

# LA SEMIÓTICA DE LA OBRA DE ARTE

• J. F. BHASZAR •



Programa Editorial

# La semiótica de la obra de arte

Una lectura crítica acerca de la estructura ontológica  
de la obra de arte y de los aspectos relacionados con  
ella a partir de una perspectiva semiológica y  
cinematográfica



*La semiótica de la obra de arte* acerca al lector hacia el sentido esencial del arte desde una perspectiva filosófica, más exactamente la estético-semiótica. Dicho sentido ha de significar en su mente algo así como el "modo de ser" de las prácticas artísticas, o sea el *comportamiento esencial* que ellas presentan. Por su parte, el término "prácticas artísticas" ha de apuntar a Jas expresiones particulares del arte en tanto son *situaciones* puestas en acción, las cuales, además, abren el horizonte para una experiencia estética placentera: la escultura, la pintura, el cine, la literatura, los *performances*, las artes escénicas, etc. El enfoque semiológico propuesto por el texto, circunscrito dentro de la amplia llanura del quehacer filosófico, busca limitar el rumbo de las interpretaciones acerca del *status* ontológico del arte dentro del marco del análisis semiótico. En . otras palabras, el suelo desde el cual ha de instalarse el lector para la comprensión de las anotaciones aquí ofrecidas es el semiótico-estético del arte, a partir del cual las prácticas artísticas aparecen descritas en su comportamiento. Finalmente, la tarea que queda abierta como producto de las anotaciones de este texto radica básicamente en, igual que en todo trabajo filosófico, fomentar y/o ahondar en la discusión acerca de la perspectiva semiótica del arte y del cine. Es más, se trata de llamar la atención sobre una reflexión filosófica general, no sólo de corte semiológico, es decir, del tipo que sea, pero eso sí, madurada por el ejercicio cauto y juicioso de la razón, que se interese por la esencia y destino del arte y del cine en particular. El lenguaje cinematográfico, si bien cuenta con algunas reflexiones filosóficas en la historia del pensamiento universal, no es, en realidad, un terreno bastante problematizado si se compara con la amplia cantidad de textos inspirados en otros tópicos. Se espera que estas anotaciones sirvan de aliciente reflexivo para todos aquellos que, encontrándose inmersos en el quehacer filosófico, deseen seguir taladrando en la espesa y cautivante sustancia del lenguaje aritístico y cinematográfico.



J.F. BHASZAR

# La semiótica de la obra de arte

Una lectura crítica acerca de la estructura ontológica de la obra de arte y de los aspectos relacionados con ella a partir de una perspectiva semiológica y cinematográfica



Colección Artes y Humanidades

Bhaszar, J. F.

La semiótica de la obra de arte / J. F. Bhaszar. — Santiago de Cali : Programa Editorial Universidad del Valle, 2008.

176 p. : il. ; 22 cm. — (Colección artes y humanidades)

Incluye bibliografía e índice.

1. Semiótica y arte 2. Filosofía del arte 3. Estética literaria  
4. Simbolismo en el arte 5. Comunicación visual I. Tít. II. Serie.  
701.17 cd 21 ed.

A1149916

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

## **Universidad del Valle**

### **Programa Editorial**

Título: La semiótica de la obra de arte

Autor: J. F. Bhaszar

ISBN: 978-958-670-631-5

ISBN-PDF: 978-958-5164-62-8

DOI: 10.25100/peu.536

Colección: Artes y Humanidades

**Primera Edición Impresa marzo 2008**

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios

Vicerrector de Investigaciones: Héctor Cadavid Ramírez

Director del Programa Editorial: Omar J. Díaz Saldaña

© Universidad del Valle

© J. F. Bhaszar

Diseño de carátula: Anna Echavarría. Elefante

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación, razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, diciembre de 2020

*“Porque los tiempos muertos están cargados de demasiada vida real, a Antonioni”.*

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## CONTENIDO

PREFACIO .....	9
INTRODUCCIÓN .....	13
<b>CAPÍTULO 1</b>	
TEORÍA GENERAL DEL SIGNO.....	19
<b>CAPÍTULO 2</b>	
LA DELIMITACIÓN DE LA NOCIÓN DE SEMIÓTICA ARTÍSTICA .....	51
<b>CAPÍTULO 3</b>	
LA EXPERIENCIA ESTÉTICA PLACENTERA EN EL ARTE SEGÚN JAUSS .....	99
<b>CAPÍTULO 4</b>	
COMUNICACIÓN CONNOTATIVA.....	115
<b>CAPÍTULO 5</b>	
LA PROBLEMÁTICA DE LA OBRA ABIERTA.....	129
CONCLUSIONES .....	169
BIBLIOGRAFÍA.....	173
FILMOGRAFÍA.....	177

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## PREFACIO

Inspirado en la teoría semiológica de corte triádico (que sostiene los tres niveles de estructuración del signo en el horizonte total del mundo, lo sintagmático, lo sintáctico y lo pragmático —Charles Peirce, Charles Morris, Umberto Eco, Yuri Lotman— que apunta a mostrar el constante e inagotable diálogo sostenido entre el hombre cultural como productor de pensamiento y lenguaje, y el mundo sígnico, como red compleja de signos, e incluso entre el resto de los seres vivos y ese mismo mundo (para algunos, como Umberto Eco, Charles Morris y, principalmente, Thomas Sebeok), escenario en el cual cohabitan y mantienen en constante “comunicación” todos los reinos de la naturaleza; y motivado, también, por una de mis mayores preocupaciones teóricas en el trascurso de los estudios filosóficos, *el Sentido del arte*, he decidido reflexionar con mayor ahínco por medio de estas notas sobre el valor y la posición que ocupan el arte y las prácticas artísticas dentro del circuito de aquel mundo tejido por relaciones sígnicas.

*La semiótica de la obra de arte* es, como lo apostilla el subtítulo de esta obra, *una lectura crítica acerca de la estructura ontológica de la obra de arte y de los aspectos relacionados*

*con ella a partir de una perspectiva semiológica.* Y sin embargo... ¿qué significa esto? Consiste en una propuesta que, sin ser la única referida al arte desde las premisas semiológicas, busca apuntar a lo mismo pero eso sí desde una mirada mucho más ontológica y metafísica; por ello y haciendo justicia a los antecedentes, el valor de aquellos textos que ayudaron a ponerme en esa dirección resplandece en el trascurso de mis anotaciones. Ahora, haciendo algunas aclaraciones terminológicas, si digo “ontológica” me refiero al modo de ser esencial de la obra de arte, a la manifestación *más propia* de todo texto artístico, a *lo que* distingue y especifica al arte dentro de la realidad total del signo; y “metafísica”, a la búsqueda fundamental y fundante de ese rasgo *original*. Y si expreso “crítica”, me refiero a una traza de límites del *ser* de la obra de arte dentro del inmenso marco ontológico del mundo. Sí, esto merece unas palabras posteriores.

Así mismo, si la expresión combinada de “semiología/ semiótica” desconcierta al lector, lo único que debe considerar para lograr guiarse en el texto y entender el valor del título y del subtítulo puesto a él, es la indicación del semiólogo Christian Metz que propone entender dicha expresión como dos definiciones conectadas en su interior pero distintas esencialmente a su vez: la semiología como *una teoría general de los signos* y una semiótica como *teoría particular semiológica que trabaja sobre disciplinas específicas*.

Por otra parte, es cierto que los acentos de las anotaciones son de tipo lingüístico, filosófico y, en raras ocasiones, hasta antropológico, pero, en realidad, he buscado principalmente llamar la atención a todo lector juicioso que simplemente tenga la iniciativa de adentrarse o profundizar en la teoría del arte. Se trataría, entonces, de una suerte de libro que integrando ontología y semiología/ semiótica llega a dilucidar el carácter o temple fundamental del arte en general y el de las prácticas artísticas en particular.

Como muestra del enorme deseo por hacer más patentes mis anotaciones, el lector podrá hallar en el trascurso del texto varias remisiones a diversas expresiones del arte y obras de arte, pero será sólo hasta el final que él podrá constatar “visualmente” el sentido de todo lo dicho en él; lo cual no quiere decir que los objetivos no queden planteados claramente desde el principio o que no se entienda nada sino hasta el final, sino, más bien, que el suelo fértil de las imágenes otorgará expresión y tono “lírico” a la aridez del pensamiento conceptual. Será como un asenso escalonado hacia un final que aguarda desde el espacio de las formas visuales. Se trata particularmente de un tratamiento semiótico especial que quise dar a una pieza magistral de la cinematografía mundial: *El desierto rojo* de Michelangelo Antonioni. Esta obra logra realzar, definitivamente, el sentido de mis explicaciones; la plasticidad de sus imágenes y la enorme riqueza significativa de su estructura y objetos parecen vitalizar y colorear la aridez teórica de este texto no artístico.

Sinceramente, creo haber desarrollado por medio de este texto un doble esfuerzo, el de pensar lo artístico a raíz de lo filosófico, y el de pensar la relación entre la labor teórica de dicho pensamiento filosófico y la “pasta material” del universo artístico, propiamente las prácticas artísticas. Todo lo contrario de lo que, hace más de dos siglos, el filósofo alemán Friedrich von Schlegel hubo de declarar con tono bastante pesimista para una disciplina aún prematura, la estética: “En lo que llamamos filosofía del arte, suele faltar o la una o el otro: o bien la filosofía o bien el arte” (1797).

Era, en realidad, una propuesta que venía germinando en mi mente desde hacía varios años, resguardada de la confrontación pública, pero hoy plenamente liberada gracias a estas notas inspiradas en lo que yo he elegido en llamar *el modo de ser del arte* o su comportamiento esencial.

J. F. Bhaszar  
Bogotá, agosto de 2005

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## INTRODUCCIÓN

El valor de las siguientes anotaciones radica fundamentalmente, en el acercamiento que pueden brindar al lector hacia el sentido esencial del arte desde una postura filosófica, la cual se ha visto “sorprendida” por la raíz expresiva del texto artístico, el *signo*. Quiere decirse que aquello que comenzó como la búsqueda de lo *originario en las obras (metafísica del arte)* terminó, a partir del encuentro con lo *sígnico*, como la teorización semiológica de ellas. Empero, no se trata de devenir la filosofía en semiología, ni mucho menos, sino de mostrar un “accidente en la disciplinariedad” (lo cual suele pasar), el encuentro de dos dinámicas de trabajo independientes que, al parecer, han llegado a rozarse en algún momento de sus comportamientos. La referencia a esta extraña situación será sostenida como una suerte de *estética-semiótica*; y esto es así, debido a que aún involucrados con el *signo*, este se expresa desde su propio *horizonte ontológico* de orden estético (al cual se hará referencia).

El enfoque semiológico llega a limitar el rumbo de los análisis acerca del *status ontológico* del arte dentro del marco del análisis semiótico. En otras palabras, el suelo desde el cual ha de instalarse el lector para la comprensión de las anotaciones aquí ofrecidas es

el semiótico-estético del arte, a partir de este enfoque las prácticas artísticas aparecen descritas en su comportamiento. Por otra parte, dicho sentido esencial mencionado ha de significar en la mente del lector algo así como el “modo de ser” de las prácticas artísticas, o sea el *comportamiento esencial* que ellas presentan. Y en lo que respecta al término “prácticas artísticas” ha de apuntar a las expresiones particulares del arte en tanto que son *situaciones* puestas en acción, situaciones que, además, abren el horizonte para una experiencia estética placentera, entiéndase con esto la escultura, la pintura, el cine, la literatura, los *performances*, las artes escénicas, etc.

Inicialmente se señalarán algunas de las nociones más reconocidas del concepto de semiótica y semiología, el valor lingüístico que sus autores propusieron para ellas, así como las razones que justifican el uso particular del término “semiótica” y la perspectiva equiana (Umberto Eco) desde la que se le determina, conforme a los intereses de este texto.

En segunda instancia, se determinará el valor lingüístico y socio-cultural del signo, indicando con ello la inmersión plena del individuo en la red sígnica que él mismo ha tejido a través de la historia con el fin de facilitar su permanencia en la tierra. Para tal efecto, se partirá de las premisas esenciales que Eco ha ofrecido acerca del signo, mostrando su carácter continental en la vida humana y la doble raíz lingüística que lo define: la *comunicación* y la *significación*. Aclarados estos puntos y con el objeto de contextualizar históricamente los albores del signo como rasgo fundamental del mundo de la vida cultural, se recuperarán las posiciones hermenéuticas de Johan C. Dannhauer, Johan M. Chladenius y Georg F. Meier (siglos XVII y XVIII) haciendo especial hincapié en el último, ya que es con él que se funda, prácticamente, una hermenéutica de corte semiótico que propone la estructura sígnica del mundo, una especie de telaraña socio-lingüística y cultural que atraviesa el mundo de la vida humana. Lo cual no equivale al desconocimiento de las primeras líneas

de análisis a partir del signo (*semeion*) propiamente lingüísticas que desarrollarían posteriormente, en el siglo XIX y XX, autores como Ferdinand de Saussure, Charles Peirce y Charles Morris.

Ulteriormente y motivo de una crítica previamente instaurada a Eco, serán indicadas las definiciones y diferencias que caracterizan los conceptos de “determinante” y “dominante” en el terreno del arte. Con lo cual quedará sentado que pese a los aspectos determinantes (lo político e ideológico) en un texto artístico lo que pre-domina en su interpretación son los aspectos esenciantes de lo artístico mismo (las semióticas particulares de las expresiones del arte “al servicio” del sentido esencial del arte). Lo anterior, además, sentará las bases para delimitar la noción de semiótica artística teniendo en cuenta la noción general de “lenguaje” y el carácter *connotativo* del arte. En este mismo sentido, se desarrollarán las tres vías que permiten el análisis del signo artístico (lo cual no quiere decir que no comprenda a los demás signos culturales) en tanto se constituye en un tipo de tinglado finamente construido por un *significante* (vía *sintáctica*), un *significado* (vía *semántica*) y un *contexto social* (vía *pragmática*). Delineados ya los niveles de análisis del signo artístico, se procederá a describir el comportamiento esencial de tal signo (sentido esencial) a la luz de sus características esenciales: lo *paradigmático*, lo *objetual*, lo *exclusivo*, lo *no funcional* y lo *fruitivo*. Con esto se intenta hacer comprender la obra de arte como el signo capaz de ubicar al espectador en un horizonte supra-temporal, abierto como un paréntesis en medio de la realidad, un horizonte estético que lo invita, a sí mismo, a mirar el carácter único y distinguido de la obra, la cual tiene por mera función brindar placer a quien la percibe.

Con motivo de lo recién expuesto, se recuperará la perspectiva hermenéutico-estética de Hans Robert Jauss que apunta básicamente a mostrar el valor sustancialmente placentero del arte. Por ello se traerán a consideración del lector la triple experiencia básica de tipo estético, *creación*, *recepción* y *catharsis*, las cuales facilitarán la comprensión de la triple raíz de placer

estético-artístico generado a partir de aquellas experiencias. Pero yendo un poco más allá de la descripción jaussiana del placer estético-artístico, acá se ilustrarán las tres experiencias placenteras desde la perspectiva cinematográfica, y todo con el objeto de materializar visualmente la experiencia estética del goce a partir una práctica artística particular.

Situados particularmente en el cine podrá observarse nuevamente un tópico brevemente trazado al inicio de este trabajo, lo *connotativo*, pero que sirve para profundizar en el aspecto del goce artístico. La “funcionalidad” de una obra de arte de causar goce en el espectador está determinada por la apertura de posibilidades comunicativo-significativas que propone a raíz de sus configuraciones y de sus contenidos (iluminados por esas mismas configuraciones formales); es por esto que, hablando históricamente, la obra de arte contemporánea (que germina ontológicamente desde la modernidad renacentista) busca, cada vez más, generar altas dosis de placer por medio de la riqueza significativa que se *abre* en el equilibrio entre la forma y el contenido. En últimas, si bien toda obra expresa sus valoraciones en el plano connotativo no todas consiguen proporcionar la misma riqueza comunicativa. Para ilustrar mejor este tópico, se usará el lenguaje cinematográfico como expresión artística capaz de revelar la diferencia en el grado de apertura que pueden abrir los productos artísticos; en este sentido, se desarrollará luego el concepto de *obra abierta*, propuesto literalmente por U. Eco para definir la tendencia artística de las obras modernas a abrir cada vez más el foco a las diversas interpretaciones.

Finalmente, al considerar que no es suficiente ni recuperar meramente el punto de vista equiano ni remitirse al cine como una suerte de ejemplo general que sirva para la comprensión del carácter demasiado abierto de ciertas obras, el lector encontrará al final de este texto un caso patente de riqueza comunicativa y formal, se trata de un corto análisis semiótico de algunas secciones de un *filme* italiano de la década de los sesenta, que buscará

aproximarlo “fotográficamente” no sólo a un elevado nivel connotativo en el terreno de las prácticas artísticas sino también al sinnúmero de elementos señalados con anterioridad.

Todo ello quiere decir, solamente, que *La semiótica de la obra de arte* es un texto que tiene por objetivo proponer *exclusivamente* una lectura semiológica de las obras de arte, en la medida en que ellas han sido y son desde su fundamento esencial *signos*; que, además, el tejido de estos al interior del orden de la obra comporta para los lectores una gran riqueza significativa iluminada a partir de lo morfosintáctico, lo cual se consigue porque dicho lector es instalado en una experiencia estética placentera única en su especie (*paradigmática*). Así, la evaluación de una obra de arte debe venir regida por la comprensión de la articulación de los lenguajes artísticos, es decir, por la comprensión de las semióticas particulares que “hablan” acerca del modo estéticamente bello en que se ensamblan las obras.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

**TEORÍA GENERAL DEL SIGNO**

Dar con la coincidencia fundamental entre las *prácticas artísticas* y la *semiótica* es el objetivo central de este texto. Por tal motivo, y por supuesto, la perspectiva primaria desde la cual ha de ser leída esta exposición referida al sentido esencial del arte, según la “realidad ontológica” en que aquí se le ha situado (su *status*) o encontrado, es la semiótica: acá se habla de *signo artístico* o de *comportamiento semiótico del arte*. En la determinación de tal “sentido” ha surgido una Teoría del Arte, de corte semiótico, que no sólo llega a dilucidar el sentido esencial del arte sino también exponer los valores artísticos consumados en las expresiones particulares del arte: pintura, cine, literatura, música, etc. Como punto de arranque para esta empresa, se ha establecido una serie de interrogantes que permitirá, de modo preliminar, abrir el marco de discusión acerca del valor semiótico del texto artístico; ellas son: ¿a qué tipo de *ciencia de los signos* (semiología) se hará acá referencia? ¿qué es signo?, ¿ha de asumirse que se pueden leer de modo indistinto las nociones de *semiótica* y *semiología*? Se abordarán inicialmente dichos interrogantes que irán mostrando como de soslayo la estrecha relación entre el signo y el arte; luego se buscará efectivamente dilucidar la articulación dada

entre práctica artística y práctica semiótica, lo cual convocará al lector al encuentro con la esencia del arte, para, de este modo, dar un paso final hacia una problemática semiótica de alto vigor, hoy patente teóricamente en el terreno del arte (pero oculta en las obras mismas desde el inicio de la modernidad artística: latente), la de la *apertura de las obras de arte*; concepto, además, puntual en la comprensión de la relación planteada entre las dos prácticas.

