la crítica cinematográfica: las estrategias discursivas (los recursos retóricos con los cuales el crítico busca convencer al auditorio de sus argumentos), el análisis del film (el modelo teórico de disertación y descomposición del film), el juicio crítico (la valoración del film a partir de un horizonte axiológico ético, ideológico y estético) y la interpretación (el trabajo central de descifrar la significación del film, asumiendo que hay algo oculto y profundo, o que es necesario señalar que debemos fijarnos sólo en la superficie para interpretar). "La naturaleza rutinaria y altamente estructurada de todas estas actividades, tanto ensayísticas como académicas, tiende a recordar la descripción que John Crowe Ransom hizo de los estudios literarios como "Crítica S.A.". La interpretación se ha convertido en un asunto que sigue funcionando y debe mantenerse cueste lo que cueste. Por consiguiente, los cambios en las teorías filmicas dominantes no alteran significativamente la lógica de la práctica interpretativa. La mayoría de los críticos son 'críticos prácticos', es decir, 'críticos pragmáticos'" (Bordwell, 1995: 45).

## **Anexo**

### **Nociones semióticas básicas: Saussure, Peirce, Chomsky**

#### **1. Saussure: la concepción estructural del signo**

Para Saussure la lengua es un *sistema* de relaciones entre unidades lingüísticas. No se trata de un conjunto o de un agregado de elementos, un sistema es fundamentalmente una red de *relaciones de oposición*, gracias a las cuales se constituyen o definen las unidades. Debido a que el mecanismo del lenguaje se basa en oposiciones, en diferencias fónicas y conceptuales, Saussure entiende la lengua como una *forma* (es decir, un puro conjunto de relaciones) y *no* como una *sustancia*. De allí su tradicional metáfora del juego de ajedrez, en el cual lo esencial son las diversas reglas y funciones de cada pieza, y no los materiales o tamaños de las piezas mismas: "El valor respectivo de las piezas depende de su posición en el tablero, lo mismo que en la lengua cada término tiene su valor por oposición con todos los demás términos" (De Saussure, 1980:128). Las unidades semánticas obtienen su valor no por su sustancialidad o mismidad (el concepto positivo que les pertenece), sino por cuestiones de alteridad (el significado que presentan se conforma como tal sólo porque no es el significado que poseen la otras unidades del sistema).

##### **1.1. La perspectiva sincrónica de la lengua**

Para Saussure la intervención del tiempo sobre la lengua define dos líneas divergentes de la ciencia lingüística: marca la escisión entre "lingüística estática" o *sincrónica*, y "lingüística evolutiva" o *diacrónica*. Cada una de estas alternativas responde a las posibilidades que tiene el lingüista de observar los elementos que participan del sistema de la lengua: a) el *eje de las simultaneidades* que refiere a los múltiples nexos de coexistencia entre los elementos o unidades lingüísticas (es decir, la perspectiva de las *sincronías*), o b) el *eje de las sucesiones* en el que se consideran los trazos o los diversos cambios que experimentan los elementos a través del tiempo (es decir, la perspectiva de la *diacronía*).

En tanto Saussure ha señalado que la lengua debe entenderse como un *sistema de valores*, la demarcación de los dos ejes se hace indispensable. No será posible para los lingüistas estudiar rigurosamente la lengua, "si no distinguen entre el sistema de valores considerados en sí y esos mismos valores considerados en función del tiempo" (De Saussure, 1980:147). Pero no basta con reconocer tal demarcación, los estudios deberán distinguir claramente cuándo se dirigen a uno u otro ámbito: No es posible, dada la vastedad de la lengua, atrapar los dos ejes en una sola indagación. Es necesario reconocer que

"ningún sistema llega en complejidad a igualarse con la lengua: en ninguna parte se advierte una equivalente precisión de los valores en juego, un número tan grande y tal diversidad de términos en dependencia recíproca tan estricta"(De Saussure, 1980:147).

Pero hay un segundo sentido, quizás más relevante epistemológicamente, en el que la oposición entre *sincronía* y *diacronía* debe asumirse: una lingüística sincrónica se pone al margen del tiempo, con el objetivo de atrapar la *estructura* del sistema. Realizar un corte temporal sobre la continuidad de las lenguas y separarlas metódicamente del fluido histórico, permite observar el complejo de conexiones que la constituyen, abstrayendo precisamente la evolución y el movimiento. Tenemos propiamente un *estado de lengua* respecto al cual la lingüística sincrónica estudiará las diversas relaciones lógicas y psicológicas que ligan los distintos elementos percibidos por la conciencia colectiva. El proceso de mutaciones de las diversas unidades en el devenir histórico incumbe a la lingüística diacrónica, que revisa las diversas sucesiones como vínculos que ligan términos en distintos períodos y que *no* son percibidos por una misma conciencia colectiva<sup>1</sup>. La lingüística diacrónica se encarga de analizar la forma en que el tiempo actúa sobre la lengua y la manera en que se produce el *cambio lingüístico*<sup>2</sup>. Saussure opone a este horizonte la diferencia fundamental entre lo sincrónico y lo diacrónico (que las lingüísticas de su época tendían a confundir) y enfatiza la preeminencia teórica del primer enfoque. Esta lingüística es a-temporal, a diferencia de la

---

<sup>1</sup> Comunidad de hablantes en un mismo período histórico y un mismo entorno socio-cultural

<sup>2</sup> Recordemos que el enfoque histórico se percibe en el campo científico de entonces, como el *método* por excelencia, único con estatuto epistemológico de cientificidad.

lingüística histórica que es retrospectiva o prospectiva. Mientras el enfoque sincrónico considera cada lengua de manera autónoma, y con ello puede trabajar con lenguas por separado, el otro enfoque debe explorar cadenas de lenguas en las que todas son dependientes.

Saussure plantea que la realidad sincrónica de la lengua es la única presente a los hablantes:

"Lo primero que sorprende cuando se estudian los hechos de lengua es que para el sujeto hablante su sucesión en el tiempo es inexistente: el hablante está ante un estado. Así el lingüista que quiere comprender ese estado tiene que hacer tabla rasa de todo lo que lo ha producido y desentenderse de la diacronía. Nunca podrá entrar en la conciencia de los sujetos hablantes más que suprimiendo el pasado" (De Saussure, 1980:149).

Los significados de las palabras y sus funciones gramaticales son importantes para los usuarios en tanto son actuales. El valor semántico de cualquier unidad en el pasado les es indiferente para su uso. De esta forma la *verdad sincrónica* niega la *verdad diacrónica* del sistema. El valor de las unidades lingüísticas en la realidad de los hablantes depende de las múltiples relaciones que contraen con el sistema en el presente y no en los significados que los términos tuvieron en el pasado remoto y que los hablantes ignoran. El valor sincrónico es independiente de la etimología. Esta cuestión atañe tanto al hablante de la lengua como al lingüista, que debe considerar la lengua como un *sistema autónomo* en su estado actual<sup>3</sup>.

En síntesis, un fenómeno lingüístico se considera sincrónico, si todos los componentes que le son pertinentes pertenecen al mismo estadio temporal; y se considera diacrónico cuando en él participan componentes propios de una diversidad de estadios<sup>4</sup>.

La forma en que se organiza el sistema no tiene que ver con el devenir de la lengua, sino con el conjunto de vinculaciones que la conforma. Con esto queda sentado para Saussure que la estructura o la organización

---

<sup>3</sup>Para los hablantes actuales del español es innecesario saber que el término "cibernética" proviene del griego "cubermétes" que significa control o gobierno de una embarcación.

<sup>4</sup>O. Ducrot opina que la distinción categorial de sincrónico y diacrónico es más una postura lingüística que una propiedad de la lengua. Sostiene que los hechos puramente sincrónicos son inexistentes, es el lingüista quien adopta frente a ellos una estrategia metodológica en la que aísla el fenómeno para describirlo o explicarlo (Ducrot y Todorov, 1986).

sistemática de una lengua no se comprende con la intervención de su historia (o prehistoria), y que incluso sólo es comprensible haciendo abstracción de lo diacrónico.

## 1.2. La preeminencia de lo estructural

El objeto de la lingüística es para Saussure la *lengua*, en ella es posible encontrar un asidero pertinente para el estudio lingüístico: "*hay que colocarse desde el primer momento en el terreno de la lengua y tomarla como norma de todas las otras manifestaciones del lenguaje*" (De Saussure, 1980:51).

Saussure reconoce que el lenguaje en su conjunto resulta *multiforme y heteróclito*, lo cual quiere decir que implica diversos dominios: lo físico, lo fisiológico y lo psíquico, que involucra por otra parte lo social y lo individual y constituye así una multiplicidad de fenómenos difícilmente clasificables. Saussure requiere entonces una primera distinción que le permita realizar un dibujo más claro del panorama que ha de enfrentar la lingüística.

Lengua y lenguaje son dos fenómenos distintos para Saussure. El *lenguaje* es una *facultad* humana gracias a la cual se crea la lengua. Los seres humanos tenemos las condiciones constitutivas de crear lenguas, aunque estas últimas no son productos naturales, sino construcciones históricas. Pero es importante tener en cuenta que esta facultad que constituye el lenguaje no tiene por qué disolverse en una suerte de naturalismo organicista que pretendiera por ejemplo, radicar la *naturaleza* del lenguaje en los órganos de la fonación: "no está probado que la función del lenguaje, tal como se manifiesta cuando hablamos, sea enteramente natural, es decir, que nuestro aparato vocal esté hecho para hablar como nuestras piernas para andar" (De Saussure, 1980:52). El lenguaje rebasa las inscripciones orgánicas en tanto "por debajo del funcionamiento de los diversos órganos existe una facultad más general, la que gobierna los signos: ésta sería la facultad lingüística por excelencia" (De Saussure, 1980:53). De allí que Saussure plantee abiertamente que "no es el lenguaje hablado el natural al hombre, sino la facultad de construir una lengua, es decir, un sistema de signos distintos que corresponden a ideas distintas" (De Saussure, 1980:53). La lengua es entonces constituida convencionalmente por la sociedad, gracias a la facultad del lenguaje. Es, como le llama Saussure, "el lado social" de la facultad del lenguaje,

perteneciente a la comunidad lingüística, presente de alguna forma en la conciencia de todos los hablantes:

"Si pudiéramos abarcar la suma de las imágenes verbales almacenadas en todos los individuos, entonces topáramos con el lazo social que constituye la lengua. Es un tesoro depositado por la práctica del habla en los sujetos que pertenecen a una misma comunidad, un sistema gramatical virtualmente existente en cada cerebro, o, más exactamente, en los cerebros de un conjunto de individuos, pues la lengua no está completa en ninguno, no existe perfectamente más que en la masa" (De Saussure, 1980:57).

En tanto son las sociedades quienes crean las lenguas, éstas se establecen arbitrariamente y como un hecho o institución cultural. En este punto el pensamiento de Saussure es próximo a la sociología durkheimniana: la lengua es un hecho social que sobreviene a los hablantes. Los individuos no pueden inventar ni modificar la lengua, ésta se les impone institucionalmente. La lengua se concibe como un sistema supra-individual, una suerte de "suma" de unidades lingüísticas "depositadas" en la totalidad de los hablantes. "Entre todos los individuos... se establecerá una especie de promedio: todos reproducirán -no exactamente, sin duda, pero sí aproximadamente- los mismos signos unidos a los mismos conceptos" (De Saussure, 1980:56).

Como contraparte de la lengua, el *habla* se define como el "acto individual de voluntad y de inteligencia", en el cual los sujetos apropian particularmente fragmentos del sistema y los ponen en funcionamiento. Saussure reconoce dos dimensiones que le parecen relevantes en el habla:

"1º, las combinaciones por las que el sujeto hablante utiliza el código de la lengua con miras a expresar su pensamiento personal; 2º, el mecanismo psicofísico que le permite exteriorizar esas combinaciones" (De Saussure, 1980:57).

Cuando un individuo produce un enunciado, escoge ciertas unidades lingüísticas que luego combina con arreglo a ciertas normas sintácticas. Con estas operaciones de *escoger* y *combinar* el individuo hace un uso particular del sistema abstracto de la lengua. En tanto la lengua es colectiva, supra-individual, ningún hablante la porta en su totalidad. A éste toca siempre un fragmento parcial de ese universo colectivo, tal apropiación es, en síntesis, el habla. Ahora bien, el estudio de este fenómeno es secundario para Saussure. Es posible hacer una ciencia lingüística ignorando por completo los fenómenos del habla. La lingüística debe



estudiar lo esencial, lo estructural, que en este caso es la lengua, frente a la cual el habla aparece como lo puramente accidental:

"Se puede en rigor conservar el nombre de lingüística para cada una de estas dos disciplinas y hablar de una lingüística del habla; pero con cuidado de no confundirla con la lingüística propiamente dicha, ésa cuyo objeto único es la lengua" (De Saussure, 1980:65-66).