En esta medida, hablar del sentido esencial de las obras de arte, del ensamblaje ontológico-sígnico de ellas, equivaldría a referirse, casi que al mismo tiempo, a la tendencia de las obras de arte a la apertura, algo enraizado metafísicamente desde la aurora de los tiempos, el arte renacentista y más en particular el arte barroco, pero devenido demasiado expreso y diáfano sólo en la actualidad, como práctica artística desde los siglos XIX y XX (del arte romántico y simbólico hasta nuestros días), y como teoría del arte desde la semiología de intereses estéticos (primera mitad del siglo XX).

#### **DELIMITACIÓN DEL CONCEPTO DE SEMIÓTICA**

Aunque el acento que se le otorga a las palabras de “semiótica” y “semiología” sea usualmente similar, optándose de modo general por el de semiótica, acatando con tal actitud la antigua decisión redactada en una carta de la *International association for semiotic studies* en el momento de su fundación, que consistía en aunar sendas denominaciones en un solo término (semiótica), se esbozarán algunas líneas generales a modo de información respecto a los modernos enfoques semiológicos y se recuperará el modelo del semiólogo italiano Emilio Garróni<sup>1</sup>, que buscaba dar con la originaria señal de distinción entre ambos conceptos. Ha de anunciarse, de forma particular, que aquí no se desconoce el valor de tales enfoques, sólo que la línea en que se distinguirá

---

<sup>1</sup> Cfr. el modelo de Garróni en Jenaro Talens, “Práctica artística y producción significativa” en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid: Cátedra, 1995, pp. 28-29 [la fuente de la que partió Jenaro Talens fue a su vez “Introduzione quasi teorica” a *Pinocchio uno e bino*, Bari: Laterza, 1976].

“semiótica” de “semiología” será la propuesta por Christian Metz, y el curso que se seguirá para la noción de “signo” —y de otras nociones ulteriores referidas al arte— será el del semiólogo, también italiano, Umberto Eco.

Para el lingüista danés Louis Hjelmslev<sup>2</sup> la semiótica es “una jerarquía cualquiera de cuyos componentes puede sufrir un ulterior análisis en clases definidas por una relación recíproca, de modo que cada una de estas clases pueda sufrir un análisis en derivados definidos por una mutación recíproca”. Y la noción de semiología indica, por el contrario, una “meta semiótica que tiene una semiótica no científica como semiótica objeto”. A. J. Greimas<sup>3</sup>, instala, por su parte y en conexión con los conceptos de basa hjelmsleviana, la idea de que la semiótica se refiere a las disciplinas que tratan de la “expresión” y la semiología a las áreas de estudio que tratan del “contenido”. La semiótica propuesta por Julia Kristeva<sup>4</sup> es la de un discurso de orden técnico que busca volverse una ciencia de base empírica para, así, estructurar las prácticas significantes a partir de disciplinas como la lingüística, las matemáticas y la lógica formal. Su semiología apunta, por su parte, a nuevos discursos de tipo crítico y autocrítico. El primer tipo se halla referido a la reflexión de dichas prácticas significantes a partir de lo científico y lo filosófico, y también al carácter ideológico de las “ideas” expresadas en los “signos” de tales prácticas. El segundo tipo devela un discurso que toma en cuenta el marco histórico y el sujeto emisor inscritos en una práctica disciplinar. De otro lado, Ferruccio Rossi-Landi<sup>5</sup> plantea una semiótica como “ciencia general de los signos” y

---

<sup>2</sup> Consúltese la noción semiótica de L. Hjelmslev en Jenaro Talens, *Ibidem*, pp. 26-27 [la fuente de la que partió J. Talens fue *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos, 1977].

<sup>3</sup> Consúltese la noción greimasiana en J. Talens, *Ibidem*, p. 27 [la fuente de la que partió J. Talens corresponde a *Du sens*, París: Seuil, 1970].

<sup>4</sup> Obsérvese el punto de vista de J. Kristeva en J. Talens, *Ibidem*, pp. 27-28 [la fuente de la que partió J. Talens fue “La sémiologie comme science des idéologies” en *Semiótica*, I, 2, La Haya: Mouton, 1969].

<sup>5</sup> Cfr. la perspectiva semiótica de F. Rossi-Landi en J. Talens, *Ibidem*, p. 27.

semiología como “ciencia de los signos ya codificados (post y traslingüísticos)”. Finalmente, en este primer bosquejo podemos hallar la propuesta de Christian Metz<sup>6</sup>, bastante aceptada por cierto en el panorama cinematográfico, basada simplemente en una semiología como teoría general de los signos y en una semiótica como teoría particular semiológica que trabaja sobre disciplinas específicas, por ejemplo, la semiótica del arte.

Para contextualizar, y según lo señalado más arriba, se transcribe a continuación el modelo garroniano que delimita primigeniamente la distinción entre semiótica y semiología:

Semiótica	Semilogía
a) Área angloamericana (Locke, Peirce...)	Área europeo-continental (Saussure)
b) Generalización de lingüística. Estudia los sistemas de invariantes formales de la comunicación. Metaciencia: ciencia de los signos que analiza las demás ciencias a partir de sus signos (Humanas, Biológicas, Lógicas, etc.)	Estudio particular de lenguajes concretos: cine, pintura, literatura, teatro, escultura, fotografía...
c) Individualiza y construye todos los sistemas formales que intervienen, <i>como condición</i> , en el proceso comunicativo.	Individualiza los criterios organizativos de los mensajes, según las reglas que los constituyen y según los modos de inscribirse en el contexto.
d) Parte, como es inevitable, de los mensajes para formalizar una teoría lógico-lingüística.	No sólo parte de los mensajes sino que permanece en su mismo nivel.

<sup>6</sup> Consúltese el punto de vista semiótico de C. Metz en J. Talens, *Ibidem*, p.27 [la fuente tomada por Talens ha sido “Les sémiotiques ou sémies”, *Communications*, 7, París: Seuil, 1966].

Yendo en la línea de estos bosquejos recién descritos, y a modo de avanzar con la semiótica que servirá de base a este texto, se condensa la delimitación diciendo que la mayor parte de trabajos en semiología realizados hasta la actualidad se pueden sintetizar en tres modelos.

El primer modelo es de base saussuriana y surge del concepto de signo señalado como la unión arbitraria de la pareja “significante-significado”, cuyo sentido final se da dentro de un sistema sincrónico (previa abstracción metodológica de la dimensión histórica —*con el tiempo*— de relaciones. Implica, pues, una serie importante de abstracciones que tienden a aislar el objeto de la lengua (“lingüística de la lengua” y “lingüística del habla”) y a hacer de la lingüística una ciencia específica siguiendo los lineamientos propiamente científicos instaurados a principios del siglo XX.

El segundo modelo que surgiría de la Teoría matemática de la información y que se halla inspirado en el estudio y mejoramiento de la comunicación en la ingeniería eléctrica (propuesto por Shannon y Weaver en 1949), expone la noción de que el “mensaje” es aquello transmisible en forma de señal entre un emisor y un receptor gracias a un código común a ambos. Su esquema responde a la forma:



Y el tercer modelo, instaurado por Charles Sanders Peirce y subrayado por el continuado programa de filosofía pragmática de Charles Morris, “desplaza” las nociones anteriores de *signo* que lo sustentaban sobre la estructuras de “entidades” (Saussure) y “relaciones” (Weaver y Shannon) y lo explica más bien a partir del “contexto” y del “interpretante” del intérprete. Es decir, que investiga por las condiciones necesarias para que cualquier situación, hecho u objeto *funcione* como signo, sea significativo (y lo significativo mismo no es más que el producto de un proceso social)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Antonio Tordera Sáez, “Teoría y técnica del análisis teatral” en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid: Cátedra, 1995, p. 165: “Prieto

De cualquier modo, y siendo más esquemáticos aún, los dos primeros modelos se inscribirían dentro de una *semiología de la comunicación* y el último dentro de una *semiología de la significación*. La primera estudiaría los medios y procesos a través de los cuales se busca incidir en los demás, y que son, simultáneamente, asumidos y reconocidos por aquellos en quienes se incide. La segunda, de mayor envergadura, se ocuparía de todos nuestros comportamientos que al pertenecer al circuito de lo social los traduce en significativos. Aquí —como pensaría Antonio Tordera<sup>8</sup>— el esquema de una comunicación en términos de “emisor, receptor, códigos”, etc; no es suficiente, ya que el vestido, el protocolo social, etc; realizan su significado según otros medios.

Finalmente, se tiene la propuesta de Umberto Eco. El semiólogo italiano consigue ofrecer una perspectiva semiológica más integral que reúne las recién indicadas, la “comunicativa” y “significativa”, lo cual enriquece el estudio de la interpretación de los signos en general (el valor de semiósis del mundo) y, de paso, contribuye con su propuesta —aunque no completamente, sí por lo menos en gran medida, ya se verán las razones— a uno de los objetos centrales de estudio de toda esta empresa: lo específico-constitutivo de las prácticas artísticas (lo *connotativo* como rasgo fundamental). Así, en lo que respecta a *lo artístico*, se podría decir que su semiología general contribuye a expresar la relación que se da en ello entre el proceso comunicativo y el significativo:

“Se trataría de una semiología (semiótica) de la *comunicación artística*, a caballo de las otras dos, pues, si bien por su objeto el arte se presenta como una parte de la semiología de la comunicación, sin embargo, por el tipo de problemas que plantea dicho objeto, por ejemplo, no existe una codifi-

---

se refiere al hecho de que toda conducta social, si es producto de una opción entre varias posibles es significativa. Propone llamar a este proceso *ceremonia* en lugar del equivalente *función-signo* de Roland Barthes (1970)”.

<sup>8</sup> A. Tordera, *Ibidem*, Pág. 164.

cación-descodificación idéntica a la comunicación lingüística o a las normas de tráfico, es también parte de la semiología de la significación”<sup>9</sup>.

En contraste, una semiología estrictamente comunicativa (Saussure y/o Shannon y Weaver) consideraría un lenguaje como el de las obras de arte como:

“(…) un sistema autónomamente significativo, como estructura o como mensaje, basado en un conjunto estable de relaciones, “lengua” o código, que difícilmente explican los complejos mecanismos de significación si no es al precio de congelar las dimensiones (por ejemplo, sociales e históricas) menos *estructurales*”<sup>10</sup>.

Para terminar, han de recordarse y aclararse dos diferentes puntos en algo relacionados: primero, que la articulación que propone Eco entre “comunicación” y “significación” no está encaminada exclusivamente a la semiótica artística, sino a la semiología en general<sup>11</sup>; y segundo, que aquella semiología arriba señalada en la cita —“(semi)ótica de la *comunicación artística*”— no es tan sólo aquella simple cohesión de dos sistemas semiológicos, ya que ella misma *exige un tipo de análisis que no aparece desarrollado ni siquiera por la propuesta de Eco* (y por supuesto, por ninguno de los dos enfoques que comprende): el análisis de lo *ideológico* y lo *político*. En otras palabras, si bien es cierto que la propuesta *continental* de Eco coadyuva (al relacionar el aspecto pragmático y contextual de la línea —abierta y flexible— de Peirce y Morris con la visión estructuralista y rígida de Saussure) a iluminar el

---

<sup>9</sup> A. Tordera, *Ibidem*, Pág. 164.

<sup>10</sup> A. Tordera, *Ibidem*, Pág. 166. Ha de recordarse, además, que para Eco la *significación* es fundamental y autónoma independientemente de que se esté hablando del lenguaje artístico o de cualquier otro tipo de lenguaje: es su semiología general.

<sup>11</sup> U. Eco, *Signo*, Barcelona: Labor, 1988, pp. 20-40.

camino hacia lo propiamente artístico (el carácter connotativo), también lo es que pierde de vista lo referente a la *determinación* de lo artístico (lo político/ ideológico). De esto, no obstante, ya se tratará en otro numeral, por ahora se describirán algunas líneas fundamentales que acerca del signo presenta Umberto Eco. Apartado especial merece el semiólogo italiano debido a que, pese a la reserva recién indicada, su teoría semiológica constituirá la base de la manera en que aquí se hable de *semiótica (del arte)* y de signo.

### *El signo y Eco*

Con un bellissimo pasaje narrado al comienzo de su texto *Signo*, en el cual su protagonista tiene el nombre simbólico de “Sigma”, Umberto Eco expone alegóricamente la sociedad como un “sistema de sistemas de signos”<sup>12</sup>. La anécdota narra las vicisitudes de un italiano que está de vacaciones en París, el cual se enferma del “vientre” y debe acudir al médico... Lo interesante de la historia es la forma *sígnica* en que todo le sale al encuentro a Sigma, los síntomas de su dolor, los letreros urbanos, la voz al otro lado del teléfono (además en francés), las posibles imágenes radiográficas de su vientre, etc. Al respecto, Eco aclara que no ha de inferirse a partir del ejemplo anterior que dicha “invasión de signos” sólo sea posible en una civilización industrial, o en cualquier caso lo que genérica y banalmente se entiende por civilización, sino que el “retículo de sistemas de signos” asaltarán al individuo siempre, en este caso a Sigma. Dice: “Pero es que Sigma viviría en un universo de signos incluso si fuera un campesino aislado del mundo”<sup>13</sup>, aún inmerso en la naturaleza, sea quien sea, viviría en un complejo signico:

“Si fuera cazador, una huella en el suelo, un mechón de pelos en una rama de espino, cualquier rastro infinitesimal le revelaría qué animales habían pasado por allí, e incluso cuando... (...) Estos signos no son fenómenos naturales; los fenómenos naturales no dicen nada por sí mismos. Los

---

<sup>12</sup> U. Eco, *Ibidem*, pp. 5-12.

<sup>13</sup> U. Eco, *Ibidem*, p. 10.

fenómenos naturales “hablan” a Sigma, en la medida en que toda tradición campesina le ha enseñado a “leerlos”. Así pues, Sigma vive en un mundo de signos, no porque viva en la naturaleza, sino porque, incluso cuando está solo, vive en la sociedad; aquella sociedad rural que no se habría constituido y no habría podido sobrevivir si no hubiera elaborado sus códigos propios, sus propios *sistemas de interpretación* de los datos naturales (y que por esta razón se convertían en datos culturales)<sup>14</sup>.

Y concluye un renglón más abajo con un tono bastante lacónico: “Ahora empezamos a comprender de qué debe tratar un libro sobre el concepto de signo: de *todo*”.

Tal vez se podrían decir ciertas cosas que ampliarían el marco de comprensión del anterior concepto. Inténtese. El signo es la forma en que el *mundo le sale al encuentro al hombre*. El mundo *per se* no es *sígnico*, es sólo eso, mero mundo. Pero este tipo de mundo no es el *propiamente* humano. No obstante, no se trata de la escisión de una unidad en diversas unidades (mundos), más bien consiste en una única entidad, una unicidad-complejo, igual para todo y para todos que permanece original en su esencia y que, a la vez, se “explica” diferente según sea aquello con que se relaciona. Todos los “elementos” del mundo mantienen en continua relación (de una u otra forma, lo sepan o no, lo quieran o no, no importa), ya sea el sol con los planetas, la luna con la tierra, o los reinos naturales de la tierra entre sí (Fungí, Mónera, Protista, Animal, Vegetal y Mineral<sup>15</sup>), sin embargo, no reaccionan, nunca, bajo

---

<sup>14</sup> U. Eco, *Ibidem*, p. 11.

<sup>15</sup> El reino Mónera incluye a las bacterias y a las algas verde azuladas. Ambos grupos de organismos, a menudo llamados procariotas, carecen de un núcleo diferenciado, y se reproducen mediante una simple división celular. El reino Protista incluye a los organismos eucariotas unicelulares como algas y protozoos. Y el reino Fungí está integrado por organismos unicelulares y pluricelulares carentes de clorofila. Microsoft Corporation, *Biblioteca de Consulta Microsoft de Encarta*, Barcelona, 2005, pp. 1-2 [Consultada el día 10 de febrero de 2005].

iguales parámetros. La naturaleza, y sus leyes, ha determinado la posición y la función tanto de los seres bióticos como de los abióticos, ha delimitado, para los primeros, la serie de ecosistemas que mantienen en constante relación y movimiento. Dentro de tales ecosistemas, los seres vivos han venido respondiendo continuamente a una de las teorías medulares de la biología, que sustenta que aunque la naturaleza mantenga en constante cambio sus leyes jamás lo hacen. El hombre, al igual que los animales, posee unos parámetros biológicos constitutivos a su desarrollo (comer, abrigarse, etc... y, con todo, morir); sus objetivos fundamentales: adaptarse al medio y perpetuar la especie. Es decir, que si de repente la especie humana se extinguiese no por ello el mundo dejaría de ser mundo, sería llanamente lo que fue mucho antes de la humanidad (lo contrario sería una especie de “vanidad filogenética”), la diferencia sólo radicaría en términos de qué parámetros, en tanto integrantes de las reacciones de los seres entre sí en un determinado medio, continuarían “ejecutándose” ante la existencia del mundo. No obstante, y más allá del ámbito estrictamente biológico, el hombre es más que un ser vivo que trata de adaptarse a un medio y procrear; si bien es cierto que él busca sobrevivir en el mundo natural, igual para todos y como todos, también lo es que su grado de relación con él está determinado desde el pensamiento y el lenguaje, que cada vez se han ido tornando más elaborados (el arte, los sistemas). El hombre se constituye, ante el mero mundo, como un ser *histórico* que lo reflexiona, lo conceptúa, lo investiga, lo imagina, lo “lingüística”, en una palabra, *le da valores y juega con ellos*. Contrario a la zoosemiótica<sup>16</sup>, se plantearía, entonces, que el hombre instaura un *proceso de comunicación*, y no de simple *estímulo-respuesta* como el resto de los animales, con relación al mundo.

Así, tomando el caso de los animales, los parámetros que la naturaleza ha establecido a aquellos seres vivos para la adapta-

---

<sup>16</sup> O sea Eco, Peirce, Morris, etc.: U. Eco, *op. cit.*, p. 23.

ción en el medio (variaciones climáticas, geográficas, etc.) y su consecuente supervivencia, están definidos por una disposición natural para responder directamente, sin *re-flexión* alguna, a las impresiones que se originan más allá de ellos pero que los alcanzan en el hábitat correspondiente, sea del sol (con la luz, el calor), la lluvia (con la humedad, el frío), los ruidos (con las percepciones), etc, o a las sensaciones provenientes, al parecer de modo exclusivo, de su organismo interior (alguna patología). En otras palabras, se estimulan toda una serie de reacciones ya figuradas por una “didáctica” de la habituación y la asociación. De pequeños, todos estos animales (así como en el reino vegetal, y esto es más extremo aún, una planta crece en sentido inferior, geotrópico, y en sentido superior, apical) han ido interiorizando en sus prácticas bióticas cómo reaccionar ante ciertas situaciones claves o cotidianas y ante otras más o menos eventuales pero posibles, lo cual explicaría la razón, por poner un ejemplo, de por qué los elefantes en África, debido a los constantes cambios climáticos, mantienen un tanto descontrolados. En concreto, este mundo, el mismo para todos y para todo, no *le sale al encuentro* al resto de los demás seres (no humanos) en calidad signica, entiéndase, *comunicativo-significativa*, sino en calidad de *pura* causa-estímulo sin mediación de la razón ni de las disquisiciones propias de la libertad:

“Un proceso de comunicación en el que no exista código, y por consiguiente en el que no exista significación, queda reducido a un proceso de *estímulo-respuesta*. Los estímulos no se adecuan a una de las definiciones más elementales del signo, la que dice que *se pone en lugar de otra cosa*. El estímulo no se pone en lugar de otra cosa, sino que *provoca directamente* esta otra cosa. Una luz deslumbrante que me obliga a cerrar los ojos es una cosa distinta de una orden verbal que me imponga el cerrar los ojos. En el primer caso cierro los ojos sin reflexionar; en el segundo, antes que nada

he de entender la orden y descodificar el mensaje (proceso sígnico) para luego decidir si obedezco (proceso volitivo)<sup>17</sup>.

Bastante reveladoras resultan las anteriores palabras al establecer que en el proceso comunicativo de las sociedades no sólo interviene el factor semiótico sino también el factor de la libertad. Con esto, desde luego, no se está afirmando que lo volitivo forme parte esencial de un análisis semiótico, de tal modo que no se pudiese hacer un estudio de este tipo sin abarcar a la vez la capacidad de decisión humana, sólo se está apenas señalando, o si se quiere dejando indicado, otro rasgo fundamental de lo humano que en ciertos puntos llega a rozar con la expresión sígnica de las cosas; otra prueba de ello, pero en otro sentido, se halla en el carácter arbitrario con que se hace referencia a un “referente” a través de un “significante” determinado, el cual en realidad podría ser cualquier otro:

“(…) no hay razón alguna para llamar /caballo/ al caballo, o bien *horse*, como dicen los ingleses<sup>18</sup>.

Volviendo al tópico señalado más arriba, y afinando este estudio en lo específicamente humano, pueden avanzarse varias líneas afirmando, un tanto cáusticamente, lo siguiente: *el mundo le sale al encuentro al intérprete en la medida en que no es más que un monumental texto histórico-social para ser “leído” en su amplia cantidad de signos naturales y artificiales*. Estos últimos, siguiendo a Eco, son los “puestos intencionalmente por los seres humanos para comunicarse con otros seres humanos”<sup>19</sup> (como el lenguaje escrito), en cambio los primeros son los “no emitidos intencionalmente y que, por así decirlo, constituyen acontecimientos naturales que utilizamos para reconocer algo o para deducir su existencia...”<sup>20</sup> (como un rayo diagramado en el

<sup>17</sup> U. Eco, *Ibidem*, p. 23.

<sup>18</sup> U. Eco, *Ibidem*, p. 26.

<sup>19</sup> U. Eco, *Ibidem*, p. 14.

<sup>20</sup> U. Eco, *Ibidem*, p. 14.

cielo). Entonces, el *mundo propiamente* humano es el sígnico, el que esencialmente deviene interpretable; tiene por rasgo fundamental ser un *ser-para-la-lectura*. Esto último se explicita por el hecho de que los signos no son sólo signos *de algo* sino también *para alguien*. Sus lectores o intérpretes son la humanidad que se despliega horizontalmente en la historia: son todos los hombres; al fin y al cabo, si —como creía Eco— un libro referido al signo ha de tratar de todo, entonces un libro que verse sobre los lectores de tales signos ha de comprender a todos. En resumidas cuentas, la lectura semiótica que hacen todos los hombres de todo (en tanto todo es signo y todos son lectores *de* signos) ha de estar encaminada no sólo a los signos artificiales, por ejemplo los del lenguaje, sino también a los naturales, los puestos por la naturaleza o por Dios. Se estaría hablando, pues, de lo que hace ya mucho, en el siglo XVIII, Georg Friedrich Meier denominó “*arte general de la interpretación*”, de trasfondo leibniziano. Obsérvese esto último detenidamente.

Pero al hacerse referencia a Meier, no se está haciendo únicamente referencia a su *hermenéutica semiótica* sino también a las *hermenéuticas universales* de sesgo racionalista-ilustrado, ya que Meier erige su propuesta hermenéutica a raíz de las dos más sobresalientes (aparte de la suya) en el pensamiento ilustrado: las de Johann Conrad Dannhauer (1603-1666) y Johan Martin Chladenius (1710-1759). Por ello, y para dar un panorama de fondo, se desarrollarán aquí brevemente sus respectivas posiciones. En líneas generales, la hermenéutica del primero, un teólogo de Estrasburgo, consistía en “mostrar que en la propedéutica de todas las ciencias (lo cual era tarea de la filosofía) debía haber una ciencia general de la interpretación”<sup>21</sup>; así, su *hermenéutica filosófica* tendría por principio, al ser aplicable a todas las demás ciencias, servir de prisma clarificador de las interpretaciones de las otras disciplinas particulares. La idea era que la única her-

---

<sup>21</sup> Jean Grondin, *Introducción a la hermenéutica filosófica*, Barcelona: Herder, 1999, p. 82.

menéutica existente fuese la filosófica, capaz, no obstante, de ser aplicable a todas las ciencias (derecho, medicina, teología, etc.) con el objeto de que aquellas pudieran interpretar de forma adecuada sus correspondientes escritos. Esto era posible ya que el lugar que le correspondía a esta hermenéutica era junto a la lógica (de raíces aristotélicas), pues en realidad formaba parte de ella, operaba analíticamente reduciendo los enunciados al sentido pensado. Empero, la distinción que Dannhauer aplicó a su modelo hermenéutico —como algo novedoso— consistía en que mientras la lógica tradicional desmoronaba el sentido pensado a su “verdad objetiva”, él, en cambio, se conformaba con dar con el significado del sentido pensado independientemente de su grado veritativo-objetivo. De este modo, su interés por la “verdad hermenéutica” se desplegaba universalmente sobre todas las intenciones de los autores (*scopus*) en sus respectivos textos como la meta central de una hermenéutica filosófica ajustable a cualquier disciplina.

Por su parte, Chladenius pretendía hacer tan universal la hermenéutica que la situaba junto a las leyes que pertenecían a lo que él mismo llamaba “doctrina de la razón”<sup>22</sup>. Ambas, leyes de la razón y leyes de la interpretación, constituían el “saber” absoluto, sólo que las primeras propendían por un pensamiento correcto y autónomo, mientras que las segundas lo hacían por una correcta interpretación. A diferencia de la hermenéutica tradicional, Chladenius exigía no una clarificación de todos los pasajes oscuros de un texto cualquiera sino tan sólo aquellos que se sustrajeran a la labor interpretativa. Dicha oscuridad, la sustracción, que debería constituirse en la preocupación central del hermeneuta se hallaba en los “conocimientos de trasfondo”<sup>23</sup>. El conocer el contexto-trasfondo de algo consistiría en la clarificación del alma (*verbum interius*: palabra interior) de lo que otra persona o algún texto dijese: aquello que distingue eso —o a ese— otro como una alteridad respecto de quien lee, ve u oye, *lo que lo hace tan diferente* y aparecer tan oscuro:

---

<sup>22</sup> J. Grondin, *Ibidem*, p. 86.

<sup>23</sup> J. Grondin, *Ibidem*, p. 89.

“(…), porque no sabemos de qué se trata o qué quería decir el autor realmente”.

“La hermenéutica debe ocuparse, por tanto, de pasajes que *son oscuros por ninguna otra razón que la de que aún no hemos alcanzado los conceptos y conocimientos que se requiere para su comprensión*”<sup>24</sup>.

La solución a ello, según Chladenius, estaría en explicar (ex-poner: *auslegen*) muy diáfanoamente lo que se quiere decir apelando a una suerte de lenguaje coloquial, algo muy simple o prosaico. De este modo se lograría que todos aquellos que no tienen en su saber los conocimientos necesarios para una comprensión correcta lleguen a comprender el objeto determinado. Y este es el carácter didáctico de la dimensión universal de su hermenéutica: *cualquier* texto, *cualquier* discurso, *cualquier* lenguaje puede hacerse comprensible si un maestro (o el propio auto-*didacta*) proporciona los conocimientos necesarios para una buena interpretación. Ya aclaraba sobre este punto Grondin:

“Todos seguimos siendo alumnos y hablantes dependientes de maestros y ayuda ajena, aunque podemos cumplir por nosotros mismos estas funciones”<sup>25</sup>.

En realidad, el carácter *universal* de aquellos paradigmas hermenéuticos devela una “universalidad” diferente a la que ya venía en el curso de la historia, la que arriba se ha indicado, de modo general, como “tradicional”. Esto quiere decir que la cosmovisión medieval hacía valer la hermenéutica exclusivamente para el ámbito religioso, más exactamente el texto bíblico; lo cual no representaba para ellos una labor coercitiva sino más bien completa e integral. Se explica: *todo* aquello sobre lo que se deseaba tener conocimiento

---

<sup>24</sup> J. Grondin, *Ibidem*, p. 89.

<sup>25</sup> J. Grondin, *Ibidem*, p. 91.

anidaba en las escrituras. Pero con el Renacimiento (el estudio y edición de los clásicos, Magna Grecia y Antigua Roma), y el Racionalismo (Descartes y Bacon), con el poderoso interés interpretativo de los juristas y los médicos y con la extensión de la imprenta se abrió la atención por la lectura e interpretación de textos diferentes de las Sagradas Escrituras, se ampliaba el marco de referencia hermenéutico y, en definitiva, surgía el sentido *universal del arte de interpretar* (Meier).

Con Meier (1718-1777)<sup>26</sup> se asiste a un paso de la hermenéutica versada de modo exclusivo en escritos, o en general, en la lengua natural, a una de tipo holístico capaz de integrar todo un universo de elementos tanto artificiales –como se venía trabajando clásicamente– como naturales, llámense a todos ellos *signos*. El título de su libro, *Ensayo de un arte general de la interpretación*, revela por sí mismo el carácter continental de su propuesta hermenéutica. Ésta no sólo apuntaba a que en este mundo, sin excepción, todo es signo, sino además a que todos ellos son materia de estudio (de dicho “arte”); así, la teoría interpretativa que se refiriese al lenguaje en sentido estricto, sería apenas una parcela de la Teoría General de la Interpretación que, en realidad, subsumiría todos los signos del *mundo*, o sea *todo*<sup>27</sup>. Con la hermenéutica semiótica de Meier el arte interpretativo se devela *universal* precisamente porque la comprensión de un signo revela *toda* la estructura *signica* del mundo, es decir, que más allá de un significado escondido (*verbum interius*) tras los signos, el cual haya que buscar, *prima*

---

<sup>26</sup> Acerca de la filosofía hermenéutica de G. F. Meier cfr. J. Grondin, *Ibidem*, pp. 92-97.

<sup>27</sup> Respecto al origen fundamental, de carácter leibniziano, de la propuesta de Meier, Jean Grondin dice: “*El trasfondo de esta concepción lo constituye una doctrina general de los signos o semiótica, tal como la proyectó Leibniz bajo el título programático de “característica universalis”. “Universalis” significa aquí que en este mundo todo es signo y que cada signo remite a la conexión universal de todos los signos, tal como la estableció la voluntad divina del creador de todos los signos. De esta manera, la hermenéutica queda integrada en la característica universal de todas las cosas en tanto son signos*” (subrayado fuera de texto). J. Grondin, *Ibidem*, p. 93.

la límpida relación existente entre un signo y el plexo absoluto de los restantes en el mundo. De aquí que todo sea signo, pues todos y cada uno de ellos remite a la realidad de otras cosas, en ellos se reconoce la conexión umbilical que los inserta en una especie de *red comunicativa-significativa*, la cual se actualiza por medio de la interpretación humana. Al respecto, Meier afirma con acento leibniziano que:

“En este mundo, puesto que es el mejor, existe la mayor conexión posible entre *lo que tiene significado* que puede darse en un mundo. En consecuencia, cada parte real en este mundo puede ser un signo natural inmediato o mediato, más lejano o más próximo de cualquier otra parte real del mundo”<sup>28</sup>.

Todo lo cual suponía que, el modelo de intérprete, en el momento hermenéutico de explicar a los demás (*subtilitas explicandi*) lo comprendido individualmente (*subtilitas inteligendi*)<sup>29</sup> en el mundo, debía poseer una gran claridad conceptual no sólo de la relación vivenciada entre el signo y el plexo absoluto de los restantes en el mundo, sino también entre un signo determinado y lo de-signado por él. En definitiva, para Meier, “quien explica” no sólo significa el intérprete de los signos anidados en un texto (el lenguaje), sino también aquel que se halla inmerso en la totalidad del *mundo*, en la red comunicativa-significativa universal de los signos, y capaz de hallar la serie de conexiones entre cada uno de los signos y entre ellos y la cosa designada<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> J. Grondin, *Ibidem*, p. 94.

<sup>29</sup> Aquí uso en el original latín los modos lingüísticos en que dos de los tres momentos hermenéuticos (tríada hermenéutica) fueron pensados mucho antes de la Modernidad Ilustrada y Racionalista. El otro momento recuérdese que es la *aplicación* (*subtilitas aplicandi*). Cfr. esto en Maurizio Ferraris, *Historia de la hermenéutica*, Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2002, p. 109 —acerca de Schleiermacher—.

<sup>30</sup> Este esfuerzo exigido por Meier al intérprete tal vez se deba precisamente a que, desde un punto de vista contemporáneo (segunda mitad del siglo XX),

No obstante, no ha de creerse que Meier haya querido implicar con todo lo anterior que la práctica cotidiana de la interpretación señalase a todos los hombres como hermeneutas<sup>31</sup>, en realidad, el sentido con que ha de leerse las anteriores líneas, que han sido instauradas aquí como fundamento de la semiótica “moderna” de corte *universalista* de Umberto Eco, es el de, simplemente, una hermenéutica semiótica, o si se quiere semiológica, que expone la realidad humana como plagada de signos, una realidad en la que “*todo remite a algo otro como razón de sí mismo, razón que a su vez es signo que remite a otro...*”<sup>32</sup>.

---

aunque la cosa sea de-signada, hay un espacio imposible de resolver perfectamente —una especie de *nada*— entre ambos, entre la cosa y el signo. Con esto no se afirma que Meier conozca tal problemática, pero sí que implícitamente la presintió en la estructura ontológica del símbolo. Nos lo recuerda José María Pozuelo sobre Paul De Man: “*En su ensayo de 1960: International structure of the Romantic Image (...) subraya el engaño de esta intención (el símbolo romántico como vehículo de unión de palabra y cosa) y el resultado paradójico de que la nostalgia romántica se deriva precisamente de su imposibilidad para nombrar el ser, sin al mismo tiempo, en el momento de nombrarlo, diferir su presencia, hacerlo ausente. Sobre la base de los conceptos existencialistas sartreanos de “ser en sí” y “ser para sí”, Paul De Man combate la metafísica unitiva del Romanticismo e impone en su lugar una realidad de extrañamiento producido por la inevitable ausencia del ser que se sigue de la naturaleza arbitraria del signo; la unión del símbolo romántico es falaz, un proceso de autoengaño*”. Cfr. esto en J. M. Pozuelo, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra, 1989, pp. 151-152.

A mi parecer no considero que este punto de vista nihilista desplace el signo sino más bien lo rectifica, como absurdo, pero igual lo rectifica; pues, independientemente de que sea artificial o natural, el signo atraviesa la estructura socio-cultural-histórica de los *hombres* como una especie de necesidad artificial y apremiante (una elección arbitraria), de sed (de absoluto) por hacer coincidir el mundo con su permanencia en él, es una forma de despojarlo del extrañamiento (Hegel) natural que lleva de suyo y que lo torna tan ineluctablemente caótico y melancólico.

<sup>31</sup> Cfr. este tópico en Maurizio Ferraris, *La hermenéutica*, Ciudad de México: Taurus, 1999, p. 22.

<sup>32</sup> J. Grondin, *op. cit.*, p. 96.

Luego de este amplio paréntesis, que en gran medida buscaba justificar, ahondando históricamente, la propuesta semiológica de Eco como una propuesta no encaminada exclusivamente al estatuto de lo artístico sino a la realidad del mundo en general, se puede, a continuación, extraer la sustentación básica y sucinta, más atrás indicada, que él ofrece de la relación esencial entre “el signo como proceso de comunicación y el signo como proceso de significación”.

El signo tiene por objeto la transmisión de información entre dos o más individuos respecto a algo que alguno (s) sabe (n) y que desea (n) que otro (s) lo conozca (n). Se halla incrustado en el *proceso de comunicación* independientemente de si hace referencia a un fenómeno natural o a un fenómeno artificial; sea una espiral de humo que *indica* que arde algo o un sonido secuencial en clave Morse que *indica* una idea, el signo es siempre “lingüístico”<sup>33</sup>. Esto quiere decir que se hace visible en un sistema organizado con reglas definidas de combinación que se formalizan en estructuras determinadas con un estilo propio de jerarquización: el lenguaje. El modelo del proceso de comunicación que propone Eco aunque es mucho más amplio (con diversas variantes) podría sintetizarse así:

Fuente – emisor – canal – mensaje – destinatario<sup>34</sup>

Como puede reconocerse fácilmente, aquí aparece reflejado el esquema que ha servido a la ingeniería basada en telecomunicaciones para la optimización y buen manejo del envío de información entre personas, se trata de un elemento estructural de lo que mucho más arriba se mencionó como Teoría matemática de la información. La cuestión de en qué espacio de este esquema aparece el signo ha de ser resuelta por medio del *mensaje*, ya que este no es más que la composición compleja de varios signos. Ahora, por mínimo

---

<sup>33</sup> Es decir, perteneciente al lenguaje y no exclusivamente a la disciplina de la lingüística.

<sup>34</sup> U. Eco, *op. cit.*, p. 21.

que sea un signo<sup>35</sup>, piénsese —en el ejemplo que Eco mismo propone y que va de acuerdo al “ámbito de uso común”<sup>36</sup>— en el vocable /voy/, se refiere un mensaje significativo o, en cualquier caso, proyectadamente significativo, /voy/, puede revelar el significado ampliado de /ya —o *ahora*, depende del contexto— *voy para allá*; al fin y al cabo, como diría Eco: (hasta) “... *un niño* (de escuela) *estará en condiciones de explicármelo*”<sup>37</sup>. De cualquier manera, se trate de la información corta o larga, el mensaje se hará comprensible en la medida en que entre emisor y destinatario exista un *código común*, “es decir, una serie de reglas que atribuyan un significado al signo”<sup>38</sup>.