Es pues la preeminencia de la estructura sobre las prácticas, aunque ésta sólo se perciba a través de aquellas, como lo admite el mismo Saussure:

"...el habla es necesaria para que la lengua se establezca; históricamente, el hecho de habla precede siempre. ¿Cómo se le ocurriría a nadie asociar una idea con una imagen verbal, si no se empezara por sorprender tal asociación en un acto de habla?" (De Saussure, 1980:64).

Sin embargo, el habla ocupa un lugar periférico en su teoría, cercano a lo a-sistemático, a los actos concretos de enunciación que por tanto no son regularizables o por lo menos difícilmente sistematizables. En este sentido son secundarios frente al lado sistemático del lenguaje. Saussure marca un límite muy definido entre lengua y habla, con lo cual busca el conocimiento ordenado de regularidades y relaciones, y la develación de la estructura de las operaciones del lenguaje. Queda prácticamente fuera de su reflexión la lingüística del habla. Esta no es más que *mathesis singularis* (mientras que toda ciencia, se supone, es de lo general). La explicación del habla correrá a cargo de reflexiones posteriores, como las de los actos de habla y las investigaciones sobre las esferas sociales de hablantes<sup>5</sup>. Es interesante observar que Saussure sólo da un lugar relevante al habla, justo en el aspecto que enfatizaba la lingüística a la cual se opone su sistema: la evolución del lenguaje. Para Saussure lo diacrónico en la lengua es producto del habla: las modificaciones lingüísticas, las innovaciones, provienen inicialmente de las prácticas de los hablantes:

"todo cuanto es diacrónico en la lengua solamente lo es por el habla. En el habla es donde se halla el germen de todos los cambios: cada uno empieza por ser práctica exclusiva de cierto número de individuos antes de entrar en el uso" (De Saussure, 1980:172).

---

<sup>5</sup> Como los trabajos de Bajtín sobre los *géneros discursivos*, o los estudios de Jakobson y Benveniste. De otro lado, en la tradición filosófica podríamos pensar en Austin y Foucault para citar dos corrientes distintas que reflexionan los "actos de habla" o "actos de enunciación". (Bajtín, 1979), (Benveniste, 1971), (Austin, 1962).

No obstante esta función creadora, la dinámica genética se ve condicionada por los límites y posibilidades que el sistema mismo le impone. Lo que nos lleva a la idea de que lo creativo de las prácticas, es producto de los márgenes estructurales en los que se inscriben.

### 1.3. El signo lingüístico

"Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica" (De Saussure, 1980:128). Con este enunciado Saussure despeja dos incertidumbres que rondaron la teoría lingüística: a) la relación que realiza el signo lingüístico excluye al referente, el signo lingüístico es la vinculación de un concepto y una imagen sonora; b) la *imagen acústica* no es de ninguna forma el sonido, sino una dimensión intangible a la que considera una *huella psíquica*. De allí que Saussure comprenda el signo lingüístico como una entidad psíquica en su conjunto, que se halla compuesta por dos términos o dimensiones.

Las nociones de *imagen acústica* y de *concepto* serán reemplazadas por los términos, más precisos, de *significante* y *significado*, respectivamente, gracias a los cuales queda claro que se trata de *relato* y *co-relato*, es decir, una relación de solidaridad. El signo es una *totalidad* que requiere de los dos términos: "La entidad lingüística no existe más que gracias a la asociación del significante y del significado...; si no se retiene más que uno de esos elementos, se desvanece" (De Saussure, 1980:178). Un significado será pues el concepto que asociamos a una estructura significante como forma sonora. El signo *paloma* tiene como significado el concepto que la cultura ha constituido: una suerte de conjunto de nociones, descripciones o explicaciones que en promedio compartimos los hablantes de la lengua a la que pertenece el signo. Digamos, por ejemplo, que los hablantes del español compartimos el conocimiento de que *paloma* "es un ave de cabeza pequeña, cola ancha y pico corto, de variados colores". Es importante advertir, para evitar confusiones, que el significado *no* es el animal, el ave concreta de la que hablamos, es el *concepto*, o si se quiere esa suerte de conocimiento cultural que se condensa en el signo. *Significado* no es lo mismo que *referente*, volveremos a este asunto más adelante. Por significante entendemos las *formas* de los sonidos del signo lingüístico /paloma/, el conjunto de rasgos sonoros que vinculamos con el

concepto. Así como el *significado* es *psíquico* y por tanto no debe confundirse con el objeto o referente, el *significante* también es *psíquico* y por tanto no debe confundirse con el sonido físico. A propósito de este asunto, Todorov (1986) señala que el signo es una entidad que cuenta con dos características:

1. Es susceptible de hacerse *sensible*.
2. Para una colectividad señala una *ausencia*.

El aspecto indicado en 1. es el *significante*, y la parte ausente indicada en 2. es el *significado*. Es posible afirmar 1. dado que los signos tienen algún tipo de existencia aunque no se hagan sensibles. En tanto no todo en ellos está presente en las alocuciones de los hablantes, los signos son virtuales, pero los enunciadores pueden actualizarlos. Respecto a 2., el significado se entiende como un vacío, algo no presente. Para Todorov hay una diferencia radical entre las dos dimensiones del signo: mientras el *significante* es sensorial, el *significado* es inmaterial; mientras el *significante* es presencia, el *significado* es ausencia. Sin embargo, vale preguntarse por la precisión de estas afirmaciones. Una revisión más cuidadosa muestra que es insostenible caracterizar al *significante* como parte sensible o física del signo. Como la dimensión *presente* en oposición a la *ausencia*. Todorov cae en el error que señalamos previamente: confunde *huella psíquica* con *sonido*. En rigor Saussure piensa que un *significante* es *psíquico*, nosotros diríamos, en un lenguaje menos mentalista, que un *significante* es *abstracto* y *no* debe confundirse con la *materia significativa*. Esta última es efectivamente la parte sensible, la materia con la cual se construye un signo (la única que de éste se *ve* o se *escucha*) y en la que está impresa la forma abstracta del *significante*. En el caso de la lengua, la *materia significativa* es el *sonido*: material con el cual se construyen los signos lingüísticos. La semiótica de la escultura podría darnos un caso con el cual aclarar un poco más este asunto. Imaginemos un escultor que toma un trozo de piedra con el objeto de hacer de ella una obra artística. La piedra sufre una mutación: pasa de ser materia física bruta a ser materia significativa gracias a la forma que recibe del escultor. Esta materia física, que es ya una materia significativa tiene una *forma*, que bien podríamos llamar el *significante*. El *significante* se plasma o se realiza en la piedra, pero no es lo mismo que ésta, ya que es una forma abstracta presente en la mente del artista, en algún *topos uranos semiótico* o en una suerte de archivo colectivo de figuraciones. El conjunto de contenidos semánticos que artística y culturalmente se asocian a esta forma es lo que podríamos entender como el *significado*. Por último, la totalidad estructural que constituye la escultura

es lo que entendemos como un signo<sup>6</sup>. De forma similar, las distintas voces humanas que pronuncian el significante /Gabo/ presentarán diferencias notables en su forma de pronunciación y entonación. Una voz masculina, otra femenina, una más infantil, otra voz de anciano y una última con tonos graves que contrasta con la agudeza de otra anterior, diremos que se trata de *eventos sonoros* distintos, pero que repiten *el mismo significante*. Podemos pronunciar cientos, miles de veces el significante /Aguá/ y no por ello lo agotaremos, lo que se agotará será nuestra voz, y quizás quedemos sin una gota de energía para seguir pronunciándolo, pero éste permanecerá inmutado, porque no es el sonido, sino su *forma abstracta*<sup>7</sup>. Esto implica entonces que el significante es, en terminología de Todorov, también una *ausencia*.

De la misma forma en que tiende a confundirse sonido con significante, dado que no se comprende fácilmente el carácter abstracto de este último, hay también una suerte de propensión a confundir el significado con el objeto o referente del signo, tal como lo señalamos previamente. Una forma de despejar esta confusión es distinguir claramente entre dos tipos de relaciones semiológicas en las que se halla implicado el signo:

a) La relación que establecen significante y significado es una relación de *significación*, por tanto una relación *interna*, gracias a la cual se constituye el signo.

b) La relación que establece un signo con un referente (el objeto que nombra o al que alude el signo) es una relación *referencial*, que por tanto es una relación *externa* al signo, gracias a la cual se vincula con otra entidad.

Pensar que el significado de un signo es el objeto que éste nombra, es cometer el error de mezclar la relación de significación con la de referencialidad, o confundir significado y referente<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Advertimos, sin embargo, que esto es sólo una metáfora entre semiótica escultórica y lingüística. En rigor hay diferencias importantes, que por la brevedad explicativa evitamos aquí.

<sup>7</sup> Como diría Raúl Orayen respecto a las oraciones-tipo de la lógica, no son ni espaciales, ni temporales (Orayen, 1989).

<sup>8</sup> La relación referencial es problemática y ha significado para la filosofía un panorama de ardua discusión teórica. Nada más pensemos las dificultades que presentan signos a los cuales no corresponde objeto alguno. Una visión de panorama se desarrolla en: (Moro Simpson, 1973). Pensemos de otro lado, en las corrientes que no aceptan la noción de correspondencia signo-cosa desde el segundo Wittgenstein hasta el desconstruccionismo derridiano.

Regresando a la *relación de significación* que instituye el signo, podemos representar la vinculación entre significante y significado bajo un diagrama ya clásico:

<b>Paloma (Signo)</b>
"Paloma" Significado: conjunto de rasgos semánticos ("animal", "ave"...)
/Paloma/ Significante: forma abstracta del sonido

Podemos presentar esta relación de significación (significante/significado) reconociendo en ella tres características básicas:

a) *Es una relación necesaria.* Es necesario que a todo significado corresponda un significante, e igualmente no podría existir un significante sin significado<sup>9</sup>. Un significado sin su significante sería inexpresable, incomunicable; y un significante sin su significado no sería más que un conjunto de sonidos sin sentido alguno. Esta observación que ha formulado escuetamente Benveniste (1971), se hallaba, sin embargo, ya presente en Saussure. En el *Curso* dejaba claro que el signo para el lingüista y para el hablante requería de la integridad:

"Una sucesión de sonidos sólo es lingüística si es soporte de una idea; tomada en sí misma no es más que la materia de un estudio fisiológico... Lo mismo ocurre con el significado, si lo separamos de su significante. Conceptos como 'casa', 'blanco', 'ver', etc., considerados en sí mismos, pertenecen a la psicología; sólo se hacen entidades lingüísticas por asociación con imágenes acústicas" (De Saussure, 1980:179).

b) *Es una relación arbitraria.* No obstante esta indiscernibilidad entre significante y significado; su relación es *arbitraria*. Significante y significado

<sup>9</sup>Para evitar cualquier equívoco, vale advertir:

1. Esto no quiere decir que un significante particular se relacione necesariamente con un significado particular, ya veremos que la relación es *arbitraria*. Lo que se dice es que todo significante (cualquiera que sea) requiere de un significado (cualquiera que sea), y viceversa.

2. No quiere decir que la relación significante/significado sea *unívoca* o *unisemántica*: un significante puede contener más de un significado gracias al carácter *polisémico de muchos términos*. Y a su vez, debe resultar claro que, en principio por lo menos, las palabras *sinónimas* parecen ser términos significantes que expresan los mismos significados.

no están unidos por ningún lazo natural o metafísico. Para Saussure el significante y el significado no guardan más relación que aquella que por convención la colectividad lingüística le ha fijado. Debido a que la lengua es un acuerdo común, un convenio inconsciente y colectivo, significante y significado se relacionan de forma *convencional*, por lo cual el signo lingüístico mismo es arbitrario. Prueba de ello, dice Saussure, son las diferencias entre las lenguas y la existencia misma de diversas lenguas (el concepto "escuela" tiene como significantes en portugués /escola/ y en inglés /school/)<sup>10</sup>. De otro lado podríamos decir que el signo es arbitrario, pero en un sentido epistemológico. Resulta claro que socialmente la convención es vivida como "ontológicamente dada", esto es, a nadie se le ocurre utilizar las palabras, entonarlas, o incluso modificarlas como le dé la gana. El lenguaje es arbitrario en un sentido epistémico, pero no lo es en un sentido histórico. Cuando pertenecemos a una lengua debemos hablarla respetando sus criterios y estructura, de lo contrario estamos condenados a la incomprensión y el aislamiento.

c) *Es una relación institucional*. En tanto es una relación *convenida* por la colectividad de hablantes, se nos impone como obligación. De no asumirla, estamos condenados a la incomunicación<sup>11</sup> y la anti-socialidad. Saussure señala con claridad esta característica:

"Si, con relación a la idea que representa, aparece el significante como elegido libremente, en cambio, con relación a la comunidad lingüística que lo emplea, no es libre, es impuesto. A la masa social no se le consulta ni el significante elegido por la lengua podría tampoco ser reemplazado por otro... No solamente es verdad que, de proponérselo, un individuo sería incapaz de modificar en un ápice la elección ya hecha, sino que la masa misma no puede ejercer su soberanía sobre una sola palabra; la masa está atada a la lengua tal cual es" (De Saussure, 1980:135).