En definitiva, el signo debe cumplimentar tanto ser un elemento del proceso de comunicación como de significación. Sólo a través de la comprensión (reflexión) de un mensaje y de su correspondiente decodificación (“proceso sígnico”) el signo despliega verdaderamente su tarea en el marco comunicativo. El ejemplo de Eco sobre el hipotético esquimal que no habla

---

<sup>35</sup> Siendo puntillistas y “algo” arriesgados, se diría que hasta una vocal *indica* que tiene un mínimo *valor* significativo porque fonética-significativamente forma parte de una estructura morfo-sintáctica progresivamente ampliada hasta la frase (en pintura habría de decirse que los puntos de luz —obviamente color— son significativos para todo el conjunto compositivo). Desde luego que hay distinciones, entre la vocal /o/ y el vocable /voy/ dicho a alguien hay una diferencia respecto a que aunque en ambos casos se recibe una entidad sonora indiferenciada, la vocal /o/ no expresa *per sé* significatividad en cuanto al orden contextual-comunicativo de un discurso, en curso, con una función efectual determinada: no se sabría si es un signo de carácter desiderativo, dubitativo, imperativo, interrogativo, persuasivo, etc. Simplemente /o/, no informa nada. Al respecto, Eco nos dice: “(...) *Aristóteles había identificado también los “syndesmoi,” que podían corresponder al artículo, a la partícula, a la preposición, al adverbio, signos todos ellos cuyo significado no es autónomo sino que se establece por el contexto (no sé lo que significa /a/ hasta que la veo inserta en expresiones /como voy a casa/, /te doy algo a ti/, o bien, /estoy a pan y agua/*”. U. Eco, *Ibidem*, p. 30.

<sup>36</sup> U. Eco, *Ibidem*, p. 31.

<sup>37</sup> U. Eco, *Ibidem*, p. 31.

<sup>38</sup> U. Eco, *Ibidem*, p. 22.

la lengua (o “lingüística de la lengua”, se diría con Saussure)<sup>39</sup> de un foráneo resulta bastante ilustrativo en el sentido de que en la comunicación ha de apelarse a todos los signos, en “su forma significante”, posibles (la traducción de la palabra a su lengua, un dibujo, incluso un sonido, etc) para hacer entendible el significado del significante inicialmente propuesto. Mejor dicho, que *a partir del* (léase la cursiva como fundamental) signo en “su forma de significado” ha de recorrerse todas las variables significantes posibles para un signo determinado, pues el instante en el cual el significado coincida, a través del código, con un significante *re-presentativo* (no necesariamente respecto a un referente<sup>40</sup>) para el interlocutor señalará el triunfo de lo comunicativo: hacer entendible *algo...*:

---

<sup>39</sup> Dice Saussure: “La lengua existe en la colectividad bajo la forma de una suma de improntas depositas en cada cerebro, aproximadamente como un diccionario cuyos ejemplares, todos idénticos, estuvieran repartidos entre los individuos (...) Es, por tanto, algo que está en cada uno de ellos, siendo común a todos y estando situado al margen de la voluntad de los depositarios. Este modo de existencia de la lengua puede ser representado por la fórmula:

$$I + I + I + I + I + I + I + I + I + I... = I \text{ (modelo colectivo)}”.$$

Cfr. F. De Saussure, *Curso de lingüística general*, Madrid: Alianza Editorial, 1987, pp. 35-36.

<sup>40</sup> Este puede a lo mejor ni siquiera existir, como el unicornio que se “*imagina*” Eco. Él, no obstante, nos recuerda dos aspectos: uno, la definición que daban los estoicos al *referente* como *pragma*: “(...) *el objeto al cual se refiere el signo y que vuelve a ser una entidad física* (como el significante: *semainon*), o bien un acontecimiento o una acción; y dos, la explicación de Peirce acerca de la naturaleza del signo en relación con el objeto: “*Una cosa es cierta: en cualquier clasificación del signo como proceso de significación siempre aparece como algo que se pone en lugar de otra cosa, o por alguna otra cosa. Peirce lo define como “some things which stands to somebody for something in some respect or capacity” (...), definición que se puede traducir así: algo que a los ojos de alguien se pone en lugar de alguna otra cosa, bajo algún aspecto o por alguna capacidad suya. Bajo algún aspecto” quiere decir que el signo no representa la totalidad del objeto sino que –mediante diferentes abstracciones– lo representa desde un determinado punto de vista o con el fin de alguna utilización práctica*”. U. Eco, *op. cit.*, pp. 24; 27-28.

“(...) si la significación como sistema es una construcción semiótica abstracta y autónoma que posee modalidades de existencia independientes de cualquier posible acto de comunicación que las actualice, todo proceso comunicativo presupone, como condición previa y necesaria, la existencia de un sistema de significación. Por ello mismo, porque es imposible establecer una semiótica de la comunicación independientemente de una semiótica de la significación...”<sup>41</sup>.

En definitiva, cuando en adelante se hable del carácter comunicativo de los signos en el lenguaje artístico se estará asumiendo tácitamente, a su vez, el carácter significativo de esos mismos signos: cuando se mente comunicación ha de sobreentenderse significación.

### *La determinación y la dominación en el signo (artístico)*

Luego de haber definido el concepto de signo y haber asumido el modelo semiológico que toma comunicación como significación (ambas actitudes basadas en Eco), y luego de subrayar el enfoque básico de Metz acerca de la distinción entre semiótica y semiología, las líneas que siguen a continuación buscan apuntar al fenómeno de la “determinante” —y desde luego su relación con la “dominante”— que se halla a la base de todas las prácticas artísticas; lo cual fue señalado más atrás como prácticamente ausente en la semiología de Eco.

Pese a que él —apoyado en la semiótica pragmática de línea peirceana— se hubiese encontrado al principio del camino en

---

<sup>41</sup> Estas palabras las expresa Jenaro Talens acerca del concepto que Eco tiene de la comunicación, en el sentido de que ella sólo es factible gracias al código, asumiendo que este es un sistema de significación que conjuga entidades tanto presentes como ausentes. Así, el código ha de hacer relacionable lo representado (la idea, el concepto, el significado) y aquello que representa (el trazo, la “expresión” —Hjeltslev—, el significante). Cfr. J. Talens, *op. cit.*, p. 44.

lo relativo al análisis de la “determinante” del estatuto de lo artístico, ha de quedar claro que, ni él ni la escuela pragmática que lo inspiraba llegaron a explicitar, más allá de las meras relaciones (*pragmáticas*) que se establecen entre los signos y sus usuarios (con los correspondientes factores de canal, mensaje, código, fuente, etc.), el carácter determinante de lo ideológico/político —que en la estructura social completa correspondería a los modelos económicos de producción— en la producción de sentido de las prácticas artísticas. Si esta aclaración es hecha, es porque, sin embargo, esto último (la “determinante”) se articula, desde la base, al *nivel pragmático* del signo artístico<sup>42</sup>.

La noción propuesta, de origen marxista<sup>43</sup>, para este apartado, la “determinante”, expresa en el terreno estético/ artístico

---

<sup>42</sup> Ha de recordarse que en el signo artístico sus tres niveles (sintáctico, pragmático y semántico) se encuentran imbricados. En lo que respecta a la alusión hecha a Peirce, ha de recuperarse que él —seguido muy de cerca por Morris— ha expuesto que toda la vida del pensamiento tiende a formar “hábitos de acción práctica”. Esto es, que el “interpretante lógico” final que un individuo puede producir a raíz de un signo originario del mundo, es el del hábito de actuar de determinada manera según sea lo que desea como resultado. Si bien el concepto, la proposición o el argumento son los interpretantes lógicos de un signo originario, también es cierto que sólo el hábito es la formulación real y viva de aquella formulación lógica verbal, o sea la materialización. Contextualizando, con Peirce se asume la cultura y el hombre (y su pensamiento) como sistemas de signos, como lenguaje; los signos poseen una serie de reglas que determinan o explican el “comportamiento humano” y todo lo que se le relaciona, ya que el hombre sólo puede pensar y vivir lingüísticamente. Conocer las reglas de los signos que explican y determinan el mundo humano es conocer la cultura, la sociedad en que se vive, y, a la vez, entender que los modos de actuar habituales se constituyen en “interpretantes lógicos” que responden a un estilo de vida y que apuntan a las intenciones que el hombre tiene. Para mayor información sobre el pragmatismo semiótico de Peirce y Morris cfr. U. Eco, *op. cit.*, pp. 107-163.

<sup>43</sup> Se aclara que el ajuste de las nociones de *determinante* y *dominante* a la semiótica del arte provienen de el punto de vista de J. Talens, *op. cit.*, pp. 22-26 [la fuente tomada por él autor español proviene de M. Harnecker, *El capital: conceptos fundamentales*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1974.

un elemento fundamental en la articulación de la naturaleza del signo artístico. El otro elemento, proveniente del mismo origen, sería su complemento, esto es, la “dominante”. Mientras este último apunta a lo específicamente estético del texto artístico<sup>44</sup> (lo cual se irá desarrollando paulatinamente) el primero lo hace hacia los elementos extra-textuales que de una u otra forma interfieren en el texto y lo sitúan en el plano de las relaciones del todo socio-cultural concreto. Es por tal motivo que la distinción teórica de ambos se hace tan necesaria, pese a que la conexión práctica de ambos es, más que insoslayable, real-objetiva. Ha de prevenirse, para evitar mal interpretaciones, que esta metodología, desde la cual se explica el trasfondo y el valor interno textual del arte, más que revelar aquí una posición de clase acerca del ámbito artístico, busca revelar una relación ontológica necesaria en el arte (incluso para otros fenómenos culturales) independientemente de cualquier ideología defendida.

La producción de sentido, como creación, desde un texto artístico jamás obvia el suelo que le preya, bien criticándolo bien reproduciendo sus esquemas. Como sea, cuando se refiere a algo lo hace a raíz de la base, jamás es producción *ex nihilo*. Guste o no, se sepa o no, el autor y su obra no son sustancias neutrales: ahistóricas, sin trasfondo político/ ideológico. El receptor de una obra, a su vez, está instalado sobre esa misma base, pero él, a veces un poco más que el autor, también puede asumir posiciones disidentes hacia ella. O, más bien, no se trata de la cantidad de posibilidad crítica que pueda tener uno u otro, sino de que el acto de lectura es, aunque naturalmente abierto a la escucha, enfáticamente analítico y siempre activo (Paul Ricoeur). Tanto así, que podría decirse que lo que tiene de autocrítico el autor de una obra es su función desdoblada de ser censor de sus propios productos,

---

<sup>44</sup> En adelante cuando se utilice esta noción ha de hacerse extensiva, sin ningún temor, a cualquier expresión artística en general, sea una escultura, una pieza musical, una novela, un filme y hasta incluso una obra arquitectónica; ya que todas guardan una relación hermenéutica con la humanidad en el orden de la tradición histórica.

del sentido de lo que expresan sus signos propuestos, que a veces parecen no coincidir con la voluntad del autor. De todo esto cabe inferir, que el estudio de un texto o una corriente artística cualquiera no puede desatender dicho suelo material de base. “Desatender” ha de significar *no tener presente o restar atención*.

Tanto si se produce una obra como si se lee, lo político/ ideológico se encuentra articulado a ambas situaciones, en definitiva a lo que las une: la *obra*. Lo cual, se resalta, no quiere decir que el *valor* de una obra de arte, lo que la hace específicamente artística e “interesante” (la “dominante”), dependa de ello; su tasación se inspira en el *sentido* y la forma de las relaciones internas de sus signos desde el punto de vista de las semióticas particulares de cada una de las expresiones del arte, semióticas que se conducen, a su vez, según el *sentido esencial del arte*. Si bien es cierto que lo político/ ideológico (del sesgo que sea) es la base material de todos los productos de las prácticas artísticas, también lo es el hecho de que *los juicios de valor* (estéticos) de ellas radican en las *normatividades*, las “*políticas*” o *gramáticas particulares* de esos mismos productos artísticos. Así es como podría afirmarse, a título de ejemplo, que lo que determina ideológica y políticamente un *filme* no es lo que lo determina estéticamente, y que aquello que lo hace “políticamente válido” no es lo mismo que aquello que lo hace “estéticamente válido” (de interés poético).

Metafóricamente, la estructura de la obra es una especie de volumen geográfico, una cordillera que se instala sobre el aspecto ideológico/ político de la llanura de la realidad real. Así, este suelo *determina* la cordillera y deviene su instalación en tanto aquello que *domina* como lo específicamente artístico. Prueba de ello, es el hecho de que en un modelo económico determinado el contenido-forma de sus obras, expuesto a través de ellas como distinto del de otros modelos históricos de producción, *especifica*, reproduciendo o disintiendo, *una determinación de valores* desde una ideología dominante (los *filmes* de propaganda política del periodo de la Primera Guerra Mundial: el cine de los aliados, de los americanos y de los alemanes).

Referente a esta fundamental articulación entre arte y política, Yves Boisset, realizador de filmes político-populares de marcado éxito, como *El atentado*, ha dicho:

“(…) desde el momento en que se tiene una cámara a la espalda, se pertenece a un sistema, sea el de la rentabilidad o el del mecenazgo”<sup>45</sup>.

Y en la misma dirección, pero más severamente, ha apostillado el realizador italiano Marco Ferreri:

“(…) el mejor cine político consiste en no hacer cine”<sup>46</sup>.

Y continuando con la exposición de lo determinante en las obras a la luz del lenguaje cinematográfico, podrían recuperarse algunas situaciones más. Ha sido, posiblemente, Jean-Luc Godard, buscando radicalizar sus técnicas de *distanciamiento* (“cine distanciado”) respecto del espectador con la progresiva y tardía politización de sus filmes, quien propusiera literalmente un cine articulado a lo político/ ideológico<sup>47</sup>. Su trayectoria y las jornadas revolucionarias del mayo francés lo llevaron, desde 1968, hacia un tipo de cine político o, en cualquier caso, militante; una clase de arma de lucha política que buscaba situarse más allá de los lineamientos burgueses de la industria cinematográfica de corte norteamericano. De esta forma, como contraparte al “cine persuasivo”, Godard se interesó por situar al espectador en una posición solitaria y distanciada respecto a la obra, en un tipo de situación límite que pretendía anular el goce de ella a nombre de su reflexión crítica, se trataba pues,

---

<sup>45</sup> Carlos Barbáchano, *El cine, arte e industria*, Barcelona: Salvat, p. 134.

<sup>46</sup> C. Barbáchano, *Ibidem*, p. 134.

<sup>47</sup> Realizador de cine francés de la década de los 60 perteneciente al movimiento cinematográfico conocido como la *novelle vague* (*nueva ola*). También formó parte de la revista del mismo movimiento llamada *Cahiers du cinéma* (*Cuadernos de cine*).

de una derivación más o menos directa de las teorías de Bertolt Brecht<sup>48</sup>. En últimas, las vías de producción del cine político militante<sup>49</sup>, generalmente a cargo de grupos colectivos, niegan los principios del “cine de autor”<sup>50</sup>, usualmente considerado por ellos como una forma burguesa y elitista de asumir la creación cinematográfica.

Del otro lado, se encontraba un cine altamente persuasivo que buscaba el dirigismo psicológico mediante la fascinación de sus espectadores. Esta clase de cine, que exploraba sistemáticamente los resortes de la memoria y la evocación como mecanismos de seducción que liberan cuotas de placer cada vez más elevadas (Alain Resnais, Federico Fellini), fue fuertemente explotado (el cine americano de género) como vía solapada<sup>51</sup> que exponía, de igual manera que el *distanciado*, su articulación a lo ideológico/político a través de cierta clase de *filmes* persuasivos. Ejemplos gráficos de este modelo de producción artístico varían y parten de las dulces canciones de la muñequita de campo “Betty Boop”, de Max Fleisher (hiriendo susceptibilidades de la moralidad del *stablishment* norteamericano), pasan por “Hallelujah!” (1929)

---

<sup>48</sup> Cfr. los filmes distanciados de Robert Bresson, Jean-Marie Straub y, actualmente, Peter Greenaway.

<sup>49</sup> Entre los grupos de esta naturaleza destacan el *Grupo Dziga Vertov*, animado por Godard y Jean-Pierre Gorin, en 1969; el *Grupo S.L.O.N* de 1967; el *Grupo Medvedkine*, fundado en diciembre de 1967; el *Grupo Dynadia*, nacido también de las jornadas del 68, y, finalmente, *Los Cinéastes Révolutionnaires Proletariens* surgido también en la misma coyuntura política.

<sup>50</sup> Cfr. los filmes, el manifiesto y el voto de castidad del movimiento *Dogma 95*: Lars von Trier, Thomas Vinterberg y Soren Kragh-Jacobsen.

<sup>51</sup> Nos dice Barbáchano: “*De todas formas, lo que no deja de ser curioso, y altamente significativo, es que, siempre que se habla de cine político, se piense automáticamente en un cine de izquierdas, o supuestamente izquierdista, cuando los filmes políticos más eficaces de todos los tiempos han sido los que ha producido el sistema, llámese o no Hollywood, y que van desde las maravillosas comedias de Frank Capra o las tiernas idealizaciones de Walt Disney al nixoniano Love Story*”. Cfr. C. Barbáchano, *op. cit.*, p. 135.

de King Vidor (reconstituyendo el *folklore negro* de los años 20), y continúan con el cine americano de entreguerras...:

“Esta poderosa capacidad del cine para la fascinación psicológica fue utilizada reiteradamente como arma de propaganda ideológica, directa o indirecta, sobre las masas. El esplendor del tipo de vida estadounidense (*American way of life*) propuesto por tantas comedias, desde las más triviales a las más sofisticadas, o la mitología heroica usualmente propuesta por el cine de aventuras y el cine bélico, han servido para inculcar valores morales y convicciones políticas en gran número de espectadores. También el cine soviético en su edad de oro, con orientación bien distinta, utilizó el efecto de montaje-choque con excelencia creativa para orientar políticamente las convicciones de los espectadores, según las leyes del dirigismo psicológico”<sup>52</sup> (subrayado fuera de texto).

De cualquier manera —se insiste—, la “determinante” (lo ideológico/ político articulado a la obra), si bien es capital, ha de tomarse, empero, cautelosamente. Ha de tenerse cuidado de no deslindar en una actitud ingenua que promulgaría que el *sentido esencial del arte* no es más que una función plenamente vacía y móvil en la historia, recargable arbitrariamente y *legitimable* por el antojo de una ideología de turno o de una directriz política cualquiera. Pretender determinar aquel *sentido del arte*, determinar su *status* ontológico cada vez que una ideología imperante crea poder hacerlo, justificando la eficacia política de una “obra”, es bastante problemático y arriesgado. Lo que podría llamarse “autonomía ontológica” de la obra de arte (iluminada en el sentido de lo artístico,

---

<sup>52</sup> Roman Gubern, *Cine contemporáneo*, Barcelona: Salvat, 1973, p. 44. En resumen, aquellos polos teórico-artísticos recién señalados se hallan representados en la confrontación filosófico-estética entre Theodor Adorno (que defiende un arte distanciado que permite la reflexión) y Hans-Robert Jauss (que defiende un arte persuasivo de línea *catártica-receptiva*).

pero expresada en las semióticas del arte), no puede estar supeditada a actitudes *heterónomas* que buscan hacer de la “determinante” *algo más de lo que en realidad es*, es decir, devenirla en la “dominante”. Aquella no puede constituirse en dominante, ésta la trasciende, y lo hace como aquello que trasciende al otro componente igualmente integrante de la obra, pero que no la *define estéticamente*; y, así, su propio espacio (el exclusivamente artístico) resuelve finalmente el papel universal de las prácticas artísticas.