---

<sup>10</sup>Ahora bien, es necesario cuidar de no caer en la interpretación simplista que supone un conglomerado universal de significados permanentes, los cuales se vinculados con significantes distintos de cada lengua. Los múltiples problemas de la *traducción* evidencian que no sólo cambian los significantes de los signos de una lengua a otra, sino que sus significados tienen también una variación importante. Hay términos que no se pueden traducir literalmente de una lengua a otra, y aún menos enunciados completos.

<sup>11</sup>Las características que aquí hemos presentado, se aplican también a la relación entre el signo y su referente (relación referencial), en tanto los signos designan objetos de forma arbitraria y convencional. Sin embargo, el primer criterio no se aplica igualmente, debido a que podríamos suponer, por lo menos hipotéticamente, objetos que no tienen signos que los nombren, así como hallaremos signos sin referente, como el caso de "Unicornio" o el popular "Círculo cuadrado" de los filósofos analíticos. En el ámbito de la filosofía analítica se establecen arduas discusiones entorno a este problema. Especial relevancia tiene la teoría de Russell sobre las *descripciones*, su discusión con Meinong, y las soluciones de Quine en su texto *Desde un punto de vista lógico* (1962).

Entre cuatro grandes razones que Saussure señala respecto a lo que llama la *inmutabilidad del signo*, y que nosotros reconocemos aquí como parte de la *institucionalidad* de la relación de significación, vale la pena destacar una de ellas, quizás la más concluyente:

"La lengua... es en cada instante tarea de todo el mundo; extendida por una masa y manejada por ella, la lengua es una cosa de que todos los individuos se sirven a lo largo del día entero... Las prescripciones de un código, los ritos de una religión, las señales marítimas, etc., nunca ocupan más que cierto número de individuos a la vez y durante un tiempo limitado; de la lengua, por el contrario, cada cual participa en todo tiempo, y por eso la lengua sufre sin cesar la influencia de todos. Este hecho capital basta para mostrar la imposibilidad de una revolución" (De Saussure, 1980:138-139).

Con ello Saussure deja claro que los hablantes nos vemos obligados a aceptarla, es quizás la institución que más vigorosa y definitivamente se nos impone<sup>12</sup>.

Para Saussure una de las características más relevantes del signo es la *linealidad* del significante. Los significantes se producen en el tiempo y, por tanto, representan una extensión en forma lineal. No es posible pronunciar dos fonemas a la vez, su ordenamiento se rige por la consecución<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Señalamos dos cuestiones vinculadas con estos planteamientos:

1) Para Wittgenstein no hay afuera del lenguaje sus límites demarcan los límites posibles del mundo (Wittgenstein, 1988).

2) Para una visión interesada en reconocer la vinculación entre poder y lenguaje, el carácter institucional del signo resulta relevante. Hay una suerte de poder de la significación, una fuerza de la ubicuidad lingüística que entrama a los individuos. No es casual que en buena medida los movimientos contra-culturales se atrincheren en una suerte de *lenguas paralelas* que tienden a irrumpir y fracturar la *lengua oficial* (Barthes, 1984).

<sup>13</sup> Es importante considerar que otras corrientes lingüísticas aceptan que no sólo existe el orden de la sucesión. Para éstas un mismo fonema tiene distintos componentes fonéticos, por lo cual hay un orden de simultaneidad, lo cual es más claro respecto a los constituyentes semánticos. En el caso de las estructuras icónicas (visuales), el significante no se desarrolla sobre el tiempo, sino sobre el espacio, por tanto presenta una estructura de simultaneidad (que sin embargo no es absoluta). En una pintura lo temporal es evocado por la fuerza expresiva y las virtudes sintácticas y temáticas, en el cine en cambio lo temporal se impone sobre lo icónico por las características de la diégesis. [Diégesis es un término técnico con el que los semiólogos se refieren a la *historia* que cuenta un relato con independencia de su estilo discursivo].

Esta noción de linealidad del significante implica la linealidad del signo lingüístico en su conjunto<sup>14</sup> y refuerza la idea central de que la lengua es un sistema de signos ordenado, y no un conjunto de signos aislados. Los signos se combinan de ciertas formas en el nivel de los sonidos o fonemas; para la palabra /gabo/ deben aparecer en el orden: /g/, /a/, /b/, /o/; y no en otro distinto /b/, /o/, /g/, /a/ porque sería otro significante /boga/. Igualmente ocurre en el nivel de los significados: "Alfonso Reyes es autor de Landrú", no significa lo mismo que "Landrú es autor de Alfonso Reyes".

#### 1.4. El valor lingüístico

Saussure enfatiza que para entender la lengua es insuficiente la simple consideración del signo como unión de un significante y un significado, o en otras palabras, que la explicación lingüística debe desbordar la inmanencia del signo y fijarse en las múltiples relaciones que contraen los signos entre sí. Esta es quizás la parte más relevante del texto de Saussure: el valor de los signos reposa en sus relaciones estructurales con los demás signos que conforman la lengua. La importancia de estos planteamientos es reconocible a la luz del paso de un pensamiento *sustancialista* a un pensamiento *relacional* de la lengua. Si el conocimiento lingüístico propuesto por Saussure se limitara a la *significación*, es decir, a la relación *inmanente* entre significante y significado, la lengua no sería más que una nomenclatura: un listado de términos que se corresponden con un listado de ideas previamente presentes. Los términos lingüísticos serían entidades positivas que adquieren su valor por los conceptos o los sonidos que esencialmente guardan. Pero Saussure ha realizado un planteamiento distinto. Señala que el valor del signo rebasa la significación inmanente y se debe a las correlaciones que establece con los demás elementos del sistema. La diferencia entre significación y valor lingüístico es concluyente: en la significación "Todo queda entre la imagen auditiva y el concepto, en los límites de la palabra considerada como un dominio cerrado, existente por sí mismo" (De Saussure, 1980:195). El valor de cada término en cambio, "no resulta más que de la presencia simultánea de los otros" (De Saussure, 1980:195), "su contenido no está verdaderamente determinado más que por el concurso de lo que existe fuera de ella. Como la palabra

---

<sup>14</sup>Esto es en realidad muy problemático debido a que el signo puede incluir un conglomerado de sentidos al mismo tiempo.



forma parte de un sistema está revestida, no sólo de una significación, sino también, y sobre todo, de un valor" (De Saussure, 1980:196).

Los elementos o unidades de la lengua adquieren su valor oponiéndose a otros, gracias a su *carácter diferencial*. Cada elemento adquiere valor gracias a la *posición* estructural que ocupa en el sistema. Esto es observable en los dos elementos del signo, no sólo respecto al significado, sino también en el ámbito del significante. "Lo que importa en la palabra no es el sonido por sí mismo, sino las diferencias fónicas que permiten distinguir esas palabras de todas las demás" (De Saussure, 1980:200). Ninguna *imagen vocal* porta cierta significación mejor que otra, su elección es totalmente arbitraria, nada en ella es esencial, todo su valor proviene de su pura diferencia. Sabemos que las lenguas en su aspecto material se componen de un conjunto limitado de sonidos, gracias a los cuales, y según ciertas reglas de combinación, se forman las palabras. Tales sonidos básicos son los fonemas, por ejemplo: /a/, /b/ o /e/. Tales fonemas no son más que ciertas entidades "opositivas, relativas y negativas": "lo que los caracteriza no es, como se podría creer, su cualidad propia y positiva, sino simplemente el hecho de que no se confunden unos con otros" (De Saussure, 1980:201). Un fonema es, solamente porque *no* es otro.

La lingüística ha desarrollado un concepto que arroja luz sobre estas observaciones saussurianas, se trata de los *rasgos distintivos* que operan tanto en el plano del significante como del significado. Son ese conjunto de elementos que hacen diferente una entidad de otra, y gracias a los cuales ocupan un lugar en el sistema. Más allá de esos aspectos fundamentales, las entidades tienen un margen de variación. En español, cuando pronunciamos la palabra /dado/, el segundo fonema /d/ tiene incluso la posibilidad de variación entre un sonido oclusivo o fricativo, pero no puede variarse hasta hacerlo dental, oclusivo y sordo, porque producimos entonces otro fonema /t/, que genera otra palabra /dato/. A la lengua interesa solamente los rasgos del sonido que le permiten distinguirse de los otros, lo demás es libre e indiferente.

De todo esto resulta que Saussure insista en que la lengua es una *forma* y no una sustancia. En ella no hay sustancias, en la lengua "sólo hay diferencias sin términos positivos" (De Saussure, 1980:203). Todo valor lingüístico es un resultado oposicional, diferencial, en última instancia, estructural: "Ya se considere el significante, ya el significado, la lengua no comporta ni ideas ni sonidos preexistentes al sistema

lingüístico, sino solamente diferencias conceptuales y diferencias fónicas resultantes de este sistema". Saussure ha rebasado las nociones de lengua como nomenclatura y en ese esfuerzo ha hecho posible abandonar el pensamiento sustancialista para abrir paso al pensamiento relacional.

### 1.5. Dos ejes que atraviesan la totalidad de la lengua

El sistema de unidades lingüísticas que constituye la lengua presenta, en términos globales, dos grandes ejes de ordenamiento o dos tipos fundamentales de *relaciones*. Tales esferas relacionales corresponden para Saussure "a dos formas de nuestra actividad mental" (De Saussure, 1980:207). Así, Saussure reconoce que son posibles dos tipos de relaciones entre las unidades lingüísticas:

a) *Relaciones sintagmáticas*. En el discurso las palabras se relacionan ligándose unas con otras secuencialmente "fundadas en el carácter lineal de la lengua, que excluye la posibilidad de pronunciar dos elementos a la vez" (De Saussure, 1980:207), según el principio de linealidad del significante. Como sabemos, las palabras se definen y valoran por oposición a las precedentes y las consecuentes. A este conjunto de dos o más unidades ordenadas secuencialmente e interdependientes se le llama *sintagma*: "El sintagma se compone siempre, pues, de dos o más unidades consecutivas" (De Saussure, 1980:207). Por lo tanto, el primer tipo de relaciones entre las unidades lingüísticas son las *relaciones sintagmáticas*. Así, cualquier interconexión de elementos lingüísticos en una cadena constituye un sintagma:

1. in-necesario
2. contra-tiempo
3. letras rotas
4. dentro de mí los pasos pasan
5. para nosotros nada, para todos todo
6. ¿por qué para esperar la nieve se ha desvestido la arboleda?
7. el cielo estaba lleno de estrellas, gordas, hinchadas de tanta noche<sup>15</sup>

Las relaciones sintagmáticas refieren no sólo a la vinculación de cada término con los que lo circundan, como "nieve" respecto a "la" y "se" en el sintagma 6., sino respecto a cualquier otro elemento de la cadena lingüística, por ejemplo, su relación con "desvestido" y "arboleda", o su

<sup>15</sup> Obviamente cualquier enunciado cotidiano es un sintagma. El sintagma 4. es de Octavio Paz, *Pasado en claro*; el 5. es de los zapatistas; el 6. de Pablo Neruda, *El libro de las preguntas*, y el 7. de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*.

relación con el sintagma total: "¿por qué para esperar la nieve se ha desvestido la arboleda?".

b) *Relaciones Paradigmáticas*. Las palabras que poseen características comunes (esto es, a las cuales el sistema de oposiciones total de la lengua les ha otorgado *posiciones* similares) se ligán en la memoria, más allá del discurso. Las características comunes pueden ser muy diversas, atendiendo a algún aspecto semántico compartido e incluso a elementos fonéticos o fonológicos. Pero es posible también que se establezcan ciertas relaciones por la *divergencia*. Así, frente a un sintagma como "puedo escribir los versos más tristes esta noche", el término "triste" evoca otras unidades como "aflicción", "desconsuelo", "pena" o "amargura"; pero también inspira relaciones con otros términos como "euforia", "alegría", "regocijo" o "júbilo". A las relaciones que establece un término del sintagma con esa multiplicidad de términos que flotan virtualmente a su alrededor pero que no se hallan actualizados, es a lo que Saussure ha llamado las *relaciones asociativas*. Con el tiempo, y en el uso técnico de los textos lingüísticos, los términos se han sustituido por los de *relaciones paradigmáticas*. La razón de este cambio de nominación se debe a que se hizo necesario referir con más precisión, que este segundo tipo de relaciones entre las unidades lingüísticas señala la vinculación entre elementos del sintagma y elementos potenciales, a los que Saussure localiza en *la mente* o *la memoria*<sup>16</sup>. A este conjunto de unidades o, en términos más precisos, a este *campo* de elementos lingüísticos virtuales, se le llama *paradigma*. Las relaciones que se establecen entre las unidades del sintagma y las unidades evocadas -pero no presentes- se denominan *relaciones paradigmáticas*. Así, ejemplos de paradigmas podrían ser:

1. *contra-tiempo*

.maestre

.sentido

.tenor

2. *letras rotas*

sílabas rasgadas

escrituras quebradas

fonemas enmendados

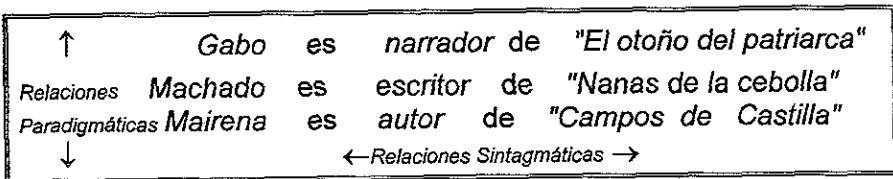
signos rotos

---

<sup>16</sup>Ya hemos señalado que es posible asumir la teoría saussuriana en un contexto menos mentalista, en el cual la oposición entre sintagma y paradigma no parezca fundarse en la oposición *discurso / memoria*, sino en la relación *texto / sistema*.

Toda unidad lingüística está atravesada por los dos tipos de relaciones. Se encuentra en un sintagma y en correlación con un paradigma. La relación sintagmática es siempre una relación presente, en tanto aparece explícita en el enunciado. La relación paradigmática es más bien una ausencia en el sentido de que su relación con el enunciado es tácita.

En la oración "Mairena es autor de Campos de Castilla" las diversas unidades lingüísticas que forman parte del sintagma se hallan en relaciones sintácticas y semánticas definidas, a las que damos el nombre de relaciones sintagmáticas. Así, el nombre "Mairena" tiene una relación sintagmática particular con el verbo que le sigue en la frase, cuyas condiciones permiten la forma verbal "es". Igual ocurre con las otras unidades del sintagma, que a su vez se hallan en correlaciones precisas como "autor"/"de", "de"/"Campos de Castilla", "es"/"autor", etc. Sin embargo, las unidades de este sintagma no sólo se hallan inmersas en este tipo de relación, sino que pueden vincularse con otras unidades que no aparecen en la frase pero que tienen la misma categoría sintáctica o semántica como "Machado", "Fósforo" o "Gabo". En este caso, entre "Mairena" y las demás unidades hay el rasgo común de pertenecer al paradigma de los nombres, gracias a lo cual tiene con tales unidades ciertas relaciones paradigmáticas.



Por otro lado, en la relación paradigmática no basta con reconocer los términos que se relacionan por poseer algo en común, es también necesario entender los tipos de relación que se establecen. Es decir, cuáles son los factores que rigen la evocación de términos ajenos al sintagma. Saussure señala que algunas unidades se asocian por correspondencia de radicales, sufijos y prefijos o, de otro lado, por los sonidos.

Nosotros encontramos paradigmas lingüísticos según tres grandes criterios:

- a) *Por relación de sentido*, en tanto los términos que lo constituyen forman parte de la misma familia semántica o se integran a familias disímiles. Por ejemplo: brizna, hilo, fibra, filamento...
- b) *Por relación de forma*, en tanto los términos que lo conforman se relacionan por sus semejanzas en la forma del sonido. Por ejemplo: claridad, clandestinidad, clamor, clarín, clarividencia...!
- c) *Por relación gramatical*, en tanto los términos que lo constituyen forman parte de la misma categoría gramatical, como los artículos, los adjetivos, los sustantivos, etc.

Entre paradigma y sintagma hay dos características propias a cada uno de ellos y opuestas respecto al otro. Se trata del orden y la cantidad. El sintagma posee un orden específico, cierta combinación y coherencia establecidos en el surgimiento de los elementos. Mientras que en el sintagma hay un número determinado de elementos, en el paradigma el número es indefinido (aunque algunas veces encontramos paradigmas con cantidades fácilmente determinables y los sintagmas puedan ser teóricamente infinitos).

Señalemos finalmente tres criterios con los cuales podemos distinguir las relaciones sintagmáticas y las paradigmáticas:

1. Las relaciones sintagmáticas son *en presencia*: los términos que se vinculan aparecen explícitamente en la línea del enunciado. Las relaciones paradigmáticas son *en ausencia*: los elementos del paradigma, como sabemos, son virtuales, razón por la cual su relación con las unidades sintagmáticas no está actualizada, es sólo una posibilidad.
2. Las relaciones sintagmáticas definen un orden de linealidad: los elementos se relacionan secuencialmente, las relaciones paradigmáticas en cambio, se evocan en ausencia de un orden preciso, en forma indeterminada.
3. Las relaciones sintagmáticas interconectan cantidades definidas de unidades lingüísticas (por más extenso que sea un sintagma, es posible enumerar las unidades que lo componen), las relaciones paradigmáticas, en cambio, interconectan cantidades indefinidas de elementos. Refiriéndose a estas últimas características, Saussure señala

"Mientras que un sintagma evoca en seguida la idea de un orden de sucesión y de un número determinado de elementos, los términos de una familia asociativa

no se presentan ni en número definido ni en un orden determinado" (De Saussure, 1980:212).

Como sabemos, las palabras cuentan, gracias a sus relaciones sistémicas, con cierto *valor*: conforman un *quantum* de sentido. Este significado se alcanza con cierta plenitud cuando, por decirlo de alguna forma, pasan de la lengua al enunciado. Podríamos incluso decir (sin que esto comprometa demasiado a Saussure), que en su *estado de lengua* son significación potencial o en *germen* y que el sentido *maduro* de la unidad sólo se adquiere en enunciados concretos. Así, por ejemplo, una palabra puede acrecentar o situar su significado, cuando pasa del nivel de la lengua al habla cotidiana. En otras palabras, podríamos distinguir (y esto no lo hace Saussure), dos clases de sentido en todas las palabras: uno lexical (aquel que se sostiene en el sistema) y uno contextual (aquel que se adquiere en el enunciado). Pensemos, por ejemplo, en un término como "perro", que adquiere sentidos diferentes en función del sintagma en que aparece<sup>17</sup>. Si decimos: "Gabo describe el perro que adoraba Alfonso Reyes", nos referimos a un animal doméstico que tiene la suerte de ser adorado por uno de los mejores escritores de México y de ser descrito por uno de los mejores narradores de Colombia. Pero si decimos: "¡El perro de Salinas!", es claro que el sentido de la unidad adquiere variaciones importantes. Es obvio que sobre el segundo empleo sobreviene un recurso metafórico *responsable*, digamos, de la mutación y la oscilación semántica que permite transitar de la comprensión ingenua de una posesión canina de Salinas, a la alusión, más interesante, de las características caninas del tal Salinas. Lo que resulta claro es que ese *quantum* semántico de la unidad se configura *en su relación* con los demás términos del enunciado, "perro" no es lo mismo en el primero y el segundo caso.

En síntesis, las unidades lingüísticas no tienen significados impolutos o absolutamente fijos, sino que dependen relativamente del sintagma en el que aparecen y de la situación de enunciación en la que se usan, en una línea más pragmática.

Roman Jakobson sostiene que *hablar* supone dos operaciones básicas: la *selección* de los elementos lingüísticos del código común y la *combinación* de tales unidades elementales en compuestos cada vez más

---

<sup>17</sup> Esto no quiere decir que el sentido de un término sea relacional en el enunciado y substancial en el léxico. No hay más sentido que el relacional. El término, como unidad lexical, debe su sentido (o su valor) a las co-dependencias que genera con todo el sistema lingüístico.

complejos, en los que se incorpora el nivel anterior al superior: de los fonemas a los monemas, luego a las palabras, de allí a las frases y por último, a los enunciados. Tales vínculos o relaciones entre los diversos tipos de unidades (fonemas, monemas...) están regidas por leyes fonológicas, gramaticales y sintácticas, que decrecen en su nivel coercitivo a medida que pasamos a unidades de mayor envergadura (los fonemas están sometidos a reglas herméticas mientras que los enunciados tienen principios de sujeción mucho más laxos).

Lo que Jakobson llama la selección, es someramente lo que Saussure entiende por una relación paradigmática. Para Jakobson se trata del proceso de elegir una unidad entre una diversidad de posibilidades, en lo cual se incluye la probabilidad de *sustituir* un elemento por otro a partir de cualquier semejanza.

La combinación (en relación con la sintagmática de Saussure) se refiere al vínculo o el enlace, donde todo elemento o unidad lingüística sirve de contexto a unidades menores (una frase a las respectivas palabras) y halla su contexto en unidades mayores (un enunciado respecto a las frases). Una vez *seleccionados* los términos se combinan para generar enunciados. Cuando alguien produce un enunciado como: "Todos somos Marcos" ha realizado las dos operaciones: selecciona de varios paradigmas las unidades que requiere: de los múltiples nombres que conoce no ha escogido "Carlos", "Raúl", mucho menos "Ernesto". Ha seleccionado "Marcos", igual ocurre con el paradigma de los verbos, con la forma y el tiempo verbal y con el adjetivo. Por ejemplo, ha elegido "somos" sobre un plano de posibles en los que estarían: "son", "es", "éramos", "serán", "seremos", "fuimos" y otras formas. Incluso, si nos fijamos con mayor cuidado, veremos que "somos" sólo tiene sentido gracias a que se opone a esas otras posibilidades. Si en la lengua no hubiese el "fuimos" o el "seremos", "somos" sería inocuo. Pero no sólo por eso, sino porque en términos más vastos el verbo "ser", con todas sus formas y tiempos, se opone a otros verbos como "estar", "caminar", "dormir", "soñar"... y aún más, porque los verbos se oponen a su vez a otras clases de términos como los sustantivos o los adjetivos. Así que escoger "somos" en el enunciado, implica, irrenunciablemente, enfrentar a toda la lengua. En términos de Saussure

"En realidad la idea conjura, no una forma, sino todo un sistema latente, gracias al cual se obtienen las oposiciones necesarias para la constitución del signo. El

signo no tendría por sí mismo ninguna significación propia" (De Saussure, 1980:217).

Una vez realizadas las selecciones el hablante se ha dispuesto a realizar otra operación: ha combinado las unidades. Todos los elementos del enunciado dependen de su "solidaridad sintagmática" como la llama Saussure. En nuestro ejemplo "Todos" es una unidad desarticulable en dos partes o subunidades, "Tod-os", que no subsisten como partes independientes, sino que se deben a su correlación: "Tod" por sí misma es inexistente para la lengua, al igual que "os". Su puesto en el sistema se debe a un complejo de posibilidades paradigmáticas en los que aparecerían variantes como "Tod-as", "tod-a" o "tod-o". En cuanto saltamos a un nivel mayor, el término "somos" se halla en vinculación solidaria con "todos": la correspondencia sintagmática ha elegido el "somos" en lugar del "son" en tanto la presencia de "todos" lo ha condicionado. Por otra parte, al asignar un orden, el hablante da comunicabilidad a su enunciado. Decir "Todos Marcos somos" sería menos comprensible que decir "Todos somos Marcos", resultado final de su labor. Es importante reconocer que estas operaciones las realizan los hablantes de forma casi automática: el paso de una a otra es inmediato, pero hay ciertas circunstancias en que se evidencia, por ejemplo, cuando hablamos a un auditorio calificado o cuando escribimos un texto, una carta o un *e-mail*; en todos estos casos sentimos que *buscamos las palabras y la forma de organizarlas* en el discurso.

Para Jakobson el plano de la combinación se halla vinculado al habla, y el plano o eje de la selección al sistema de la lengua. En el eje de la selección las unidades se relacionan por diversos grados de oposición o semejanza, en lo que constituye la esfera de los sinónimos y los antónimos. Aunque debemos reconocer que las relaciones corren también por el plano del significante. Muchas veces nuestra selección se guía por el aspecto sonoro de las unidades. En el eje de la combinación los términos enlazados tienen como soporte la horizontalidad, conservando recíprocamente relaciones de contigüidad.

Estos ejes, ya sean *selección y combinación* o *paradigma y sintagma*, atraviesan la totalidad del lenguaje y no sólo el discurso o el habla, es decir, se proyectan sobre la lengua.



## 2. Ch. S. Peirce: la concepción triádica del signo

A diferencia de Saussure, Peirce desarrolla su semiótica en un ámbito filosófico. Sus conocimientos de matemáticas y lógica lo orientan a desarrollar la semiótica como una lógica y tipología del signo. La semiótica es concebida incluso como una suerte de pan-disciplina que abarcará todo saber, en tanto las ciencias son para él todas *lenguajes*. La semiótica será así una teoría general de todos los tipos posibles de signos<sup>18</sup>. Presentaré aquí tan sólo los elementos de su sistema que serán pertinentes para la discusión de esta tesis<sup>19</sup>.