En otras palabras, independientemente de la ideología y la política reinante en un gobierno, que por supuesto dibujan el suelo de la configuración interna de una obra, el *status* ontológico de ella deviene como la *dominante* que supera el plano de la realidad real en múltiples aspectos, los que sean. Se ilustra: no se puede hacer coincidir *cualquier objeto o situación* con el estatuto ontológico de lo artístico, debido a un extraño juego de manos —sustentado en lo ideológico/ político— que crea hacer funcionar como arte cualquier situación o “artefacto” estético<sup>53</sup> que resulten *efectivos* para o contra una ideología dominante. El realismo socialista y el suprematismo burgués, el cine “aliado” o el cine alemán, pudieron responder a toda la ideología/ política que quisiesen, pero eso sí, lo que legitimó estéticamente sus productos nunca fueron sus coherentes pretextos extra-artísticos sino la alineación de sus estructuras internas (forma/ contenido) al sentido propio y esencial del arte.

Podría señalarse con otros casos prácticos, entonces, que más allá de una estética propuesta, de línea burguesa como la del Marqués de Sade (el hedonismo, o de otro lado, el surrealismo, el suprematismo), o de línea populista y proletaria como la de León Tolstoi (el antihedonismo<sup>54</sup>, o de otro lado, el figurativis-

---

<sup>53</sup> Si bien la palabra “artefacto” se tomó prestada de Jan Mukarovsky, no reproduce aquí su denotación, sólo se asume como objeto neutral, “insípido”, que puede acceder al estatuto ontológico de lo artístico independientemente de la valoración política o ideológica de aquél. Cfr. J. Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

<sup>54</sup> Cfr. L. Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, Madrid: Alba editores, 1999.

mo, el realismo); más allá de que el Estado sea el productor real de los filmes (como acontece en los pocos países socialistas) o un atento vigilante censorador de los mismos<sup>55</sup> (como sucede en el resto de las demás naciones), pero eso sí siempre atento a lo que se proyecta y produce en sus fronteras, más allá de todo esto, la “dominante” de la obra de arte trasciende estos componentes determinantes y establece, prescribe y resuelve lo específicamente artístico: lo determinante en el arte ha de ser leído siempre a la luz de lo dominante, y no al contrario. Un cita, bastante concluyente y clarificadora al respecto, la ha proporcionado Jenaro Talens:

“Quiere (todo) ello decir que los componentes políticos e ideológicos, aunque integrantes de dicha unidad estructurada, no son tampoco los que definen la especificidad del texto artístico en cuanto tal. La reducción del arte a la política o la ideología (y, subrayamos, la *reducción*, no la *articulación*, ella sí imprescindible) propia, todavía, de ciertos cultivadores de un marxismo mal llamado ortodoxo (nunca Marx, Engels, Lenin o Mao cayeron en tal simplismo), supone eliminar la especificidad del espacio artístico como espacio de trabajo y, en consecuencia, eliminar también la posibilidad misma de producir un discurso teórico que de cuenta del arte como práctica humana y social diferenciada”<sup>56</sup>.

En conclusión, acá se ha hecho referencia esencial al sentido del arte que se *resuelve* (como Teoría del arte general de corte semiótico) definitivamente, más allá de los contenidos que expone un determinado sentimiento político/ ideológico, en *la situación*

---

<sup>55</sup> Desde luego que hay filmes que contradicen la ideología del Estado pero que, sin embargo, le proporcionan prestigio a nivel internacional (por ejemplo, en los festivales de cine), lo cual es también un tipo de arma diplomática que ayuda a fortalecerlo. Además de que, bien sea un cine contestatario, o no, su ideología, puede constituirse en propaganda política al formularse como dispositivo generador de empleos directos e indirectos.

<sup>56</sup> J. Talen, *op. cit.*, p. 24.

*funcional activa* de las combinaciones de signos propias de las prácticas artísticas particulares (semióticas: cine, música, literatura, etc.), las cuales están definidas (*guiadas-por-una-luz*) por el *sentido esencial del arte* —a exponer más adelante. Y todo ello, teniendo presente, así fuese de soslayo, la dinámica pragmática “autores-receptores” (aún por desarrollar) y la relevancia de lo específicamente artístico, o sea lo que domina en todo texto artístico.

## CONTEXTUALIZACIÓN

Como consecuencia de todo lo anterior, es interesante sintetizar que la semiótica de Umberto Eco, de línea comunicativa-significativa, fundada a partir del pragmatismo de Charles Morris —derivado de Peirce—, se queda, junto a él, en el umbral próximo a la *crítica* de los procesos de producción de sentido artístico. Es decir, que se halla a un paso del análisis referido a la realidad implicada en el proceso de intercomunicación (uno de los aspectos del nivel pragmático del signo), la cual está más allá de los sistemas de comunicación y significación: entiéndase los análisis culturales e ideológicos/ políticos. Prueba de ello, es, su *Obra abierta y Apocalípticos e integrados*<sup>57</sup>. Esta cercanía se debe, tal vez, a la influencia proveniente de una semiótica moderna, fechable más o menos en el mayo del 68 francés<sup>58</sup>, la cual apuntaba no sólo al

---

<sup>57</sup> Cfr. las obras de U. Eco, *Obra Abierta*, Barcelona: Planeta-De Agostini, 1984 y *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen, 2001.

<sup>58</sup> Talens se refiere a esta nueva semiótica como una que más allá de ser una simple “ciencia de los signos” pasa a “*funcionar como una disciplina crítica de la comunicación, de sus estructuras, de los lenguajes que en aquella quedan implicados. Una semiótica no de los significados sino de la operación de significar (...)*”. Este modelo surgió precisamente como contraparte a la semiótica que “*operaba sobre metalenguajes críticos, con la pretensión de dar base científica a un tipo de trabajo caracterizado por su falta de método (...)*”. La finalidad de esta última radicaba en “*reducir la intervención crítica a un trabajo de traducción de los textos, o enunciados en estudio, a un lenguaje diferente del que los constituía*” (subrayado fuera de texto). Cfr. J. Talens, *op. cit.*, p. 45.

análisis crítico del lenguaje artístico dentro de lo propiamente artístico (sin remitirse a escabrosos metalenguajes), sino también a la investigación de la relación entre los elementos propios del discurso objeto con otros discursos paralelos (también artísticos) y con otras prácticas también significativas pero extra-artísticas (económicas, políticas, psicoanalíticas, antropológicas, etc.).

### LA DELIMITACIÓN DE LA NOCIÓN DE SEMIÓTICA ARTÍSTICA

Antes de situar el lenguaje artístico en el nivel que le corresponde del vasto campo del lenguaje, según la ubicación de Yuri M. Lotman, a continuación se recupera la definición de lenguaje proporcionada por el mismo semiólogo soviético —que se mueve cerca de la línea de Eco. Acótese, que la importancia de la perspectiva semiótica que tiene Lotman del lenguaje y, en especial, del lenguaje del arte (característicamente “connotativo”), es fundamental para la comprensión no sólo de la problemática de la *apertura de la obra*, sino, también, de esa misma apertura pero exclusivamente en el terreno cinematográfico (al fin y al cabo la semiótica del cine fue una de las grandes temáticas de Lotman).

“(…) lenguaje es cualquier sistema organizado de signos que sirva para la comunicación entre dos o varios individuos, incluyendo en el primer caso a la auto-comunicación en la que el mínimo de los individuos se halla representado por uno solo, que asume las dos funciones diferentes de emisión y recepción del mensaje”; “todo lenguaje que sirva

de medio de comunicación está constituido de signos, en última instancia, y estos signos poseen unas reglas definidas de combinación que se formalizan en determinadas estructuras con un modo propio de jerarquización<sup>59</sup>”.

Así las cosas al lenguaje le podrían corresponder tres áreas<sup>60</sup>:

---

<sup>59</sup> J. Talens, *op. cit.*, p. 31 [la fuente de la que partió él fue directamente Y. Lotman, *La estructura del texto artístico*, París: Galimard, 1973]. Respecto a la posibilidad de considerar el monólogo como un “diálogo interior”, un modelo de comunicación que expresa idealmente los roles de emisor y receptor, podría apoyarse tal consideración en el ejemplo del escritor (un ensayista, un novelista) que si bien es el autor de un texto para ser leído por otras personas también es crítico de sus propias palabras (expresión de su pensamiento), él se constituye intermitentemente en orador y auditorio de su discurso escrito: escribe, se lee, corrige, sigue escribiendo, se lee, aprueba, sigue escribiendo, sonríe, sigue escribiendo, se exaspera, arranca la hoja de la máquina... Igual acontece con quien mientras camina piensa en silencio o en voz alta sobre las tareas que desarrollará en el día; proyecta el rostro de un receptor ideal en sí mismo, lo interioriza, cuando habla no lo hace *consigo* sino *con otro*; como ante un espejo el emisor se ve así mismo pero ya no como emisor sino como receptor, la imagen proyectada más allá de sí le devuelve la mirada, lo juzga y responde a sus interrogantes. Quien habla consigo proyecta más allá de sí (de su conciencia, lenguaje y cuerpo) aquel otro que le escucha, un otro que, en realidad, llega a ser más que una mera idealización, *está ahí*, le ha contestado o ha interrogado al emisor, y este continúa sosteniendo la situación dialógica. Además, y desde un punto de vista semiótico, quien dialoga consigo lo hace a la luz del código que domina, se mueve dentro de una estructura lingüística comprensible para sí mismo (en tanto emisor-receptor), es decir y siguiendo a Eco, que no sólo se autocomunicaría ideas sino que también se las autosignificaría. Una última ilustración a todo esto la ha proporcionado Grondin al recuperar la propuesta gadameriana de un “diálogo interior” en el tópico del *verbum interius*, obsérvese: “...las palabras que estamos usando en un momento dado porque se nos ocurren, no pueden agotar lo que tenemos “en mente”, es decir, el diálogo que somos. La palabra interior “detrás” de la pronunciada no significa otra cosa que este diálogo, el arraigo del lenguaje en nuestra existencia interrogativa y cuestionable por sí misma, un diálogo que ninguna proposición puede reproducir del todo...”; y, más adelante, dice: “... el lenguaje encarna el único vehículo para ese diálogo (interior) que somos para nosotros mismos y que también somos los unos para los otros”.

Cfr. esto en J. Grondin, *op. cit.*, p. 173.

<sup>60</sup> J. Talens, *op. cit.*, p. 31.

1. Las lenguas naturales (sea por ejemplo el español escrito o hablado)
2. Las lenguas artificiales (lenguajes científicos, clave Morse, señales de la carretera, Braile, etc.).
3. Los lenguajes secundarios (estructuras comunicativas-significativas que se encuentran por encima de las lenguas naturales, tal es el caso de el mito, la religión, la magia, el arte, etc.)

Dentro de dichas zonas el arte se sitúa, como bien se ve, en un estadio denominado “lenguaje secundario”; no obstante, antes de pasar a definir el lenguaje artístico a raíz del nivel en que se le ha instaurado, se apostillan algunas aclaraciones respecto a su carácter *comunicativo*<sup>61</sup>.

El lenguaje artístico se mueve en dos niveles, uno de base y otro connotativo. Se caracteriza porque su especificidad comunicativa se halla en el orden de lo connotativo. Este es el nivel donde el arte es siempre comunicativo, en el otro, el de base, no necesariamente, incluso puede, prácticamente, ni siquiera existir. El nivel de base se refiere a aquellos elementos materiales que, encontrándose en los cimientos de las obras, sirven de *mero* soporte a la función connotativa propia de ellas. Estos elementos corresponden a las palabras, la sintaxis, la morfología, el código, etc, tomados todos de la *lengua natural* (oral o escrita) en su estrato lingüístico (y no artístico), para el caso de la literatura; a las cualidades como la intensidad (o sea el volumen), el tono (o sea el color) y el timbre (o sea la textura) tomadas del *sonido* en su estrato sonoro-auditivo, para el caso de la música; a la geometría plana y del espacio, la teoría del color y del valor tonal, los planos, el montaje, etc, tomados de la *composición* en su nivel plástico-visual, para los casos de la pintura, el *cómic*, el cine; etc. Entonces, luego de estos ejemplos, se subraya: el signo artístico puede ser comunicativo en el nivel de

<sup>61</sup> Recuérdese lo que hace ya varias páginas se dijo al respecto —apoyados en Eco—, que *comunicativo* es un término que engloba al de *significativo*.

los elementos materiales de base y a la vez en el connotativo, como la mayoría de las obras literarias, del cine y del arte en general; pero, así mismo, el signo artístico puede llegar a ser comunicativo solo connotativamente y no al nivel de base, como en ciertas obras poéticas, pictóricas o piezas musicales. Piénsese por ejemplo en ciertas obras de Karlheinz Stockhausen (“Microfonía I” y “II” y “Contrapunto”) que suscitarían un placer reflexivo a quien, siendo más o menos versado en música, teatro o cine, se situase apreciativamente en el nivel superior secundario, el connotativo, pero que sólo causarían un hálito de extrañeza y un sentimiento refractivo a quien, con muy poco o nulo conocimiento de tales artes, estuviese situado en el nivel ínfimo de un texto artístico. Como otros ejemplos, la literatura y el cine, algunas veces, no han sido comunicativos a nivel de base, como es el caso de las letras e imágenes surrealistas (la “escritura automática” del *filme* de Luis Buñuel, *Un perro andaluz*, y del libro de André Breton, *Nadja*, ambos del mismo año, 1928) o de los juegos antigramaticales de Guillén:

“Es el caso de aquellos poemas elaborados en torno a la combinación de determinados fonemas sin significado concreto alguno, como son algunos de los incluidos por el cubano Nicolás Guillén en su *Sóngoro Cosongo*”<sup>62</sup>:

“¡Ay, negra  
si tú supiera!  
Anoche te bí pasá  
Y no quise que me biera.

---

<sup>62</sup> J. Talens, *op. cit.*, p. 33. Sobre todo este tópico, de la relación de la literatura con otras formas del arte en su aspecto connotativo, con tono radical y elucidador el mismo autor español ha expresado: “(...) *la literatura, por ejemplo, como lenguaje artístico particular, estaría más cerca de la música o la pintura que de la lengua estándar, aunque en principio, ambos sistemas utilicen unos mismos elementos de base, ya que lo artístico no se definiría exclusivamente por ellos sino por un determinado tipo de organización textual, ya se trate de formas verbales, de sonidos o de masas de color*” (subrayado fuera de texto): *Ibidem*, p. 11.

A é tú le hará como a mí,  
Que cuando no tube plata  
Te corrita de bachata,  
Sin acódate de mí.

Sóngoro cosongo,  
Songo bé;  
Sóngoro cosongo  
De mamey;  
Sóngoro la negra  
Baila bien;  
Sóngoro de uno,  
Sóngoro de tre.

Aé,  
Bengan a be;  
Aé,  
Bamo pa be;  
Bengan, sóngoro cosongo,  
Sóngoro cosongo de mamey!”<sup>63</sup>.

Obsérvese, también, la misma situación en un trozo de la poesía del maestro colombiano Porfirio Barba Jacob:

“La galindinjóndi júndi,  
la járdi jandi jafó,  
la jarajija jó.  
Yace déifo déiste húndio,  
Dónei sópo don comiso,  
¡Samalesita!”<sup>64</sup>

Lo que aquí se está tratando también de decir es que el objeto artístico demanda para su recepción una doble decodificación al

---

<sup>63</sup> Nicolás Guillén, *Sóngoro Cosongo*, Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 11.

<sup>64</sup> Luis Alberto Sánchez, *Breve tratado de literatura general*, Cali: Norma, 1979, p. 235.

interior de su estructura sígnica de la obra por parte del receptor, el cual, en posesi3n de ciertos c3digos para el proceso de producci3n de sentido, expone como lo esencial de la interpretaci3n artística, la compresi3n del objeto a la luz de la decodificaci3n referida a la *utilizaci3n connotativa* de los elementos de base. Como se alari  Talens, la “ficc3n artística” es un buen ejemplo de ello al exhibir a los elementos de base como simples soportes de la funci3n comunicativa de la producci3n de sentido connotativo del arte. Sobre esto, él mismo ha observado, a escala artística, un espectro disimulado de la dominancia de clase en la estructura social completa; vale la pena traerlo:

“Mientras la decodificaci3n de los elementos de base est  al alcance de la mayoría de los miembros de una comunidad social, la del uso connotativo de esos elementos es privilegio de los ilustrados, normalmente una minoría”<sup>65</sup>.

Aquí; paréntesis, como se observa, ya empieza a bosquejarse la importancia suprema del espectador en el espacio comunicativo del arte en general, y, con ello, su relevancia en la específica problemática de la apertura de la obra, prometida para el final de este trabajo.

Ahora s , luego de esta elucidaci3n de la naturaleza comunicativa del signo artístico (lo connotativo) se expone el concepto de Lotman, que reza que *el arte, desde el punto de vista semi3tico, es un “sistema modelizante (o paradigmático) secundario”*<sup>66</sup>. Es “sistema”, por lo que qued3 preciado acerca del lenguaje, como cualquier conjunto estructurado de signos que tiene por objeto central la comunicaci3n de un mensaje que se torna significativo a raíz de un c3digo que es común para una serie de individuos. Signos que est n organizados por una serie de reglas que posibilitan su combinaci3n, y las cuales, a su vez, aparecen ubicadas en el

---

<sup>65</sup> J. Talens, *op. cit.*, p. 33.

<sup>66</sup> J. Talens, *Ibidem*, p. 34.

horizonte del lenguaje como debidamente situadas según el rango de importancia que les corresponde (jerarquía). Es “secundario” debido a que deviene esencialmente comunicativo en aquel nivel *superpuesto* a los elementos materiales de base (nivel ínfimo), según sea el lenguaje en cuestión: bien el literario, el musical, el cinematográfico, etc; pero eso sí, siempre, lenguaje artístico. Finalmente, es “modelizante” (que aquí se preferiría *paradigmático*, por razones semánticas y de estilo) ya que, erigido sobre el modelo de la lengua natural, construye un modelo privado con su respectiva decodificación de elementos propios en el espacio de lo artístico (las “convenciones” de cada lenguaje artístico); de esta manera, exhibe como específicamente artístico el nivel que, superpuesto a la base, *expresa* la autonomía de su modelo, de sus “convenciones”; todo lo cual se sitúa más allá de la esfera —que Mario Vargas Llosa llamaría— de la “realidad real”. En consecuencia, siendo la práctica artística un modelo autónomo del mundo que comunica algo a partir de él, pero que se halla situado en la especificidad de su propio lenguaje, no puede ser trasvasado a otra clase de lenguaje sin, al tiempo, perder su *status* ontológico de lo artístico que es de carácter semiótico-connotativo. Es, pues, en todo este sentido (el de el numeral 2) con que han de leerse las siguientes palabras de Talens:

“*Signo*, así, por citar un caso, no tiene por qué ser entendido como préstamo de la lingüística, entre otras cosas porque ningún arte, ni siquiera el arte verbal, es, en cuanto arte espacio lingüístico, aunque utilice la lengua natural como elemento material de base. El arte es un *lenguaje* específico, diferente e irreducible al tipo de lenguaje que conocemos como lengua natural. En consecuencia su funcionamiento es semiótico no lingüístico”<sup>67</sup>.