### 2.1. Noción de signo

Peirce define el signo como una entidad triádica

"Un signo, o *Representamen*, es algo que para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o tal vez, un signo aun más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el *Interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su *Objeto*" (Peirce, 1986:22).

Esto es, el *signo* es una *relación* cuyos términos podemos plantear como sigue:

- a) El *representamen*, o la entidad que sustituye a otra, representándola.
- b) El *objeto*, o la entidad sustituida.
- c) El *interpretante*, o el signo por el cual puede sustituirse el *representament* y que constituye su *sentido*.

---

<sup>18</sup>Es ejemplar en esta concepción de la Semiótica como sistema de referencia de toda otra investigación, una de sus declaraciones: "Nunca me ha sido posible emprender un estudio -sea cual fuere su ámbito: las matemáticas, la moral, la metafísica, la gravitación, la termodinámica, la óptica, la química, la anatomía comparada, la astronomía, los hombres y las mujeres, el *whist*, la psicología, la fonética, la economía, los historia de las ciencias, el vino, la metereología- sin concebirlo como un estudio semiótico" (Peirce, en Ducrot y Todorov, 1986:104).

<sup>19</sup>Peirce desarrolla toda su filosofía desde una perspectiva triádica que *grosso modo* corresponde a tres categorías universales que equivalen a los tres elementos formales de cualquier experiencia: *primeridad*, *segundidad*, *terceridad*. En la fenomenología de Peirce caracterizan: *propiedad*, *objeto* y *relación*; en la teoría del conocimiento *percepción*, *experiencia* y *pensamiento*; en la doctrina de modalidades *posibilidad*, *realidad* y *necesidad*; en la lógica de relaciones *relación unisituacional*, *relación disituacional* y *relación trisituacional*; en la lógica clásica *concepto*, *frase* y *conclusión*. Por último en la semiótica tales categorías corresponden a: *relación signo-medio*, *relación signo-objeto* y *relación signo-interpretante*.

Un signo es entonces algo (Representamen) que responde o representa otra cosa (Objeto), y que es comprendido, en tanto tiene una interpretación, o un sentido (Interpretante). El signo no es entonces un objeto con propiedades, sino una relación de tres miembros.

El interpretante no es, como comúnmente se ha identificado, la consciencia subjetiva del usuario, sino la relación que el representamen establece con otro signo en el que halla su *sentido*, es en rigor una relación paradigmática entre el representamen y otro signo que lo traduce. A su vez, este interpretante es otro signo que asume la forma de representamen cuando se vincula paradigmáticamente con otro que hace las veces de interpretante, y que en un nuevo eslabonamiento es representamen de otro interpretante, y así hasta el infinito. Un representamen se hace interpretante no en el "espíritu del usuario", sino en el sistema de signos.

El objeto es todo aquello que puede ser designado o representado por medio de un signo. En Peirce el concepto de objeto abarca no sólo los "objetos reales" del "mundo exterior", sino también los objetos abstractos o de la consciencia: "La palabra signo será usada para denotar un Objeto perceptible, o solamente imaginable, o aún inimaginable en un cierto sentido"<sup>20</sup>. Para que algo adquiera el estatuto de signo debe representar a otra cosa que entonces es su Objeto.

## 2.2. Propiedades sígnicas

Peirce hace un conjunto de consideraciones sobre aspectos diversos del signo y las relaciones sígnicas, entre las cuales podemos destacar:

a) Como sabemos Peirce distingue entre el signo, o más propiamente el representamen y su objeto, pero debe quedar claro que los signos no deben ser *necesariamente* distintos de su objeto. En algunos casos el objeto puede ser signo de sí mismo, como cuando un actor representa a un personaje histórico usando un traje genuinamente perteneciente a éste. En

---

<sup>20</sup> Ese "cierto sentido" del que habla Peirce es el de los signos para los cuales no podemos "propiamente" asignar una imagen mental. Ese "cierto sentido" se refiere también a la imposibilidad de aprehender el signo en sí mismo, sino sólo casos de este "En efecto, el vocablo inglés 'fast', que es un Signo, no es imaginable, dado que no es *la palabra misma* la que puede ser escrita en un papel o pronunciada, sino solamente *una instancia* de ella; y dado, además, que es exactamente la misma palabra cuando es escrita y cuando es pronunciada" (Peirce, 1986:23).

tal caso el traje no sólo es efectivamente el traje del personaje x sino que es a la vez un signo de sí mismo. En la discusión semiótica y filosófica posterior, a éste tipo de signos se les llamó de diversas formas. Cuando señalo un envase de refresco vacío en el restaurante para indicar que deseo otro refresco, estoy *ostentando* el frasco como significante de la clase de objetos a la que pertenece, en ese caso el objeto-frasco es un *signo ostensivo*<sup>21</sup>, otros hablarán de *semiotización del referente*<sup>22</sup>, *signos intrínsecos*<sup>23</sup>, y *signos autorreflexivos*<sup>24</sup>.

b) Un signo puede tener más de un objeto. "Así, la oración 'Caín mató a Abel' que es un Signo, se refiere tanto a Caín como a Abel, aun si no se considera -como se debería- que se tiene un 'matar' como tercer Objeto" (Peirce, 1986:23). Peirce propone que en signos como éste el conjunto de sus objetos sean considerados como un único objeto complejo. De paso nos queda claro, que para Peirce, a diferencia de Saussure las estructuras oracionales son también consideradas como signos unitarios. La estructura "Carlos es un amigo" que para Saussure se conforma de cuatro signos, es para Peirce un sólo signo complejo.

c) Peirce clasifica en total 66 tipos de signos, pero son tres sus clasificaciones centrales, de éstas, para nosotros, dos resultan pertinentes, una de ellas, la que los divide en *símbolos*, *íconos* e *índices* ha sido desarrollada en el primer capítulo, la otra conviene presentarla aquí. Los signos se pueden dividir en tres clases: "según que el signo en sí mismo sea una mera cualidad, un existente real o una ley general" (Peirce, 1986:29).

1. Un *cualisigno* es una cualidad que se formula como un signo, como por ejemplo el tono de la voz de una persona en tanto que carácter significante, o el color de una habitación. En el caso de una palabra escrita, el color de la tinta, su intensidad, o las formas tipográficas mismas son un *cualisigno* (el color de los objetos, de las personas y los escenarios en el cine, tiene un valor como *cualisigno*).

---

<sup>21</sup>Estudiados por Farassino, y de alguna forma prefigurados por Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas* (1988)

<sup>22</sup>Cuestión explorada por Morris (1963).

<sup>23</sup>Se encuentran reflexiones sobre este tipo de signos en las discusiones de Ekman, Friesen, Veron y Eco.

<sup>24</sup>Como lo hace Jakobson a propósito de los *signos estéticos* (1981).

2. Un *sinsigno* "es una cosa real y verdaderamente existente" (Peirce, 1986:29), una cosa fácticamente presente. Así una palabra como las que aparecen en ésta página son sinsigno, en tanto son objetos reales y presentes. No las palabras como entidades abstractas, sino como objetos físicos presentes en ella, como manchas de tinta en el papel.

3. Un *legisigno* "es una ley que es un signo" (Peirce, 1986:29), el modelo abstracto del sinsigno. Así por ejemplo la palabra *signo* aparece tres veces en este punto, como tres réplicas del mismo signo, que es abstracto. Esto es, en este punto aparecen tres sinsignos del mismo legisigno. Todo legisigno requiere sinsignos, para, digamos, realizarse. Pero un sinsigno no sería significante si no fuera la realización concreta de una ley: su legisigno.

d) Podemos distinguir entre *intérprete* e *interpretante*. El primero es el sujeto, o la mente que interpreta el signo, el segundo (el interpretante) es un proceso relacional entre signos que puede producirse en la mente del intérprete. A partir de la relación de representación que un signo mantiene con su objeto, se produce en la mente interpretadora otro signo que traduce el significado del primero. Por tanto el significado de un signo es siempre otro signo.

e) Para Peirce el signo tiene dos objetos: el objeto dinámico y el objeto inmediato.

1. El *objeto inmediato* es el signo mismo como objeto. El *objeto inmediato* de una palabra es su apariencia gráfica o acústica como soporte portador de una ley general, pacto colectivo o convención que permite que esa palabra que no tiene semejanza alguna con el referente pueda representarlo. Si se trata de un dibujo figurativo, el objeto inmediato es la apariencia del diseño, no el modo como este intenta representar por semejanza la apariencia del objeto.

2. El *objeto dinámico* es aquello que representa el signo. El referente sustituido por el signo.

## 2.2. Peirce y Saussure

Finalmente, en un intento por relacionar el modelo peirceano con el estructural, podemos decir:

a) Lo que Peirce llama signo o representamen es notoriamente próximo a lo que Saussure entiende por significante. Este último, tanto como el

representamen son una entidad que perceptiblemente se pone como sustituto del objeto.

b) Lo que Peirce llama objeto, es para la lingüística estructural el referente. En ambos casos se trata de lo designado o denotado por el signo. Tanto Peirce, como buena parte de la lingüística estructural aceptan que los objetos o referentes no tienen que ser necesariamente entidades físicas<sup>25</sup>.

c) Lo que Peirce llama Interpretante, es lo que podemos entender en lingüística estructural como el sentido o significado, pero en tanto lo concebimos como relación paradigmática con el representamen. ¿Cuál es el significado de un signo? Siempre es otro signo que lo define mejor, tal otro signo es su interpretante.

d) Hay dos conceptos peirceanos que nos evocan poderosamente la noción semiológica de *materia significante*: Por un lado el *cualisigno*, que se refiere a las cualidades físicas del signo, haciéndolas signo. En cuyo caso tendríamos una suerte de materia significante que deviene como signo de su propia materia. Por otro lado el concepto de *objeto inmediato* que es quizás de estos dos, el equivalente a la noción de materia significante, en tanto es propiamente el soporte material del signo sin que éste devenga en signo de sí mismo. Esto es, el cualisigno son las propiedades de la materia significante que se hacen signo, y el objeto inmediato son tales propiedades sin considerarse signo. Un trozo de madera no es más que materia bruta<sup>26</sup>, que al ser tallada por el artesano se convierte en una obra artística, por ejemplo la figura de un caballo (se trata de un artista figurativo). La materia bruta se ha tornado materia significante. Debe quedar claro que son dos cosas distintas el signo-obra y la materia significante (madera tallada) con la cual está hecho el signo. La madera como materia significante es lo que Peirce llamaría el *objeto inmediato*. Pero si se trata de madera de roble por ejemplo, ese tipo específico de madera puede ser signo de las artesanías ecuatorianas para cierto ambiente social, por lo tanto en ese caso la materia significante no será sólo objeto inmediato sino un *cualisigno*.

---

<sup>25</sup>En la discusión sobre semántica filosófica y sobre ontología este asunto ha representado arduos problemas. Recordemos a modo de ejemplo las discusiones de la tradición filosófica analítica liderada por Frege, Wittgenstein y Russell sobre cuestiones de *sentido* y *denotación*. En esta perspectiva se diría que ciertos enunciados no tienen denotación, debido a que no hay objetos existentes que sean denotados por ellos. Para Frege un enunciado como "Prometeo yacía exhausto en las playas del Egeo", tiene sentido en tanto contiene un *pensamiento* o significado, pero no tiene denotación en tanto "Prometeo" no existe. Esto es, para estas corrientes algunos signos no tienen *objeto* o *referente*. (Ayer, 1971 y 1986) (Moro Simpson, 1973 y 1975)

<sup>26</sup>En este ejemplo asumimos que una escultura puede considerarse un signo.

### 3. Noam Chomsky: el generativismo

El estudio de la lengua permite una comprensión más vasta de la mente humana, en tanto la lengua es su instrumento, su espacio de expresión y su realidad. Para Chomsky el estudio de la lengua esta orientado, por dos grandes objetivos: a) construir una teoría sobre el lenguaje, y b) construir una teoría sobre la adquisición del lenguaje. El primer objetivo nos llevará a la definición de las características básicas de las lenguas naturales, y el objetivo b) nos permitirá comprender la manera en que los niños adquieren su lengua natal. Es claro que el objetivo a) debe ser previo a b), debido a que sólo cuando se definan las características básicas y la estructura de una determinada lengua, será posible determinar los procesos de su adquisición.

Para construir una teoría del lenguaje, es necesario primero construir *gramáticas*, que son entendidas como descripciones detalladas de determinadas lenguas. Aquí hablamos entonces de cierta *gramática particular*, como la del español, el turco o el inglés. Es necesario después, abstraer de las gramáticas particulares las propiedades universales comunes. Por lo cual la *gramática universal* se entenderá como el estudio de los universales lingüísticos.

Para Chomsky una gramática particular es un *modelo* o descripción sistemática de las *capacidades lingüísticas del hablante nativo*, gracias a las cuales se encuentra en condiciones de hablar y comprender fluidamente su lengua. A este grupo de capacidades lingüísticas propias del hablante, a tal conglomerado de saberes y criterios les da el nombre de *competencia lingüística*. Con esto tenemos que la gramática particular de una lengua es un modelo de la competencia lingüística del hablante nativo. El uso que el hablante hace de su *competencia*, de sus conocimientos, es denominado por Chomsky como la *actuación lingüística*. Toda acción lingüística, toda práctica del lenguaje emerge de la competencia que posee el hablante. Actuación y competencia no son equivalentes, ya que la actuación puede ser en ciertas ocasiones expresión imperfecta de la competencia, como en los casos en que alguien tiene tartamudeos al hablar o comete errores de entonación involuntarios (*lapsus linguae*).

Chomsky parece tener un punto de partida distinto del de Saussure, mientras este último daba la primacía al sistema, y tendía a ignorar el lugar

del hablante en el proceso, Chomsky parte de la capacidad del hablante para expresarse y comunicarse. En especial parte de la inteligencia y la creatividad lingüística de quien habla.

Para Chomsky hay dos tipos de competencias:

a) *Competencia pragmática*. Referida a los datos no lingüísticos que tiene el hablante, como la formación cultural o las creencias personales respecto al uso o la forma en que se interpretan las oraciones. Así por ejemplo, cuando una persona dice a otra "todo va mal hoy", y ésta sabe que aquella viene de ver al doctor, puede inferir que esa frase se refiere a un problema de salud.

b) *Competencia gramatical*. Incluye tres tipos de capacidad lingüística: sintáctica, semántica y fonológica.

1. La capacidad *sintáctica* consiste en la habilidad de combinar palabras entre sí para construir oraciones gramaticales en lengua nativa, y poder diferenciar entre las cadenas o secuencias de palabras gramaticales y las no-gramaticales. Por ejemplo, la capacidad sintáctica le permitirá a un hablante nativo del español distinguir entre: "El príncipe del Parnaso hace el oso" y "Del el Parnaso oso hace príncipe el" determinando la primera oración como gramatical, y la segunda como no-gramatical.

Según Chomsky el lingüista debe caracterizar las *intuiciones* del hablante sobre la estructura sintáctica de las oraciones de su lengua. Por ejemplo, en la oración "Ernesto es igual que Carlos, eso pienso yo", cualquier hablante del español estaría de acuerdo en que "igual" actúa sobre "Carlos" y "Ernesto" no sobre "yo". Cuando en lingüística generativa se habla de la *intuición* del hablante sobre su lengua, se quiere decir que es capaz de *juzar* si una secuencia es o no gramatical en dicha lengua.

2. La capacidad *semántica* se halla constituida por dos tipos de intuiciones: a) *intuiciones sobre la buena o mala formación semántica*. Por ejemplo: "Gabo creía que Alfonso Reyes era Mairena, pero no era cierto", y "Gabo sabía que Alfonso Reyes era Mairena, pero no era cierto". La primera oración está semánticamente bien formada, la segunda no. El verbo "saber" en español se usa para indicar el estado en el cual una persona conoce el sentido de un evento verdadero, en caso contrario no es gramatical usarlo<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Los filósofos analíticos tradicionalmente han admitido que sólo se puede aceptar que un sujeto sabe algo, cuando éste cree en ese algo, tiene pruebas suficientes de la veracidad, y además cuando ese algo es verdadero, estas condiciones han sido disueltas y presentadas como incompletas a partir de cierto contraejemplo ya célebre. Pero la lingüística no requiere ir tan lejos, le basta con que el hablante distinga *saber* de *creer* someramente

b) *Intuiciones sobre la estructura y las relaciones semánticas de las oraciones.* Por ejemplo "No me gustan Carlos y Ernesto, porque los muy bandidos, roban el país", y "Carlos y Ernesto piensan que los muy bandidos, roban el país". Cualquier hablante sabe que en la primera oración "los muy bandidos" es *correferencial* con "Carlos" y "Ernesto", pero no ocurre lo mismo con la segunda oración, en la cual "los muy bandidos" no corresponde a "Carlos" y "Ernesto". Así, las intuiciones acerca de *correferencialidad* forman parte del conjunto de las intuiciones semánticas del hablante.

3. Las capacidades *fonológicas* integran *intuiciones sobre buena o mala formación fonológica de las oraciones*, por ejemplo "hace frío" está bien formada fonológicamente, mientras que "hacé frió" no lo está para el hablante del español. También se integran *intuiciones referentes a la estructura fonológica*, por ejemplo, el hablante español sabe que /parakaidas/ puede ser una sola unidad, no en cambio /páraKaídas/<sup>28</sup>.

La competencia gramatical como hemos visto supone intuiciones sobre la buena o mala formación sintáctica, semántica y fonológica de las oraciones<sup>29</sup>. El concepto de *mala formación*, no equivale a la noción prescriptiva de *incorrección*. La lingüística es para Chomsky *descriptiva*, no prescriptiva. El lingüista no puede determinar qué es correcto o incorrecto, sólo describe lo que es aceptable o no, para una comunidad. La disciplina lingüística está muy lejos de ser un jurado purista, o academicista de la lengua. La lingüística opera con un "oyente-hablante ideal" que conoce su lengua totalmente. Esta concepción, en tanto que reconstruye las intuiciones de los hablantes nativos acerca de su lengua, debe enfrentar el problema de los desacuerdos entre grupos de hablantes respecto a la buena formación de ciertas oraciones. Chomsky supone, en su abstracción lingüística, que las comunidades de hablantes son homogéneas. Aunque esto es comprensible en la medida que permite elaborar una teoría más ágil, es evidentemente problemático. Los hablantes de alguna forma tienen una manera peculiar de hablar, en lo que podríamos entender como su *idiolecto*. De otro lado la zona geográfica común de un grupo de hablantes hace que compartan un mismo *dialecto*. Si pensamos en las condiciones sociales (situación económica, instrucción, origen social, cultura...),

---

<sup>28</sup> Uso el ejemplo de Ramón Cerdá traductor de Introducción a la sintaxis transformativa de Andrew Radford, TEIDE, Barcelona,

<sup>29</sup> Es interesante observar que Chomsky usa la noción de buena o mala formación en las oraciones, cuestión que en lógica se refiere a la construcción de las fórmulas.



podremos hablar de determinados *sociolectos*. La resolución de este problema no está dado en la lingüística, Chomsky lo remite al ámbito de la *sociolingüística* ya que realmente no es un problema que aparentemente incumba a una teoría de la sintaxis.

Hay otro problema interesante que debe enfrentar la lingüística generativa, y que posteriormente nos permitirá comprender la concepción *modular* de la lingüística; se trata de aquellas oraciones que de alguna forma "suenan raras", pero que no se conciben claramente como mal formadas. Tendremos que distinguir entre las oraciones *pragmáticamente mal formadas* y las oraciones *lingüísticamente mal formadas*. Veamos los siguientes ejemplos:

1. Ariadna piensa que duermo demasiado
2. Wittgenstein, el gato de Juan, piensa que duermo demasiado
3. La gallina del vecino piensa que duermo demasiado
4. Mi cama piensa que duermo demasiado
5. Mi desolación piensa que duermo demasiado.

La oración 1. aparecerá como bien formada para los hablantes del español. 2. parecerá a algunos un poco anti-natural, la 3. se dibujará como francamente excéntrica, mientras que 4. y 5. aparecen como inauditas. Tal parece que lo anómalo de las oraciones más extrañas (3-5) no es de carácter lingüístico, sino *pragmático*. Esto es, si "La gallina del vecino piensa que duermo demasiado" nos parece mal formada, lo es seguramente porque no creemos que las gallinas tengan tales capacidades mentales. Si alguien rechaza la oración 3. como mal formada, lo hará porque seguramente contraría el conjunto de *creencias* que tiene acerca del mundo. 3. no está mal formada lingüísticamente, sino que aparece como inverosímil respecto a nuestras creencias sobre la organización del mundo. Pero, 4. y 5. serían rechazadas por cualquier individuo, o en cualquier entorno cultural. Sin embargo esto tampoco es el caso, la antropología nos ha mostrado con claridad, que los ritos de muchas etnias se constituyen en torno a mitos que suponen capacidades de pensamiento y sentimientos en los objetos inanimados (piedras, ríos, metales...) e incluso en los eventos. De otro lado, en el contexto de una fábula, o de un cuento, es perfectamente aceptable encontrar pájaros que hablan con las plantas, o barcos que se enamoran de sus marineros. Entonces, aceptar como bien formada: "La barca abrazaba enamorada el cuerpo del marinero solitario",

no depende de un criterio lingüístico, sino de la imaginación o las creencias, esto es, de un aspecto pragmático.

Chomsky concibe la lingüística desde una perspectiva *modular* en la que la *pragmática* se halla separada de la *gramática*, y ésta a su vez incluye sintaxis, semántica y fonología como dominios autónomos, por tanto acreedores de investigaciones independientes. En los trabajos de Chomsky, esta cuestión se resalta particularmente, debido a que para él la independencia de sintaxis y semántica son de suma importancia. La primera investiga las diversas formas en que se ligan las palabras entre sí para construir oraciones, como los diversos lugares o posiciones que una palabra puede ocupar en una oración, etcétera; la segunda (semántica) estudia la dimensión del significado de palabras, frases y oraciones. La sintaxis tendrá la pertinencia para determinar la buena o mala formación de una oración (su gramaticalidad o agramaticalidad), mientras que la semántica podrá decidir si una oración tiene o no significado, y en tal caso, cual es éste. Lo cierto es que esta división de dominios, con frecuencia resulta difusa en la práctica.

Es interesante considerar que aquello que Chomsky ha llamado la *aceptabilidad* (capacidad del hablante nativo para decidir si una oración es aceptable o inaceptable), es un concepto de la *actuación*. Los conceptos de *mala formación* y de *inaceptabilidad* no son equivalentes. Digamos que el primero se halla en el universo de la competencia y el segundo en el de la actuación. Un hablante puede encontrar una oración como inaceptable (por razones pragmáticas), lo que no implica que la oración este mal formada. La oración es lingüísticamente bien formada, pero resulta inaceptable para el hablante por motivos pragmáticos. Por otro lado con esto queda claro que los hablantes nativos tienen la capacidad de formular juicios de actuación sobre la aceptabilidad de las oraciones. Los lingüistas se encargan entonces de revisar las intuiciones de los hablantes sobre su lengua, con lo cual podrán reconstruir la competencia. Lo más relevante aquí, es que esta capacidad de los hablantes no sólo se aplica sobre frases familiares, sino incluso sobre oraciones completamente nuevas. Somos capaces de comprender y emitir juicios sobre la aceptabilidad de *enunciados originales*, a la vez que podemos construir enunciados absolutamente inéditos. Esta facultad de los hablantes nativos de construir, interpretar y pronunciar oraciones nuevas, revela para Chomsky el aspecto de la *creatividad* del lenguaje. Tal planteamiento, y su forma de análisis constituye uno de los elementos pivote de la lingüística generativa. Las facultades lingüísticas no se aprenden por repetición. No es posible aprender una lengua como un

listado de oraciones hechas por terceros, repetidas casi mecánicamente. Chomsky rechaza vigorosamente esta postura, que es en parte la que sostendrían los psicólogos conductistas. El aprendizaje lingüístico no es el simple aprovisionamiento de un grupo de hábitos lingüísticos, buena parte de los enunciados que construimos se hallan al margen de la repetición. El uso de la lengua es en este sentido, generalmente *innovativo*, producto de un acto de creatividad.

Cuando el niño aprende una lengua, se topa con un conglomerado de datos de los cuales abstrae un conjunto de principios acerca de como se construyen, pronuncian e interpretan las oraciones. Tales principios son las *reglas*, las cuales deben tener el nivel de generalidad necesario para aplicarse sobre enunciados completamente nuevos. Adquirir una lengua implica para el hablante la incorporación de los siguientes grupos de reglas: a) Reglas de formación oracional, en las cuales se precise cómo deben ordenarse las palabras para generar enunciados gramaticales; b) Reglas de pronunciación oracional; c) Reglas de interpretación oracional. De esta forma la lingüística debe encargarse de confeccionar un conjunto de reglas de construcción de las oraciones llamadas *reglas sintácticas*, un conjunto de reglas de interpretación llamadas *reglas semánticas*, y un conjunto de reglas de pronunciación llamadas *reglas fonológicas* (de allí los tres componentes de la gramática: sintáctico, semántico y fonológico). Son múltiples los ejemplos que se pueden presentar para mostrar este aspecto de la creatividad lingüística normada por reglas. Los ejemplos clásicos se refieren al aprendizaje de la lengua materna. Es común encontrar ciertos problemas gramaticales en las construcciones de los niños, que nos muestran su apego a las reglas. Los niños dicen por ejemplo "está escrito", lo que nos señala que aplican una regla con la cual otros verbos se forman de manera similar como en "está dormido", o "está vestido". De esta forma podemos rechazar la idea conductista de que el lenguaje se adquiere por repetición. El padre dibuja al niño un animal fantástico y le dice "este es un dromo", después dibuja un grupo de tales *animales*, y le pregunta: "¿Qué son éstos?" a lo cual el niño responde: "dromos". El niño demostró su capacidad de construir la forma del plural aunque nunca antes había escuchado el nombre *dromo*. Esto se explica porque a partir de escuchar formas como "gato-gatos", "oso-osos", "peinado-peinados", etc., el niño abstrae una regla según la cual se forma el plural de los nombres añadiendo una -s al final.