El texto artístico es, entonces, desde un punto de vista semiótico, la elaboración compleja de un lenguaje comunicativo,

---

<sup>67</sup> J. Talens, *Ibidem*, p. 18.

en el cual todos sus elementos —los signos— son *portadores de sentido* en el nivel de lo connotativo.

Empero, a esta definición semiótica del arte le falta una caracterización que dejaría ver otras que también se le articulan, entre ellas la del *placer*. Pero como ella tiene por espacio de análisis más directamente el nivel pragmático del signo artístico, y como este nivel, sistemáticamente, se explicaría mejor de último, se propone, inicialmente, la revisión de los otros dos niveles del signo y luego sí la suya, en el siguiente orden: *sintáctico*, *semántico* y *pragmático*; todos ellos, planteados como vía de análisis semiológico del signo en general, según Umberto Eco<sup>68</sup>.

### EL ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL TEXTO ARTÍSTICO

Charles Morris en su trabajo más puntual acerca del signo, *Fundamentos de la teoría de los signos*, ha subrayado la importancia de la semiótica no sólo por el hecho de ser una disciplina autónoma que versa sobre el signo *per se* sino también por ser la ciencia que posibilita desde la misma estructura del signo el estudio de otras disciplinas por medio de sus respectivos estructurantes sígnicos (meta-ciencia): ciencias humanas, biológicas, las lógicas, matemática, física, lingüística y estética. Consistiría entonces en una suerte de disciplina unificadora que tendría el aval científico y riguroso de estructurar, analizar y sistematizar modelicamente no sólo las ciencias en general bajo la noción de “signo” (al modo de el átomo para las ciencias físicas y de la célula para las biológicas) sino también de constituirse en un discurso seguro y autosuficiente en si mismo, legitimado, en últimas, por su poder explicitador de descomponer teórico-científicamente el mundo en lo que ya siempre ha sido, el signo.

Mediante una sustentación *simbólica* del mundo humano (E. Cassirer) e incluso del extra-humano como el de los animales

---

<sup>68</sup> U. Eco, *Signo*, p. 28.

(en general, mundo de los “interpretantes” del interprete, ya sea éste animal o humano), en el que el hombre no sería más que un “animal simbólico” interpretable a partir de los procesos de “semiósisis” de él derivados (o sea, todo aquel proceso en donde algo es asumido como un signo que designa algo que, por ello, afecta a alguien y por lo cual algo hace al respecto); y decantando ese mismo mundo semiótico a partir de la estructuración formal y tripartita de los niveles sintáctico, semántico y pragmático, Morris transitará levemente con su *teoría general de los signos* desde la lógica y las ciencias biológicas hasta la estética. Lo cual hará, empero, sin llegar a desarrollar propiamente un estudio científico, esto es riguroso y pormenorizado, de la estética como disciplina de lo bello, las sensaciones y el arte, y, mucho menos, sin llegar a discernir particularmente el comportamiento esencial del signo como proceso estructurante al interior de las prácticas artísticas. En este sentido, este trabajo tratará de expandir los límites de la ciencia sígnica tomando en consideración el ejercicio preliminar ya sentado no sólo por Peirce y Morris, sino también por Talens y Eco, quienes se mueven en una línea adyacente:

“La lógica, la matemática y la lingüística pueden quedar totalmente absorbidas en la semiótica. En el caso de otras disciplinas esto sólo puede ocurrir en parte. Ciertos problemas que a menudo se califican de epistemológicos o metodológicos caen en gran parte dentro de la semiótica: el empirismo y el racionalismo son en el fondo teorías acerca de cuándo se produce la relación de denotación o puede decirse que se produce; las discusiones acerca de la verdad y el conocimiento están inseparablemente ligadas a la semántica y la pragmática; una discusión de los procedimientos de los científicos que suponga más que un capítulo en la lógica, psicología o sociología debe relacionar estos procedimientos con el status cognitivo de las afirmaciones que resultan de su aplicación. En la medida en que la estética estudia cierto funcionamiento de los signos (tales como los signos icónicos cuya designata son valores), se trata

de una disciplina semiótica con componentes sintácticos, semánticos y pragmáticos, y la distinción de estos componentes ofrece una base para la crítica estética. La sociología de conocimiento es también parte clara de la pragmática, y lo mismo puede decirse de la retórica; la semiótica es el marco en que puede insertarse los equivalentes modernos del antiguo *trivium* formado por la lógica, la retórica y la gramática. Ya se ha sugerido que la psicología y las ciencias sociales humanas puedan encontrar parte (sino la totalidad) de la base de su distinción de las restantes ciencias biológicas y sociales en el hecho de que se ocupan de respuestas mediadas por signos. El propio desarrollo de la semiótica constituye una etapa en la unificación de las ciencias que total o parcialmente se ocupan de signos; puede también desempeñar un importante papel en la superación de la división entre las ciencias biológicas, por un lado, y las ciencias psicológicas y sociales humanas por otro, y al propio tiempo arrojar nueva luz sobre la relación de las denominadas ciencias *formales* y *empíricas*<sup>69</sup>.

Así pues, tres son los niveles en que se manifiesta el signo, y, por ende, tres son los niveles en que debe ser enfrentado, o mejor estudiado. Ellos son el *sintáctico*, el *semántico* y el *pragmático*. Sus funciones serán presentadas, desde luego, a partir del modo de ser de las prácticas artísticas. Es decir, que aún siendo todo esto un trabajo de desarrollo semiótico opera, al interior de los signos, como teoría estética-artística. El primer nivel trata de las relaciones entre los signos, el segundo de su significado comunicante, y el último de la serie de relaciones que existen entre ellos y los usuarios.

En el nivel (A) *sintáctico* el análisis semiótico se encarga de estudiar las relaciones sónicas y sus respectivas combinaciones

---

<sup>69</sup> Charles Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona: Paidós, 1985, pp. 107-108.

en el espacio del texto artístico, dígame de una vez de la obra de arte. Los signos, como en el cine y la literatura, proyectan su función comunicativa en unidades mínimas como el plano<sup>70</sup> o la frase, respectivamente; o en unidades más complejas que van desde la secuencia o el párrafo hasta el signo absoluto que sería el texto filmico o el escrito. Ya que con Saussure se aprendió que los signos en su estructura son un complejo de significante (rasgo físico) y significado (rasgo conceptual), entonces, el análisis morfo-sintáctico de la obra recorrería tanto la forma de encadenamiento plástico-visual o sonoro-auditivo de los signos en el discurso (texto artístico u obra), como la relación conceptual entre ideas que devienen mensajes significativos *para el espectador* (lectura). La imbricación de ambos en el signo artístico es tan palpable, que incluso una obra de arte abstracto o suprematista como la del ruso Kasimir Malevich, *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918), develaría varios contenidos conceptuales (connotación): la supervaloración de lo etéreo, del vacío, del silencio flotante en medio de la existencia, o, simplemente —como en sus primeras obras—, edificios vistos desde el aire o la formación de aviones en vuelo... Piénsese también si se quiere en la obra, aunque figurativa, *Girasoles* (1888) del postimpresionista Vincent Van Gogh, la cual por medio de la exploración de la sustancia del amarillo en el esplendor del “trazo variado” designa la alegría y el fulgor de recibir una visita. Desde luego que, en lo referido a Malevich, aquellos *contenidos* y muchos otros aparecerían relativamente claros sólo en el nivel connotativo, un nivel bastante incomprensible para el espectador no ilustrado que apenas vería manchas y entes deformes (expresiones); y en lo tocante a Van Gogh, se apreciaría un signo coloreado (la expresión) que remite a un “bonito” florero y su función (el contenido), nada más. Lo

<sup>70</sup> En el cine se podría hablar, a la luz de las teorías de forma y sentido del filme del realizador soviético Serguei Eisenstein, de que componer es “poner un signo junto a otro”, bien dentro de un solo plano o como una secuencia de ellos, pero entendidos mejor como conjunto de “encuadres” (el montaje en general).

cual no deja de afirmar que, aún en la obra de Van Gogh, el nivel propiamente comunicativo de lo artístico es el de la connotación.

De todo lo anterior, que aquí parezca inoficioso o en todo caso parcializante, propio de un pensamiento incapaz de pensar integral y orgánicamente la realidad, plantear un discurso que propusiese en la obra de arte la existencia absoluta de la forma independientemente del contenido, o viceversa, cuando, la verdad sea dicha, todos los elementos integrantes en ella amalgaman estructuralmente forma y contenido; en otras palabras, todos sus recursos conceptuales o imaginarios mentales se expresan en una forma y, correspondientemente, todos sus recursos formales apuntan a un contenido y, por ello, *transmiten información* y se constituyen en un sintagma significativo/ comunicativo (Barthes, Eco). La obra de arte es un haz de luz comunicativo que transmite información a través de cualquiera de sus poros; *no existe la obra hermética*.

No obstante, recién lo dicho, ha de hacerse una precisión, que tenderá, a la vez que subraya la obligada articulación entre significante (forma, expresión, elementos perceptibles auditiva, táctil, visualmente, etc.) y significado (contenido, concepto, idea) en el *signo* artístico, a hacer hincapié en el valor acentuado que comporta dicho significante o forma en el texto artístico. Y, con esto, de paso, se da comienzo a la explicación detallada del funcionamiento (**B**) *semántico* del signo.

Vale la pena mencionar que una buena porción de autores, desde diferentes líneas de trabajo humanístico y social<sup>71</sup>, ha manifestado su inclinación por el “cómo” antes que por el “qué” en la crítica y elaboración de textos artísticos, ello debido a que sería la forma (el *cómo*) la que definiría del objeto textual (aquí una obra de arte) su distancia ontológica (extrañeza, belleza artística) respecto del intérprete y respecto de su mundo real socializado (la ontología de toda su “realidad real”), o sea, que la forma expresiva textual sería lo que determinaría la calidad extraordinaria de todo texto

---

<sup>71</sup> Cfr. Peter Greenaway, Román Jakobson, Louis Hjelmslev, etc.

artístico. Esto se entiende mejor si se tiene en cuenta el hecho de que, al parecer, muchos contenidos conceptuales —que han cohabitado con las formas en la obras— ya estaban *en* o han sido trasvasados *a* otros lenguajes no artísticos (metalenguajes de ciertas disciplinas, o artefactos extra-artísticos), *dando la impresión* de que dichos contenidos podrían llegar a ser expresados de muchos otros modos diferente al modo artístico (como el panfleto político, la prensa, la televisión, la radio, la publicidad, la cátedra, el ensayo, etc). Se aclara: aunque parezca que ciertos conceptos (si bien no todos) expresados en el arte ya han hecho o puedan llegar a hacer aparición en otros productos de la industria cultural o, en cualquier caso, en espacios extra-artísticos, debe sostenerse que la exposición de tales contenidos en el ámbito artístico, a diferencia de otros ámbitos, revela un *carácter expresivo* tan propio, que *varían sus significaciones y/o se enriquecen*; es como si el “cómo” modulara el “qué” de un texto. Si se comparase la exposición de la noción de “afasia” desde una disciplina científica sustancialmente denotativa en sus significados, el metalenguaje de la fonoaudiología, con una similar búsqueda expositiva pero con intereses estéticos, esto es, a partir de un trozo escrito narrativamente, se tendrían valoraciones significativas diferentes y ello por la forma particular de sus modelos expresivos:

/Afasia/: /dificultad para hablar, escribir o leer como producto de algún daño generado al interior del cerebro<sup>72</sup>.

/ “La pérdida del lenguaje en adultos y niños que nacieron para expresar con palabras sus tristezas y alegrías, es tan solo comparable con el acto conmovedor de ver un mundo lleno de pajarillos huérfanos de alas, incapaces de volar para arrancarle la verdad a las estrellas. Las “afasias”, privaciones parciales o totales del lenguaje, causadas por

---

<sup>72</sup> Stephen Elliot y Hilary Mc. Glynn (Eds.), *Webster's New World Encyclopedia*, New York: Macmillan, 1994, p. 46.

perturbaciones cerebrales, amordazan sueños y angustias, tejen una sinfonía silenciosa donde se acalla la protesta, y donde se refrenda la muerte del legítimo derecho a la expresividad.(...)”<sup>73</sup>.

En este sentido, proponer la relevancia de la forma en el estatuto ontológico de la obra de arte no equivale a eliminar o desacreditar la semántica respecto a la sintaxis en la obra, pues una y otra están articuladas de modo inextricable (junto con la pragmática: los análisis culturales, ideológicos, políticos y económicos<sup>74</sup>), sino más bien, equivale a *resaltar* cuál es el aspecto estructural que distingue a la obra esencialmente respecto de otras cosas a la hora de querer decir algo, que la hace brillar como “cosa artística” comunicativa, o en otras palabras, lo que la hace tan extraordinaria y extradeno-tativa; al fin y al cabo, son la organización y la combinación de los signos entre sí en un texto determinado (sintaxis) las que iluminan las ideas (semántica) revistiéndolas de un aura especial, el aura artística del signo. ¿Pero cómo es posible esto? y si lo es, ¿hay más forma que contenido en una obra? ¿hay más esencia sintáctica que semántica en un texto o práctica artística? Se responde: una y otra están dadas al unísono, compactas y flexibles a la vez posibilitan la significación comunicativa del texto; así la ecuación: *significante + significado (+ pragmática) = significatividad comunicativa*. Sus esencias *están y son* tanto, como las de sus integrantes, no pueden ser sin las demás, sólo así cumplen su tarea dentro del texto, e incluso al interior de la red sígnica del mundo; sólo que para el caso del texto artístico, éste despunta en su tipicidad ontológica o “saca

---

<sup>73</sup> Extracto de una novela inconclusa (*Abnegación*, 1986: manuscritos) del excatedrático de la Escuela de Ciencias del Lenguaje de la Universidad del Valle, José Aubert Barreto González.

<sup>74</sup> Lo cual exige la contextualización de que tampoco los aspectos pragmáticos del signo artístico (el círculo de lectores, el suelo ideológico que sostiene a las obras, el proceso económico que conlleva la producción, el tiraje de un libro, etc.), por más que determinen en la base lo producido y se integren a lo morfosintáctico y a lo semántico, se constituirían en los elementos formantes del espacio donde destellaría lo artístico de las obras.

su rostro” (usando un tono fenomenológico) para los lectores en y desde el plano vinculante de la expresividad sígnica; así la ecuación: significante + significado + relaciones culturales y socioeconómicas entre lectores y creadores = rica significatividad comunicativa.

Siendo puntuales y tomando como ejemplo una experiencia estética placentera, el chiste o la broma actuada (*stand up comedy*), un chiste mal *expresado* o una broma mal *expuesta* no dan gracia a nadie, por supuesto que significan algo para los oyentes en el nivel connotativo (y en el denotativo), es más, hasta pueden hacerlos reír un poco a partir del mensaje reportado (porque reconocen lo ingenioso del contenido), pero lo hacen bajo la máscara de la sonrisa dudosa y nerviosa que, sintiendo pena por la vergüenza del emisor, parece más bien una cruel mueca por el absurdo de la situación que la tiñe de ridiculez, pero nunca de chistosa. Así, lo hacen sostenidos desde la conciencia oculta que esperaba más de la situación y que sabe que el chiste o la broma fueron “aniquilados” por completo. Contrariamente, cuando el chiste o la broma son bien expuestos a partir de la configuración expresiva o formal, lo ingenioso del significado se ilumina autónomamente y, así, todo el sintagma se torna ricamente significativo y comunicativo para quien se ríe con verdaderas ganas, y no desde la postura de la falsedad (a veces más graciosa que el mismo chiste). Y esto ocurre así, debido a que en la interpretación de la broma o chiste por parte del que realiza la puesta en escena, la trama es interiorizada hasta la saciedad, quien actúa conoce y reconoce muy bien lo *por narrar* o lo *por exponer*, se vuelve uno solo con lo ingenioso de la trama a tal punto que su cuerpo y lo sonidos que emite hacen destellar lo gracioso de la situación (lo proxémico y lo fonético coinciden en un punto inextenso con el contenido); es por esto que incluso cuando el interprete reconoce lo insípido de la trama o lo poco ingeniosa que es (“el chiste es malo”), se esfuerza histriónicamente para que brille desde la expresión el contenido, llegando en estos casos a ser más gracioso lo primero que lo segundo. El auditorio llega a aplaudir al intérprete más por *lo que hace con su cuerpo* y sus

cuerdas vocales que por *lo que dice*. Se dice a veces de alguien que tiene un rostro gracioso (a lo mejor feo), una caricatura, que sin emitir un solo sonido ya da risa.

Tomando otro ejemplo, el significante global */te quiero, deseo que estemos siempre juntos/*, dicho por un hombre a una dama en cualquier situación cotidiana, denota el significado de “el afecto que siente un individuo por otro” y, también —no se puede negar— connota una serie de significaciones, eso sí menos ricas de las que podrían suscitarse en un poema del tipo de “te quiero” del poeta uruguayo Mario Benedetti:

“/Tus manos son mi caricia  
mis acordes cotidianos  
te quiero porque tus manos  
trabajan por la justicia  
Si te quiero es porque sos  
mi amor mi cómplice y todo  
y en la calle codo a codo  
somos mucho más que dos

tus ojos son mi conjuro  
contra la mala jornada  
te quiero por tu mirada  
que mira y siembra futuro

tu boca que es tuya y mía  
tu boca no se equivoca  
te quiero porque tu boca  
sabe gritar rebeldía

si te quiero es porque sos  
mi amor mi cómplice y todo  
y en la calle codo a codo  
somos mucho más que dos.../”<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> *Los mejores poemas de amor* (compilación de Gabriela Stoppelman), Madrid: Errepar, 1990, p. 66.

Desde luego que aquí también hay una comprensión al nivel de la base denotativa, se comunica algo comprensible para todos en la base material (la lengua natural), nadie objeta esto; sin embargo, es en el nivel connotativo del poema donde la comunicación se enriquece, abriendo demasiado el foco significativo, abriéndose a múltiples interpretaciones en comparación con el otro significante global planteado (el extra-artístico), y todo ello debido a la *forma* artística o expresividad. Puntualicemos: nadie mantiene hablando en verso y en rima todo el tiempo, o por lo menos no en nuestros días, y si así se hiciese sólo quedaría la impresión de que se está hablando *poéticamente*. En contraste —igualmente ha de aceptarse— que si bien el significante */te amo, deseo que estemos siempre juntos/*, el cotidiano, es por naturaleza comunicativo a nivel denotativo, también es cierto que él puede crear otra serie de significaciones a nivel connotativo, eso sí muchísimo más limitadas. Umberto Eco dice:

“(...) un funcionario del servicio sabe que si escribe */stop/* en una señal de tráfico suscitará connotaciones de prohibición y temores de penas pecuniarias”<sup>76</sup>.

Al igual que:

(...) un escritor sabe que si introduce el término */mamá/* en un texto, será muy difícil eliminar las connotaciones asociadas a la denotación primaria del término”<sup>77</sup>.

Pero eso sí:

“La coherencia de un texto artístico es siempre, desde el punto de vista estético, obligadamente connotativa,

---

<sup>76</sup> U. Eco, *Signo*, p. 99.

<sup>77</sup> U. Eco, *Ibidem*, p. 99.

mientras que la coherencia de los otros niveles<sup>78</sup> es denotativa, aunque pueda apuntarse *también* a su posible plano connotativo<sup>79</sup>.

En una dirección bastante similar Louis Hjelmslev, desde su perspectiva binaria del signo agenciada por Saussure, consistente en una unidad constituida por una “forma del contenido” y una “forma de la expresión” (unidad establecida, además, por la solidaridad llamada “función semiótica”, y en donde la “sustancia del contenido” (pensamiento) y la “sustancia de la expresión” (cadena fónica) dependen exclusivamente de la forma y no tienen existencia independiente, de tal modo que la “función semiótica” instituye una forma en cada uno de sus dos “funcivos” (el contenido y la expresión)), propuso, al respecto, la connotación en un plano autónomo y superior a partir de la base concreta de la denotación, por aquello de que se instituiría algo así como una “semiótica” propia e individual que en su *rasgo expresivo* comprendería toda una semiótica denotativa; así, el lenguaje artístico, al tejer en su expresión un sintagma significativo de corte denotativo, formaría parte del plano connotativo. Lo cual visto etimológicamente, “con-notar” quiere decir “proponer una anotación adyacente o allende otra”.

(...) semiótica connotativa es una semiótica cuyo plano expresivo es una semiótica<sup>80</sup>.

Roland Barthes, igualmente seguidor del estructuralismo saussureano, con miras a detallar el aspecto significativo de la connotación y la denotación en su texto titulado *La aventura semiológica*<sup>81</sup>, fue más explícito al respecto, al apoyarse —así como Eco— en el semiólogo de la Escuela de Copenhague:

<sup>78</sup> Aquí léase como extra-artísticos, desde los discursos coloquiales hasta los discursos de disciplinas científicas (historia, biología, antropología, etc.)

<sup>79</sup> J. Talens, *op. cit.*, p. 54.

<sup>80</sup> Esta cita es recuperada del semiólogo danés Louis Hjelmslev (1943) por Eco en *Signo*, p. 98.

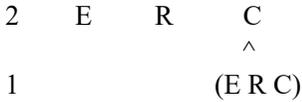
<sup>81</sup> Roland Barthes, *La aventura semiológica*, Paidós: Barcelona, 1990.

#### IV. Denotación y connotación

IV.1. Recuérdese que todo sintagma de significación incluye un plano de la expresión (E) y un plano del contenido (C) y que la significación coincide con la relación (R) de los dos planos: E R C. Supondremos ahora que tal sistema E R C se convierte a su vez en el elemento simple de un segundo sistema, que de esa manera será su extensión; habrá entonces que considerar dos sistemas de significación imbricados uno en otro, pero también desligados uno de otro. Sin embargo, el «desligamiento» de los dos sistemas puede hacerse de dos maneras enteramente diferentes, según el punto de intersección del primer sistema en el segundo, con lo cual resultan dos conjuntos opuestos. En el primer caso, el primer sistema (E R C) se convierte en el plano de expresión o significante del segundo sistema:



o también: (E R C) R C. Es éste el caso de lo que Hjelmslev denomina la semiótica connotativa; el primer sistema constituye entonces el plano de la denotación y el segundo sistema (extensivo al primero) el plano de la connotación. Se dirá pues que un sistema connotado es un sistema cuyo plano de la expresión está constituido por un sistema de significación; los casos corrientes de connotación estarán evidentemente constituidos por los sistemas complejos cuyo primer sistema lo forma el lenguaje articulado (es, por ejemplo, el caso de la literatura). En el segundo caso (opuesto) de desligamiento, el primer sistema (E R C) se convierte no en el plano de la expresión, como en la connotación, sino en el plano del contenido o significado del segundo sistema:



o también ER (ERC). Es el caso de todos los metalenguajes: un metalenguaje es un sistema cuyo plano del contenido está constituido por un sistema de significación; o también, es una semiótica que trata de una semiótica. Tales son las dos vías de amplificación de los sistemas dobles:

### Connotación

Sa		Se
Sa	Se	

### Metalenguaje

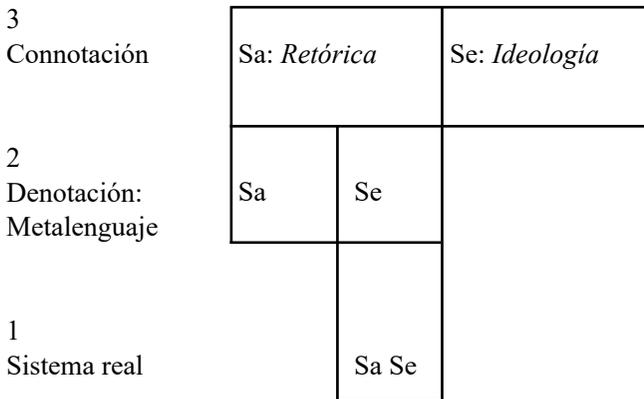
Sa	Se	
	Sa	Se

IV.2. Los fenómenos de connotación no han sido estudiados aún sistemáticamente (se encontrarán algunas indicaciones en los Prolegomena de Hjelmslev). Sin embargo, el porvenir pertenece sin duda a una lingüística de la connotación, porque la sociedad desarrolla sin cesar, a partir del primer sistema que le proporciona la lengua humana, segundos sistemas de sentido, y esta elaboración, unas veces exhibida, otras enmascarada, racionalizada, toca muy de cerca a una verdadera antropología histórica. La connotación, por ser un sistema, abarca significantes, significados y el proceso que une unos con otros (significación), por lo que sería necesario emprender antes que nada el inventario de estos tres elementos en cada sistema. Los significantes de connotación, que llamaremos connotadores, están constituidos por

signos (significantes y significados reunidos) del sistema denotado; naturalmente, varios signos denotados pueden reunirse para formar un solo connotador, si está provisto de un solo significado de connotación; dicho de otra manera, las unidades del sistema connotado no tienen forzosamente la misma dimensión que las del sistema denotado; largos fragmentos de discurso denotado pueden constituir una sola unidad del sistema connotado (es el caso, por ejemplo, del tono de un texto, formado por palabras múltiples, pero que remite sin embargo a un solo significado). Cualquiera que sea la manera en que «maquilla» el mensaje denotado, la connotación no lo agota: siempre subsiste algo de «denotado» (sin lo cual el discurso sería imposible) y los connotadores son siempre, en última instancia, signos discontinuos, «erráticos», naturalizados por el mensaje denotado que los vehicula. En cuanto al significado de connotación, tiene un carácter a la vez general, global y difuso: es, si se quiere, un fragmento de ideología: el conjunto de los mensajes franceses remite, por ejemplo, al significado «francés»; una obra puede remitir al significado «literatura»; estos significados están en estrecha comunicación con la cultura, el saber, la historia; mediante ellos, si es lícito expresarse así, el mundo penetra el sistema; la ideología sería en suma, la forma (en el sentido de Hjelmslev) de los significados de connotación, en tanto que la retórica sería la forma de los connotadores.

IV.3. En la semiótica connotativa, los significantes del segundo sistema están constituidos por los signos del primero; en el metalenguaje, sucede lo inverso: son los significados del segundo sistema los que están constituidos por los signos del primero. Hjelmslev precisó la noción de metalenguaje de la manera siguiente: dado que una operación es una descripción fundada sobre el principio empírico, es decir, no contradictoria (coherente), exhaustiva y simple, la semiótica científica o metalenguaje es una operación, en tanto que la semiótica connotativa no lo es. Es evidente, por ejemplo, que la semiología es un metalenguaje,

puesto que se hace cargo, a título de segundo sistema, de un lenguaje primero (o lenguaje-objeto) que es el sistema estudiado; y este sistema-objeto es significado a través del metalenguaje de la semiología. La noción de metalenguaje no debe reservarse a los lenguajes científicos; cuando el lenguaje articulado, en su estado denotado, se hace cargo de un sistema de objetos significantes, se constituye en «operación», es decir, en metalenguaje: es el caso, por ejemplo, de la revista de moda que «habla» las significaciones de la ropa; caso absolutamente ideal, puesto que el periódico no presenta de ordinario un lenguaje puramente denotado; tenemos aquí, pues, para terminar, un conjunto complejo donde el lenguaje, en su nivel denotado, es metalenguaje, pero este metalenguaje está, a su vez, comprendido en un proceso de connotación:



De este modo, establézcense dos cosas; que, 1) centrándonos en el lenguaje artístico y a partir de la expresión (forma), *el nivel connotativo abre la despensa polisémica de las significaciones que llegan a desbordar la “insípida linealidad” de la base, es decir, la univocidad de los significados del nivel denotativo;* y que, 2) independientemente de que un significante en una

obra de arte no refiera un significado en el plano material de base comprensible gramaticalmente para el diccionario social de todos (F. Saussure), eso no indica que no sea signo y, por ello, mucho menos que no se grafique (grafema) por medio de un significante (forma) y que no le corresponda varias significaciones en el nivel connotativo (inspiradas todas ellas también por la expresión), o sea el nivel específicamente artístico. Es decir que en ambos casos supera el nivel de base, o porque comunique o porque no lo haga *a ese nivel*.

Lo anterior de por sí, resalta sintéticamente tres situaciones; uno, la articulación integral entre el nivel sintáctico (el rasgo formal) y el nivel semántico (el rasgo conceptual) de un texto artístico; dos, la relevancia de la expresión; y tres, la exposición de que toda combinación de los signos usados, por el autor, significa tácitamente un interés y una finalidad específicamente determinados por la posible respuesta del espectador (las múltiples connotaciones suscitadas): el *efecto*. Quiere decir esto último, que igualmente el nivel pragmático del signo está imbricado a la naturaleza sintáctica y semántica del mismo. En resumidas cuentas, es en razón del espectador que se *opta* por unos signos y se combinan buscando una determinada forma que indique un sentido para él y para la formación social en que dicha individualidad vive y se desarrolla.

Finalmente, queda por hacer mención al estatuto (C) *Pragmático* del signo. Como bien se acaba de señalar, este nivel apunta a la proyección de la combinación de signos, como interpretantes de un sentido, con miras a un *receptor*, pero falta, incluir en esta definición la posición del *autor*; es decir, que en el nivel pragmático del signo artístico *se evalúa la serie de relaciones suscitadas entre el autor y el receptor a través de la obra*. Ésta es el espacio común donde se encuentran ambos, como producidos por ella, pero, a la vez, ella es el espacio producido por ellos; se habla pues, de un círculo de relaciones productivo-receptoras de línea artística. Siguiendo a Talens, ha de acordarse que tanto productor/ autor como receptor/ crítico sólo “existen” como referidos al texto/

obra, de ninguna otra forma más. Quiere decirse que, por distantes en espacio y/o tiempo que estén el uno del otro, ambos expresan sus funciones como *productores de sentido* a raíz del texto. De aquí que no podría afirmarse que alguno fuese *per se* y existiendo anterior o más allá del texto, como tipos de entes metafísicos que siendo *en sí* mismos aparecerían fuera de contexto, desarticulados del suelo donde producen y donde fueron producidos. Sobra decir, en el mismo ángulo, que el texto se “valida”, *es y existe*, sólo en el acto del leer (parafraseando a Sartre: *...la escritura es como el trompo, sólo existe en movimiento...*), bien de la lectura del autor a sí mismo (autocrítica) o bien de la lectura ajena a la creación original (espectador exterior), aunque, admitiendo, que, en realidad, el texto pone verdaderamente a prueba *su sentido* al someterse a la suma de interpretaciones exteriores que lo atraviesan en el transcurso de la historia en diferentes estratos socio-culturales.

Desde luego que las lecturas —las ajenas a la autoría— han de ser lecturas *de algo*, pero este “algo” que ha de tomarse por “el texto”, no ha de sostenerse como la lectura de las *intenciones* del autor de un texto. Al respecto, sería interesante hacer un pequeño paréntesis de historia hermenéutica, que dibujaría el ascenso hasta el enfoque exegético de Gadamer que sustenta el valor de la interpretación a partir de la *autónoma naturaleza unitaria* del texto más allá de un psicologismo incipiente. Y, luego de este breve paréntesis, podría volverse sobre el valor que el texto comporta a raíz de lo que él mismo sustenta y no a raíz de las supuestas intenciones ahí plasmadas.

En la antigüedad, se esbozó lo que actualmente llamamos una hermenéutica (entendida como “teoría o arte de la interpretación” desde F. Schleiermacher) y tenía entre sus múltiples funciones proteger los escritos religiosos, literarios o jurídicos de la incomprensión. En la Edad Media la hermenéutica cristiana se basó en la suposición de un universo de significados, un universo objetivo fundado por Dios, cuyo desciframiento era la tarea del intérprete. El problema hermenéutico se dividía así: una *subtilitas intelligendi*, la compren-

sión, distinta de una *subtilitas explicandi*, la explicación-despliegue, y durante el pietismo (XVII) se añadió como tercer componente la *subtilitas aplicandi*, la aplicación: “Estos tres momentos debían caracterizar a la realización de la comprensión”<sup>82</sup>. El carácter de la tríada concernía menos a una “teoría de la ciencia” que al comportamiento práctico del juez o del sacerdote formados en una ciencia que se ponía a su servicio. En otras palabras, desde la antigüedad se veía una propuesta diferente de los límites impuestos por una teoría; mucho tiempo después, por el concepto de “método” de la ciencia moderna, se preveía ya, no obstante, el tratamiento de una clase de ciencia y de verdad que apuntaba a un saber hacer (*techné*) que requería una particular finura de espíritu:

“Antes era cosa lógica y natural el que la tarea de la hermenéutica fuese adaptar el sentido de un texto a la situación concreta a la que éste hablaba. El intérprete de la voluntad divina, el que sabe interpretar el lenguaje de los oráculos, representa su modelo originario”<sup>83</sup>.

En 1800 F. D. E. Schleiermacher y Friedrich Schlegel propusieron una hermenéutica abarcante, de mayor envergadura que las antes mencionadas (teológica, jurídica y filológica), y además, más allá de la registrada por la Ilustración<sup>84</sup>: la interpretación no trata ya de comprender y explicar las ideas del autor en que se basa el texto, las cuales, puede reconstruir el intérprete dada la participación común de ambos en las verdades eternas de la razón, sino más bien, de interpretar el texto lingüístico como creación de un espíritu individual<sup>85</sup>, para lo cual es indispensable tanto el conocimiento

---

<sup>82</sup> Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme, 2002, p. 378.

<sup>83</sup> H-G. Gadamer, *Ibidem*, p. 379.

<sup>84</sup> Recuérdese a los puntuales de aquella época: Dannhauer, Chladenius y Meier. No obstante, no ha de perderse de vista que Meier, con su hermenéutica semiótica de línea leibniziana que se proyecta en *todo*, merece renglón aparte.

<sup>85</sup> Referente a esta individualidad distante para el intérprete, Maurizio Ferraris apostilla: “(...) *el punto de partida es el malentendido, lo extraño, la oscuridad del texto y del interlocutor (la distancia temporal); partiendo de lo extraño la*

de la totalidad del lenguaje en que está escrito como la totalidad del individuo que lo ha escrito. En suma, para Schleiermacher la interpretación es una *techné* que aspira al aumento constante (continuo) de la plenitud de sentido de un texto unitario a raíz de la totalidad. Tiempo después, Wilhem Dilthey continúa la tarea iniciada por Schleiermacher, pero se aleja del equilibrio logrado por él entre interpretación gramatical y psicológico-técnico<sup>86</sup> *para tender sólo al campo psicológico*, o mejor, de la vivencia en la persona: no hay que comprender el sentido del texto, sino del individuo que lo constituye, cuya estructura vivencial es legible a partir de la estructura del texto; comprender pasa a ser, aquí, revivir la alteridad del otro individuo. Por su parte, Hans-Georg Gadamer le *objeta a las doctrinas hermenéuticas anteriores el exceso de psicologismo y subjetivismo, pero sigue conservando la idea del texto unitario lleno de sentido que no se funda con la intención del autor sino con el acuerdo que se logra alrededor de la “cosa” (sache) tratada en el texto*. Lo que Gadamer concibe en la interpretación, es el comprender como (el) introducirse en el acaecer de la tradición del texto, como un proceso de la *historia de los efectos* en el que participa el intérprete. O sea que su objetivo es el de determinar el horizonte actual del intérprete a raíz del horizonte histórico de la tradición

---

*interpretación debe basar la comprensión en la superación del malentendido inicial que separa a los diferentes seres*”. Cfr. M. Ferraris, *Historia de la hermenéutica*, p. 110.

<sup>86</sup> La primera buscaba comprender el discurso extraído de la lengua, y el segunda, comprenderlo pero como un dato del sujeto pensante. De aquí se desprendería lo que vio de universal en la hermenéutica de Schleiermacher, Dilthey: “(...) si la comprensión es un acto dirigido a penetrar la génesis del discurso en la psicología del autor, hay en ello entonces una praxis hermenéutica no sólo en la comprensión solitaria de un escrito aislado sino en la comprensión de cualquier tipo de discurso, antiguo o moderno, escrito u oral”. M. Ferraris, *Ibidem*, p. 109. Definitivamente, con Schleiermacher, se fundan las bases para el campo específico de la hermenéutica como comprensión de las manifestaciones significativas del espíritu, de las *intenciones* y del comportamiento humano.

(aplicación). En síntesis, Gadamer transporta la *cosa* de la que trata el texto (o “evidencias objetivas” que el propio discurso suministra<sup>87</sup>) y sobre la cual se reconoce el sentido unitario de él, al lenguaje, el cual permite la comprensión de la tradición (una perspectiva, un gusto, una ideología, etc). Al fin y al cabo, “el ser que puede ser comprendido es lenguaje”<sup>88</sup>. Este paradigma de la interpretación como la comprensión de un sentido individual establecido por un autor-individuo, pero evidente a través del texto, se mantuvo, *mutatis mutandis*, a lo largo de la historia hermenéutica de los siglos XIX y XX.

¿Qué se quiere decir con todo esto? Que en el ámbito del arte, al igual que en los demás ámbitos de la vida diaria, el sujeto está lleno de intenciones, de voluntad de hacer ciertas cosas de una determinada forma con miras a un objetivo, lo cual no indica que todo resulte completamente, como se espera, y, a veces, ni medianamente. Ejemplos de esto, serían los siguientes. La intención de Marx con *El capital* era, básicamente, que la clase obrera trabajadora lo comprendiera, y ¿fue así? En el derecho penal, las figuras del delito culposo (por impericia, imprudencia o negligencia) y del delito preterintencional (cuando antecede a la intención un estado de cosas que la agravan y termina en homicidio), se especifican por unos estados de cosas que están más allá o más acá de la intención, de allí que en el derecho penal lo más difícil de probar sea la intencionalidad del inculpa-do (o sea la figura del dolo). Así mismo, Colón zarpó, de Palos de Moguer, a descubrir la “India”; el asistente de limpieza de Alexander Fleming intervino en la invención de la penicilina; y, finalmente, el “ejemplo artístico” de Talens: Neruda puede pretender rechazar ideológicamente el régimen de Augusto Pinochet todo lo que quiera y “comprometerse”, también, con la causa del proletariado, pero sus textos poéticos no hacen sino reproducir esquemas estéticos de origen y posición pequeño

---

<sup>87</sup> J. Talens, *op. cit.*, p. 50.