Una *gramática generativa* es aquella que posee un conjunto de reglas sintácticas, semánticas y fonológicas a partir de las cuales es posible *generar* los enunciados gramaticales de dicha lengua. El que sea una gramática adecuada depende de que sea capaz de generar sólo las oraciones bien formadas.

Por último digamos que el número de oraciones bien formadas en una lengua es *infinito*. Las oraciones de una lengua pueden ser teóricamente ilimitadas. Esto por cuestiones como la recursividad del lenguaje. Podemos decir: "Claudia es una mujer sensata", "Claudia es una mujer sensata y tierna", "Claudia es una mujer sensata, y tierna y bella", "Claudia es una mujer sensata, y tierna, y bella y sensible", ..... ó "Gabo comentó que Mairena era español", "Gabo comentó que Mairena comentó que Fósforo era español", "Gabo...". Frente a cualquier oración podemos construir siempre otra de mayor extensión colocando más adjetivos, adverbios, oraciones subordinadas, etc. Lo que deja en claro dos cosas: a) existe un infinito de oraciones posibles, b) la competencia del hablante se proyecta sobre un conjunto infinito de oraciones. Esta competencia, se adquiere a partir de un conjunto finito de formas (aquellas que el sujeto ha conocido en el nivel de la actuación). La lingüística se encarga de crear una gramática que presenta un conjunto finito de reglas, capaces de generar un infinito de oraciones bien formadas.

## Bibliografía

- Anverre, y otros. Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego, F.C.E., México, 1982.
- Aristóteles. La Poética, Leviatán, Buenos Aires
- Arnheim, R. Arte y percepción visual. psicología de la visión creadora, EUDEBA, B. Aires, 1971.
- Arnheim, R. Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador, Alianza Editorial, Madrid, 1980.
- Aumont, J. y Marie, M. Análisis de un film Paidós, España, 1990.
- Aumont, J. y otros. Estética del cine, Paidós, Barcelona, 1989.
- Austin, J.L. How to do things with words, Oxford, 1962
- Ayer, A.J, El positivismo lógico, FCE, México, 1986.
- Ayer, A.J, Lenguaje, verdad y lógica, EUDEBA, Buenos Aires, 1971
- Bajtín y V.N. Voloshinov Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique, Minuit, París, 1977.
- Bajtín, M. Estética de la creación verbal, Siglo XXI, México, 1982.
- Bajtín, M. Problems of Dostoevsky's Poetics, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.
- Bajtín, M. Teoría y estética de la novela, Taurus, Madrid, 1989.
- Balázs, B. El film. Génesis y esencia de un arte nuevo, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- Barthes, R. Crítica y verdad, Siglo XXI, México, 1985.
- Barthes, R. y otros. Análisis estructural del relato, Premiá, México, 1990.
- Barthes, R. El placer del texto y Lección inaugural, Siglo XXI, México, 1984.
- Barthes, R. La aventura semiológica, Paidós, Barcelona, 1990.
- Barthes, R. Lo obvio y lo obtuso, Paidós, Barcelona, 1992.
- Barthes, R. S/Z, Siglo XXI, Madrid, 1980.
- Barthes, R. y otros. La semiología, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1976.
- Barthes, R. y otros. Lo verosímil, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- Baudrillard, J. Cultura y simulacro, Kairós, Barcelona, 1993.

- Baudry, J-L. "Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base", en Cinéthique, 7/8, 1-8, 1970.
- Baudry, J-L. "Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité", en Communications, 23, 56-72., 1975
- Bazin, A. ¿Qué es el cine?, Ediciones Rialp, Madrid, 1966
- Bazin, A. Orson Welles, Fernando Torrez Editor, València, 1973.
- Bellour, R. "Segmenter/analyser", en L'Analyse du film, Albatros, 1980.
- Benjamin, W. Discursos interrumpidos, Taurus, Madrid, 1974.
- Benveniste, E. Problemas de lingüística general, Siglo XXI, México, 1971.
- Bordwell, D. El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica, Paidós, Barcelona, 1995.
- Bordwell, D. y K. Thompson Film Art, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1986.
- Bourdieu, P. Sociología y cultura, Grijalbo y CNCA, México, 1990.
- Bourdieu, P. "Disposition esthétique y compétence artistique", Les temps modernes, Temps Modernes, núm. 295, Febrero 1971, pp. 1345-1378.
- Bourdieu, P. "Estructuras, *habitus* y prácticas" en G. Gimenez (comp.). La teoría y el análisis de la cultura. Programa Nacional de Formación de Profesores en Ciencias Sociales, SEP, Universidad de Guadalajara y COMECOSO, México, 1986.
- Bourdieu, P. La distinción. Criterios y bases sociales del gusto, Taurus, Madrid, 1991.
- Bourdieu, P. y Passeron, J. C. La reproducción, Minuit, París, 1970.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L.J.D. Respuestas por una antropología reflexiva, Grijalbo, México, 1995.
- Bower, D. Plan for the Cinema, Dent, Londres, 1936.
- Bremond, C. "La lógica de los posibles narrativos" en: Barthes, R. y otros. Análisis estructural del relato, Premiá, México, 1990.
- Bremond, C. Logique du récit, Seuil, París.
- Caillois, G. El hombre y lo sagrado, FCE, México, 1996.
- Calhoun, Ch. y Robert Solomon ¿Qué es una emoción?, FCE, México, 1989.
- Carterette, E.C. y Friedman, M.P. Manual de percepción. Raíces históricas y filosóficas, Trillas, México, 1982.
- Casetti, F. El film y su espectador, Cátedra, Madrid, 1989.
- Casetti, F. y F. Di Chio Cómo analizar un film, Paidós, Barcelona, 1991.
- Cocteau, J. Cocteau on the film, Nueva York, 1972.
- Curran, G. y otros. Sociedad y comunicación de masas, F.C.E., México, 1981.
- Chatman, S. Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine, Taurus, Madrid, 1990.

- Chomsky, N. Aspectos de la teoría de la sintaxis, Aguilar, Madrid, 1970.
- Chomsky, N. Estructuras sintácticas, Siglo XXI, México, 1976.
- Dayan, D. "The tutor code of classical cinema", en Film Quarterly, 28/1, 22-31, 1974.
- De Fleur, M. Teorías de la comunicación masiva, Paidós, Buenos Aires, 1975.
- De Saussure, F. Curso de lingüística general, Losada, Buenos Aires, 1980.
- Debord, Guy La Société du spectacle, Buchet/Chastel, París, 1967.
- Derrida, J. De la gramatología, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971.
- Derrida, J. L'écriture et la différence, Seuil, París, 1967.
- Derrida, J. Marges de la philosophie. Minuit, París, 1972
- Dijk, T. A. Van. La ciencia del texto, Paidós, Barcelona, 1983.
- Ducrot, O. y T. Todorov Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Siglo XXI, México, 1986.
- Eco, U. La estructura ausente, Lumen, Barcelona, 1978.
- Eco, U. Lector in fábula, Lumen, Barcelona, 1982.
- Eco, U. Los límites de la interpretación, Lumen, México, 1992.
- Eco, U. Obra abierta, Planeta-Agostini, Barcelona, 1992.
- Eco, U. Semiótica y filosofía del lenguaje, Lumen, Barcelona, 1990.
- Eco, U. Signo, Ed. Labor, Barcelona, 1988.
- Eco, U. Tratado de semiótica general, Lumen, Barcelona, 1977.
- Ehrenzweig, A. L'Ordre caché de l'art, Gallimard, París, 1974.
- Eisenstein, S. El sentido del cine, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.
- Eisenstein, S. Reflexiones de un cineasta, Lumen, Barcelona, 1970.
- Eisenstein, S. Teoría y técnica cinematográfica, Rialp, Madrid, 1959.
- Eliade, M. El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis, F.C.E., México, 1982.
- Eliade, M. Imágenes y símbolos, Taurus, Madrid, 1979.
- Eliade, M. Mito y realidad, Guadarrama, Barcelona, 1981.
- Fish, S. Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities, Harvard University Press, Cambridge, 1980.
- Fló, J. Imagen, icono, ilusión, Universidad de la República. Facultad de Humanidades y Ciencias, Uruguay, 1989.
- Foucault, M. La verdad y las formas jurídicas, Gedisa, Barcelona, 1978.
- Foucault, M. Las palabras y las cosas, Siglo XXI, México, 1971.
- Foucault, M. Microfísica del poder, La Piqueta, Madrid, 1979.
- Foucault, M. Nietzsche, Freud, Marx, Anagrama, Barcelona, 1970.
- Foucault, M. Saber y verdad, La Piqueta, Madrid, 1991.
- Freud, S. Essais de psychanalyse appliqué, Gallimard, París, 1933.

- Freud, S. Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, Gallimard, París, 1927.
- Gadamer, H.G. "Historia de efectos y aplicación" en Warning, R. (comp.) Estética de la recepción, Visor, Madrid, 1989.
- García Canclini, N. "Gramsci con Bourdieu: Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular", Documento UAM-X, sin fecha.
- García Canclini, N. (coord.). Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México. IMCINE y CNCA, México, 1994.
- García Canclini, N. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad Grijalbo y CNCA, México, 1990.
- García Tsao, L. Andrei Tarkovsky, Universidad de Guadalajara, Centro de Capacitación Cinematográfica y Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas, México, 1988.
- Gibson La percepción del mundo visual Ed. Infinito, Buenos Aires, 1974.
- Gibson The Senses considered as Perceptual Systems M.A. Houghton Mifflin, Boston, 1966
- Gombrich, E. H. Arte e ilusión, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- Goolishian, H. y Anderson, H. "Narrativa y self. Algunos dilemas postmodernos de la psicoterapia" en: D. Schnitman. Nuevos paradigmas. cultura y subjetividad, Paidós, Buenos Aires, 1994.
- Greimas, A. Semántica estructural, Gredos, Madrid, 1978.
- Greimas, A. Entorno al sentido, Fragua, Madrid, 1973.
- Greimas, A. La semiótica del texto, Paidós, Barcelona, 1983.
- Gubern, R. La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea, G. Gili, Barcelona, 1992.
- Gumbrecht, H.S. "Sociología y estética de la recepción" en: Rall, D. (comp.). En busca del texto. Teoría de la recepción literaria, UNAM, México, 1987.
- Heath, S. "Notes on suture", en Screen, 18/4, 48-76, 1977.
- Heidegger, M. Sendas perdidas, Losada, Buenos Aires, 1960.
- Heidegger, M. Carta sobre el humanismo, Taurus, Madrid, 1955.
- Heidegger, M. Ser, verdad y fundamento, Monte Avila editores, Caracas, 1975.
- Heidegger, M. Sobre la cuestión del ser, Revista de occidente, Madrid, 1958.
- Hjelmslev, L. Ensayos lingüísticos, Gredos, Madrid, 1972.
- Hjelmslev, L. Prolegómenos de una teoría del lenguaje, Gredos, Madrid, 1980.
- Holquist, M. and Emerson, C. (comps) Speech Genres and other late Essays, University of Texas Press, Austin, 1986.



- Holub, R. Reception Theory: A Critical Introduction, Methuen, Londres, 1984.
- Horkheimer, M. y Adorno, Th. W. Dialéctica del iluminismo, Sudamericana, Buenos Aires, 1969.
- Huizinga, J. Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture, Beacon Press, Boston, 1955.
- Hyman, H. y Sheatsley, P. "Some Reasons Why Information Campaigns Fail" en: W. Schramm y D. Roberts (eds.). The Process and Effects of Mass Communication, University of Illinois Press, Chicago, 1972.
- Ingarden, R. "Concretización y reconstrucción" en: D. Rall (comp.). En busca del texto. Teoría de la recepción literaria, UNAM, México, 1987.
- Iser, W. "La estructura apelativa de los textos" en: D. Rall (comp.). En busca del texto. Teoría de la recepción literaria, UNAM, México, 1987a.
- Iser, W. El acto de leer. Teoría del efecto estético, Taurus, Madrid, 1987b.
- Iser, W. The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett, Baltimore y Londres, 1974.
- Jakobson, R. Ensayos de lingüística general, Seix Barral, Barcelona, 1981.
- Jauss, H. "Historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria" en D. Rall (comp.). En busca del texto. Teoría de la recepción literaria, UNAM, México, 1987.
- Jauss, H. "La Ifigenia de Goethe y la de Racine" en: R. Warning (comp.). Estética de la recepción, Visor, Madrid, 1989.
- Jauss, H. Experiencia estética y hermenéutica literaria, Taurus, Madrid, 1986.
- Jauss, H. La literatura como provocación, Península, Barcelona, 1976.
- Kant, I. Crítica del juicio, Losada, Buenos Aires, 1961.
- Knapp, M. La comunicación no verbal Ed. Paidós, México, 1991.
- Kracauer, S. Theory of Film: The Redemption of Physical Reality, Oxford University Press, Nueva York, 1960.
- Kristeva, J. El texto de la novela, Lumen, Barcelona, 1974.
- Kristeva, J. Semiótica1, Fundamentos, Madrid, 1981.
- Kuhn, T. La estructura de las revoluciones científicas, F.C.E., Breviario 213, México, 1978
- Lacan, J. Escritos 1, Siglo XXI, México, 1990.
- Lévi-Strauss, C. Antropología estructural, Siglo XXI, México, 1981.
- Lévi-Strauss, C. Mitológicas I y II, F.C.E., México, 1986 y 1987.
- Lotman, Y. Estética y semiótica del cine, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- Lotman, Y. Estructura del texto artístico, Itsmo, Madrid, 1978.
- Lotman, Y. Semiótica de la cultura, Cátedra, Madrid, 1979.

- Lozano, J.; Peña-Marín, C. y Abril, G. Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual, REI, México, 1993.
- Luckman, Th. La construcción social de la realidad, Amorrortu, Buenos Aires, 1979.
- Lukács, G. Prolegómenos a una estética marxista, Grijalbo, México, 1965.
- Lukács, G. Significación actual del realismo crítico, Era, México, 1963.
- Lull, J. (ed.). World Families Watch Television, Sage, Newbury Park, California, 1988.
- Lund, F. Psychology. An Empirical Study of Behavior, Ronald Press, Nueva York, 1933.
- Luria, A. R. Los procesos cognitivos. Análisis socio-histórico, Ed. Fontanella, Barcelona, 1980.
- MacIntyre, A. Tras la virtud, Crítica, Barcelona, 1987.
- Malmberg, B. Análisis del lenguaje en el Siglo XX, Gredos, Madrid, 1986.
- Martín Barbero y otros, Comunicación y culturas populares en Latinoamérica, FELAFACS-Gustavo Gili, México, 1987.
- Martín Barbero, J. De los medios a las mediaciones, G.Gili, México, 1987.
- Marx, K. Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. 1857 - 1858. Volumen I. Siglo XXI, México, 1987.
- McLuhan, M. La comprensión de los medios como extensiones del hombre, Diana, México, 1969.
- Metz, Ch y otros Análisis de las imágenes, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- Metz, Ch. Lenguaje y cine, Planeta, Barcelona, 1973.
- Metz, Ch. "El decir y lo dicho en el cine" en: Baldelli y otros Problemas del nuevo cine, Alianza, Madrid, 1971.
- Metz, Ch. Ensayos sobre la significación en el cine, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- Metz, Ch. Lenguaje y cine, Planeta, Barcelona, 1973.
- Metz, Ch. Psicoanálisis y cine, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- Mitry, J. Estética y psicología del cine, Siglo XXI, Madrid, 1978.
- Mitsou, R. Conversaciones con Noam Chomsky, Granica, Barcelona, 1978.
- Morin, E. y Adorno, Th. W. La industria cultural, Galerna, Buenos Aires, 1967.
- Morin, E. y Th. W. Adorno, La Industria cultural, Galerna, Buenos Aires, 1967.
- Moro Simpson, T. Formas lógicas. realidad y significado, EUDEBA, Buenos Aires, 1975.
- Moro Simpson, T. Semántica filosófica: problemas y discusiones, Siglo XXI, Argentina, 1973.

- Morris, Ch. Fundamentos de la teoría de los signos, Paidós, España, 1985.
- Morris, Ch. Signs, Language, and Behavior, New York, Prentice-Hall, 1946.
- Mukarovsky, I. Escritos de estética y semiótica del arte, G. Gili, Barcelona, 1977.
- Murdock, G. "La investigación crítica y las audiencias activas" en: Estudios sobre las culturas contemporáneas, núm. 10, Programa Cultural, Universidad de Colima, México, 1990.
- Neisser, U. Cognition and Reality. Principles and implications of cognitive psychology, W.H. Freeman and Co., San Francisco, 1976.
- Neisser, U. Procesos cognitivos y realidad, Ed. Marova, Madrid, 1981.
- Nietzsche, F. Así habló Zaratustra, Alianza, Madrid, 1985.
- Nietzsche, F. Entorno a la voluntad de poder, Península, Barcelona, 1973.
- Nietzsche, F. Genealogía de la moral, Alianza, México, 1994.
- Nietzsche, F. Humano, demasiado humano, EDAF, Madrid, 1979.
- Nietzsche, F. Más allá del bien y del mal, Alianza, México, 1986.
- Nordlund, J. E. "Televisión y catarsis, una perspectiva teórica" en: Estudios sobre las culturas contemporáneas, núm. 4, Programa Cultural, Universidad de Colima, México, 1990.
- Orayen, R. Lógica, significado y ontología, UNAM - IIF, México, 1989.
- Otero, C. P. La revolución de Chomsky, Tecnos, Madrid, 1984.
- Oudart, J. P. "L'Effet de réel" en: Cahiers du cinéma, núm. 228, París, 1971.
- Oudart, J-P. "L'effet de réel" en Cahiers du Cinéma, 228, 19-26, 1971.
- Oudart, J-P. "La suture" en Cahiers du Cinéma, 211/212, 36-39 y 50-55, 1969.
- Panofsky, E. Estudios sobre iconología, Alianza Editorial, Madrid, 1980.
- Paz, O. Blanco, Joaquín Mortiz, México, 1967.
- Peirce, Ch. S. La ciencia de la semiótica, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1986.
- Pereda, C. "Tipos de lectura, tipos de texto" en: Dianoia. Anuario de Filosofía, núm. 36, UNAM - FCE, México, 1990, p.p. 189-200.
- Platón. Diálogos, Porrúa, México, 1979.
- Plejánov, G. Obras escogidas, Tomo II, Quetzal, Buenos Aires, 1966.
- Plejánov, G. Obras escogidas, Tomo II, Quetzal, Buenos Aires, 1966.
- Propp, W. Morfología del cuento, Colofón, México, 1989.
- Propp, W. Las transformaciones del cuento maravilloso, Letra Cierta, México, 1979.
- Pudovkin, V.I. Lecciones de cinematografía, Rialp, Madrid, 1960.
- Quine Desde un punto de vista lógico, Ariel, Barcelona, 1962.
- Rall, D. (comp.). En busca del texto. Teoría de la recepción literaria, UNAM, México, 1987.

- Ricci Bitti, P. y Zani, B. La comunicación como proceso social, CNCA. y Grijalbo, México, 1990.
- Riffaterre, M. Ensayos de estilística estructural, Seix Barral, Barcelona, 1976
- Rorty, R. Contingencia, ironía y solidaridad, Paidós, Barcelona, 1991.
- Rorty, R. La filosofía y el espejo de la naturaleza, Cátedra, Madrid, 1983.
- Rothman, W. "Against the system of suture", en Film Quarterly, 29/1, 45-50, 1975.
- Sánchez Vázquez, A. Invitación a la estética, Grijalbo, México, 1992.
- Sarlo, B. Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina, Ariel, Buenos Aires, 1994.
- Schmidt, S. J. Teoría del texto, Cátedra, Madrid, 1978.
- Shklovsky, V. "Art as Technique", en Lee Lemon y Marin Reis (Eds.) Russian Formalist Criticism: Four Essays, University of Nebraska Press, Lincoln, 1965.
- Stanner, W. "The Dreaming" en: Lassa, W. y Vogt, E. (eds.) Reader in Comparative Religion. An Antropological Approach, Evaston Ill & Elmsford, Peterson and Company, Nueva York, 1958.
- Teatro indígena prehispánico (Rabinal Achí), UNAM, México, 1979.
- Thackeray. The Letters and Private Papers III, Gordon N. Ray, London, 1945.
- Todorov, T. "Las categorías del relato literario" en: R. Barthes y otros. Análisis estructural del relato, Premiá, México, 1990.
- Todorov, T. (comp.) Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Siglo XXI, México, 1991.
- Todorov, T. Introducción a la literatura fantástica, Premiá, México, 1987.
- Todorov, T. Poétique de la prose, Seuil, París.
- Todorov, T. Simbolismo e interpretación, Monte Avila, Caracas, Venezuela.
- Vattimo, G. "Postmodernidad: ¿Una sociedad transparente?" en: Entorno a la postmodernidad, Anthropolos, Santafé de Bogotá, 1994.
- Vattimo, G. El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna, Gedisa, México, 1986.
- Vattimo, G. Postmodernidad: ¿Una sociedad transparente?, Paidós, Barcelona, 1990.
- Veron, E. Construir el acontecimiento, Gedisa, Buenos Aires, 1983.
- Warning, R. (comp.) Estética de la recepción, Visor, Madrid, 1989.
- Weber, M. The Sociology of Religion, Beacon Press, Boston, 1964.
- Wilde, O. El retrato de Dorian Gray, Bruguera, Barcelona, 1983.
- Wilde, Oscar. El retrato de Dorian Gray, Bruguera, Barcelona, 1983.
- Williams, R. Los medios de comunicación social, Península, Barcelona, 1974.

Williams, R. Los medios de comunicación social, Península, Barcelona, 1974.

Winnicott, D. Realidad y juego, Granica, Buenos Aires, 1972.

Wittgenstein, L. Investigaciones filosóficas, Crítica-UNAM (IIF), Crítica, México-Barcelona, 1988.

Wolf, M. La investigación de la comunicación de masas, Paidós, Barcelona, 1987.

Zires, M. (en colaboración con A. Campillos y E. Rocha). El ceremonial televisivo: un espacio de juego e ilusión, Cuadernos del TICOM, UAM-X, núm. 39, México, febrero 1986.

Zunzuneguí, S. "Imagen, Documental, Ficción", en Revista de Ciencias de la Información, 2, 53-62, 1989.

## Filmografía

Acorazado Potiomkim (Serguei Einsenstein, 1925)  
Alien (R. Scott, 1979)  
Annie Hall (W. Allen, 1977)  
Antes de la lluvia (M. Manchevski, 1994)  
Apocalipsis Now (F. Ford Coppola, 1976)  
Blade Runner (R. Scott, 1982)  
Cara a Cara al desnudo (I. Bergman, 1976)  
Centauros del desierto (J. Ford, 1956).  
Ciudadano Kane (Orson Welles, 1940)  
Confidencias (L. Visconti, 1975)  
Dersú Uzalá (A. Kurosawa, 1975)  
Doce Monos (Terry Guillam, 1996)  
Dunas (D. Lynch, 1984)  
El ángel exterminador" (L. Buñuel, 1962)  
El Halcón Maltés" (Jhon Houston, 1941)  
El nacimiento de una nación" (D. W. Griffith, 1915).  
El nombre de la rosa" (J.J. Annaud, 1986)  
El paciente inglés" (Milos Forman, 1995)  
El Sacrificio" (Andrei Tarkovski, 1983)  
El silencio de los inocentes" (J. Demme, 1991)  
Elisa, vida mía" (C. Saura, 1977)  
Empire" (A. Warhol, 1964)  
Expreso de media noche" (A. Parker, 1978)  
Hasta el fin del mundo" (W. Wenders, 1991)  
Hiroshima mon amour" (A. Resnais, 1959)  
Intolerancia (Griffith, 1916)  
La Naranja Mecánica (Stanley Kubrik, 1971)  
La ventana indiscreta (Alfred Hitchcock, 1954)  
Las aventuras de Dorotea (D. Griffith, 1908)  
Los 7 samurais (Akira Kurosawa, 1954)  
Los cuatrocientos golpes (F. Truffaut, 1959)  
Metrópolis (F. Lang, 1926)  
Muerte en Venecia (Luchino Visconti, 1976)

Nostalgia (A. Tarkovsky, 1983)  
Psicosis (A. Hitchcock, 1960).  
Rashomon (A. Kurosawa, 1950)  
Sed de mal (O. Welles, 1956).  
Shine (Scott Hicks, 1996)  
Sostiene Pereira (R. Faenza, 1996)  
Sucios, feos y malos (E. Scola, 1976)  
*Tan lejos, tan cerca* (Win Wenders, 1993)  
*The Doors* (Oliver Stone, 1991)  
*Tiempos Modernos* (Ch. Chaplin, 1936)  
*Trainspotting* (D. Boyle, 1996)