<sup>88</sup> H-G. Gadamer, *op. cit.*, p. 567.

burguesa. En este sentido Borges ha sido más consecuente con su pluma, desde una percepción denotativa no es comprensible para todo el mundo, pero su intención nunca fue ser populista o defender las clases menos favorecidas (en cierta forma dijo alguna vez, que *estaba condenado a ser burgués desde su apellido*). Así entonces, sucesivamente, podrían darse innumerables ejemplos de resultados inversos a las intenciones. En resumen, la interpretación de un texto artístico ha de omitir las intenciones, la psicología, la voluntad y el exceso de subjetivismo que trascienden materialmente a las “*evidencias objetivas* (la “cosa” tratada) *que el propio discurso suministra*”.

Es decir, que en la relación pragmática de autor-obra ha de distinguirse entre la intención propia del autor y la que el texto mismo abre. Nadie dice que el autor sea, en cuanto tal, un sujeto sin sustancia real (“cerológico”<sup>89</sup>), que no represente una función determinada en tanto productor de connotaciones sígnicas, o que, como sea, no tenga intenciones de expresarse de una determinada forma, no, sólo que un texto *ha de sostenerse por sí sólo* al punto de que las tasaciones que se le hagan estén determinadas no por lo que se quiso hacer<sup>90</sup> sino por lo que, de modo *evidente*, se manifestó a través de sus signos, lo que se puso a la luz por medio de ellos. De aquí, que el concepto de “compromiso”/ “no compromiso” en el arte, planteado por Sartre<sup>91</sup>, sea superfluo; al fin y al cabo —se reitera— los textos han de ser juzgados no por lo que sus autores quisieron hacer o por lo que pregonaron pensar (sistema de creencias acerca de la realidad<sup>92</sup>) sino por lo que realmente hicieron y por el pensamiento que quedó inscrito

---

<sup>89</sup> Concepto de la semióloga del grupo *Tel Quel* Julia Kristeva. Cfr. J. Talen, *op. cit.*, p. 49.

<sup>90</sup> Acá, en todo el texto en realidad, “hacer” ha de englobar también “decir”. Cfr. esto de acuerdo a Jhon L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona: Paidós, 1982, pp. 48-52.

<sup>91</sup> Raúl Castagnino, *¿Qué es al literatura?*, Buenos Aires: Editorial Nova S.A.C.I., 1974.

<sup>92</sup> J. Talens, *op. cit.*, pp. 54-55.

en el texto. De este modo, será esto lo que se tornará lingüístico (Gadamer) y por ello comprensible para los intérpretes, no los deseos subjetivos sin papel, bronce, lienzo, celuloide, etc.

Ahondando todavía más en el terreno *pragmático* del arte (en las relaciones que se suscitan entre el texto y los usuarios), es momento de hacer una afirmación que aclararía la relación sustancial —señalada casi desde el principio— entre el *sentido esencial del arte* y las semióticas particulares de las prácticas artísticas (definidas por la “dominante” estética como lo específicamente artístico): independientemente de la ideología/ política que reproduzca y de que se cumpla o no en una obra la intención particular del autor, el valor ontológico de la obra de arte consiste en articular los tres niveles de estudio del signo, según las respectivas semióticas (cine, pintura, música, etc.), desde el horizonte de lo *paradigmático*, lo *objetual*, lo *exclusivo*, lo *no funcional* y lo *fruitivo*. Este poder de articulación que opera así, sosteniéndose en el triple nivel sígnico, es lo que aquí se ha decidido en denominar el *sentido esencial de las obras*: “*las obras son signos connotantes que... desde los niveles estructurales que ellas comportan, lo sintagmático, lo pragmático y lo semántico, proponen un mundo nuevo y placentero*”.

Se notará cómo al hacerse referencia al sentido esencial del arte se pondrán a la luz, simultáneamente, las funciones del autor, del texto y del receptor. Se asienta como premisa medular, para evitar errores, que para esta tríada vale la ecuación de que lo primero en el orden de la práctica no es lo primero en el orden del fundamento. Se explica: en la práctica el orden se da “autor-texto-receptor”; en lo fundamental el orden proporciona una circularidad: 1) el texto es producto del autor en tanto su disciplina material y física lo pone a la luz, y del receptor en tanto es la lectura la que lo hace vibrar y estar en tensión como una cuerda musical; y, 2) el autor es producido por el texto en tanto el verdadero encuentro con aquel se da por medio de la obra (se hace referencia metonímica a “un Degas”), y el receptor, también, en tanto el texto lo convoca y

le determina su *tarea* interpretativa. Hechas estas aclaraciones, ahora sí háganse las propias del sentido esencial del arte.

### **DEL SENTIDO ESENCIAL DEL SIGNO ARTÍSTICO (TEORÍA ESTÉTICA DEL SIGNO)**

Hace bastante (desde el prefacio) se ha venido insistiendo con los términos “ontológico” u “ontología”, “modo de ser” de la obra o “comportamiento esencial”, “rasgo fundamental” y sentido esencial del arte, lo que “distingue y especifica” al arte; todo ello ha podido generar la sensación, a lo mejor, de tener ante sí una serie de conceptos cargados de demasiado contenido, pero sin resolver, apenas enunciados, y, en algunos casos, emparentados en el significado, pero sin haber sido distinguidos por el valor que comportan en este texto. Hay que decir algunas palabras al respecto.

Con la ontología-metafísica de Martin Heidegger (desde la abierta tematización del *Dasein* en *Ser y tiempo* hasta sus textos enfrentados a las “cosas”, o sea *La pregunta por la técnica*, *Caminos de bosque*, etc.) hemos esclarecido el pensamiento respecto a lo prístino del mundo. Sin premura reflexiva, podríamos atisbar que lo “primero” no viene a ser *lo primero*. Así es como, por ejemplo, la mayoría de las disciplinas de estudio, sino es que todas, han devenido posterior a los objetos de estudio y, en correspondencia, a lo que ellos verdaderamente *son* (es decir, a *lo que ya han sido*). El ejemplo que nos propone Heidegger es el siguiente. La tecnología actual de los ordenadores ha devenido posible por los mismos ordenadores pero, de modo más inicial, por el paso del poder en la tierra al poder en la fábrica: la Revolución Industrial; así mismo esta confianza en la técnica, en su magnificencia, se ha inspirado en los artefactos y discursos coetáneos, empero su sentido ha venido esencializado desde la raíz, por lo que viene en camino desde atrás —nunca desde adelante— y desde hace rato: el dominio humano de la naturaleza gracias a la ciencia físico-matemática y —aunque suene paradójico— la fe

en la razón. Es así como, en definitiva, la modernidad cartesiana del XVII y la posterior Ilustración del XVIII llegan a incubar el mismo germen, el más originario de toda esta pequeña anécdota histórico-científica, el poder de la “razón” griega en relación al carácter *noético* del mundo, entiéndase el poder de las matemáticas, la astronomía y la lógica formal: *las filosofías donde al final de sus historias siempre terminaba pesando, de un modo u otro, con metafísicas diferentes, el poder de las ciencias, los números, la razón, la idea....* (Pitágoras, Aristóteles y Platón).

¿Qué es lo “primero” que no *viene a ser* lo primero? Es aquello que es lo primero en el orden de la existencia y no en el orden del fundamento, aquello que aunque lo tengo delante *mostrándose* como lo originario, en realidad no lo es. El lapicero que sostengo en la mano comporta una serie de accidentes dentro de su diseño ergonómico los cuales percibo y a partir de todo lo cual *algo* me represento. Lo uso, lo detallo o lo abandono a su “existencia” ahí en cualquier parte, me olvido de él como ese algo que para mí es en la cotidianidad, pero como sea, ese ámbito desde donde se me muestra o desde donde dejo de representármelo sigue siendo lo primero como existente, como cosa existente. En cambio, si esculco más allá (metafísica) de su superficie representable, si me deslizo subrepticamente en él, como “sin tocarlo”, cavando en su estructura patente con miras a su latencia, más que representármelo intencionadamente, como cuando mantengo volcado hacia él en la cotidianidad, propiamente *lo veo*. Se me deja ver como aquello que siempre ha sido y que, no obstante, ha mantenido oculto a mi mirada, nuestra mirada. Ha estado ahí desde el principio de los tiempos, desde la aurora, es *lo primero* que espera *de último*; desde ahí me ha mirado, expectante y silencioso me ha aguardado pacientemente en y desde su esencia. Me ha visto pasar cerca, me ha sentido rozarlo en la representación, y sin importar mi falta de interés en él o mi inoperancia ontológica, consecuente consigo mismo, con eso que es, con *eso que siempre ya ha sido*, se ha mantenido acompañando mis representaciones

cotidianas desde el fundamento. Ahí, *lo primero* en el orden del fundamento se comporta, se hará manifiesto como el modo de ser verdadero de la cosa o de la situación que lo tiene como lo suyo, como lo más propio, es el rasgo esencial desde el que el mundo nos mira originalmente (originariamente: *Ur-sprung*). Se trata, el últimas, de la fuente de la que emana lo que propiamente *es* el mundo, aquello extraño y lejano pero que, en realidad, devendría lo más cercano y familiar: un especie de confraternidad ontológica (!), mi rasgo y los rasgos.

A menudo, lo más originario del mundo se demora en ponerse a la luz, pueden correr muchas generaciones y acontecer diversos pueblos históricos con sus respectivas expresiones culturales y, sin embargo, aquello, lo originario, permanecer refugiado y oculto a nuestra mirada, no iluminado y, por ello, latente. ¿Qué es, entonces, lo propio del arte que se ha mantenido oculto en las obras a través de la historia, y que constituye el *status* ontológico del arte en general? En otras palabras, ¿qué es lo que llevan de suyo las obras de arte, por disímiles que parezcan, ya sea por sus tratamientos o por sus contenidos y sus formas, y que las constituye como obras *del arte* (*Kunst-werkes*) y no de otra cosa? O más simple: ¿qué *es* el arte? Y es este un interrogante tan acuciante para el pensar estético (por más que se disimule en el pensamiento), que nos atreveríamos sin temor, a decir que todos los autores que se han movido al interior de la reflexión estética (pensando lo bello, lo poético, la tragedia, la poesía, los iconos, el diseño arquitectónico, el espíritu y el arte, el juicio estético, la obra como texto-mensaje, el antiarte, la sociedad y el artista, etc...), siendo artistas o no, y sin hacerse literalmente estas preguntas, han rozado una, algunas o todas, cercana o lejanamente, en unos sentidos o en otros, con ciertos fines y prejuicios y desde experiencias bastante individuales (Aristóteles, Kant, Hegel, Nietzsche, Marx, Freud, Tolstoi, Hauser, Wölfflin, Bordieu, Vargas Llosa, etc.); así, que casi podríamos decir qué pudo haber sido el arte de cada una de sus épocas para ellos, o qué hubieran pensado a partir de su pasado histórico (su horizonte de interpretación:

H.G. Gadamer) de nuestro arte actual, bien porque lo señalaron explícitamente o bien porque lo inferimos a partir de sus otras indagaciones estéticas, como sea.

La semiología no podía ser la excepción. Partiendo de una teoría general del signo (*semeion*) como condición de posibilidad para la efectivización de las ciencias y de las demás disciplinas de estudio, en tanto serían especies de lenguajes exegéticos del mundo; en otras palabras, con la semiología como disciplina “científica” que ayudaría a entender los procesos de comunicación dados entre los seres vivos, restaría poco para que esto se hiciese extensivo al ámbito estético y, en especial, al arte contemporáneo de la época. Pero también es correcto decir aquí, que pese a que en un comienzo ella se interesó por las obras coetáneas a su desarrollo como disciplina, luego, con autores como Umberto Eco y Yuri Lotman, se extendieron sus brazos en la historia del arte, intentando así dar cuenta de lo acontecido semióticamente en otras obras. En este sentido, la semiología interesada en el mundo del arte (las semióticas del arte) habría hecho más, llegar a *ver* —a mi parecer— lo que ha gravitado todo el tiempo desde el fundamento: el temple sígnico de todo texto artístico. La semiótica no ha sido nada discriminativa en el horizonte de las prácticas artísticas, y no precisamente por voluntad suya, pues han sido más bien las mismas obras las que han ido elevando su rostro ontológico como expresión del modo de ser propio del arte en general. Todas han venido a poner a la luz su esencia sígnica como el rasgo fundamental de las obras *del arte*.

Entonces, vuelve y se pregunta: ¿Qué es eso que ya siempre han sido, desde la aurora de los tiempos artísticos, las obras, y que, por ser lo primero en el orden del fundamento se ha mantenido oculto a nosotros los hombres en las mismas obras *del arte*? La pesquisa ontológica nos ha arrojado el saldo de la anticipación fundamental del signo con respecto a la mera existencia óptica de las obras (eso que básicamente se ve en el mundo del arte, las representaciones cotidianas con que nos conformamos, cómo nos referimos usualmente a ellas, pero también cómo las toman

los curadores, los gestores, la mayoría de la sociología y la simple historiografía del arte —recopilación ordenada de fuentes y acontecimientos para ordenar enciclopédicamente las obras en el tiempo). *Las obras son signos*, y esto ha sido así mucho antes de que la semiología (final del XIX y principios del siglo XX), la historia del arte (J. J. Winckelmann, 1.763), la estética (A. Baumgarten, 1.735) y el arte como producción libre, y no como mero saber hacer técnico, cotidiano y funcional (siglo XV), existieran. La semiología con intereses estéticos no se inventó el signo en las obras, no lo impuso culturalmente como convención en la cual creer, sólo leyó lo que ya siempre estuvo, al fin y al cabo *lo esencial* de algo es aquello que viene desde los inicios pero conservándose velado (Heidegger) a la mirada cotidiana. Por todo lo dicho y lo que viene, debe quedar plenamente claro que la semiótica del arte nunca ha desplazado a la estética moderna ni ha pretendido hacerlo, ni son mucho menos dos líneas de trabajo tan disímiles como para que no puedan llegar a trabajar muy cercanamente; si la estética propiamente hablando no había *visto* el temple sígnico en las obras es debido a que en ellas, anteriores a los siglos XIX y XX, aún no se agitaba toda la inmensa riqueza sígnica que afloraría tiempo después como consecuencia de los grandes cambios sociales y espirituales; y más bien, el devenir histórico de temple metafísico hubo de sostener dicho carácter sígnico en las profundidades, debajo de la reflexión corriente de lo bello y el arte. Será entonces ya en la época contemporánea, cuando la semiología, tras haber tratado de dar con la estructura comunicativa del texto artístico, penetra en lo artístico mismo y así, logra postular al signo artístico como lo estructurante. De este modo y sólo en tal sentido, podría señalarse un esfuerzo propedéuticamente metafísico en la semiología, pero que sólo la filosofía pura sabe hacer. En definitiva, las semióticas del arte sentarían las bases de la interpretación de la obra de arte a la luz del signo (*semeion*) y del ya mentado triple nivel de su configuración (lo *dominante*), desde lo cual abriría un amplio marco de

posibilidades interpretativas o lecturas (lo *connotativo*) y, así, la estética —el otro punto también defendido acá— develaría los otros rasgos fundamentales que terminarían por constituir el valor ontológico de lo artístico respecto de otras actividades extra-artísticas.

Ahora bien, muchas otras cosas y situaciones de la cotidianidad también comportan una estructura *sígnica*, y en muchos casos podrían a su vez plantear un carácter connotativo, ¿en qué consiste, entonces, aquel horizonte que permite la articulación del triple nivel semiótico y termina por constituir lo artístico mismo como lo fundante en las obras?

El signo artístico es *paradigmático*: instala mundo, una semiósis de mundo. La red *sígnica* que se instala como obra, funda sus raíces en el lugar donde se sufrieron los dolores de su parto. De acuerdo con Vargas Llosa se denominará a este lugar “realidad real”, y el otro, el de la obra, “realidad ficticia”. Como hace ya varias líneas se señaló, lo artístico se instala a modo de una cordillera apoyada sobre la llanura de esa realidad. Es en este sentido en que ha de leerse la afirmación del esteta de cine Jean Mitry<sup>93</sup>, que define el arte no como un ente proyectado más allá de la realidad sino como proyectado a partir de ella y aún incrustado ahí. Aquella elaboración de mundo es un modelo que *interroga* a la realidad, la *pone en cuestión* y a los propios mecanismos con que la estudia y la han estudiado estéticamente. Se trata de una nueva dimensión que organiza *sígnicamente* un nuevo sistema de valores, situándolos a todos ellos en un espacio y tiempo diferentes: estético-artísticos. Así, la obra atraviesa el marco generacional de los hombres en un tiempo “sin tiempo” y en un espacio “reducido”, no natural, casi etéreo. Las leyes que rigen de ese lado y la lente interpretativa que se exige para la apreciación de sus signos, sitúan al individuo en una experiencia estético placentera que lo “eleva” al desinterés ante lo irremediable, que

---

<sup>93</sup> Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*, México DC: Siglo XXI, 1978.

lo libera del hechizo que lo tenía atado a la desolación y al temor que le generan el destino inaudito y absurdo de la existencia. El rasgo fundamental de esta *experiencia*, con acento wittgensteiniano, es el de una estela de misticismo que permite el retorno iluminado de quien, luego de haber ascendido por la escalera, ha bajado. El filósofo austriaco habría dicho, que *ahora podría ver correctamente el mundo*, y Gadamer, semióticamente, por su parte, que *habría experimentado un modo de acceso a la verdad por medio del ser del signo estético*. Sobre Gadamer, aquí se diría que toda obra es trágica al hacer tomar conciencia de la finitud, de la abyección de *la condición de ser humano*; que toda obra, todo texto, le devuelve al hombre la conciencia de lo ineluctable, o sea la situación de que la realidad real sea como es, *el así es y no de otra forma*. Como diría Gadamer, se trata de “*una ordenación metafísica del ser que vale para todos*”<sup>94</sup>. De todo esto, que la efectiva interpretación del mundo es la que subraya, ante Dios, los límites de la experiencia humana. El cine, la literatura y el arte en general reconducen al hombre, desde lo estético, a este tipo de conciencia originaria:

“Escribir novelas es un acto de rebeldía contra la realidad, contra Dios, contra las creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Este es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales por que no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad”<sup>95</sup>.

“La demencia luciferina a que lo empuja su rebeldía —suplantar a Dios, rehacer la realidad— el carácter extremo que ésta

---

<sup>94</sup> H-G. Gadamer, *op. cit.*, pp. 178-179.

<sup>95</sup> Mario Vargas Llosa, *Historia de un deicidio*, Madrid: Seix Barral, 1971, p. 85.

adopta en él, es la manifestación de esa oscuridad tenaz. Por eso escribe: protestando contra la realidad, y, al mismo tiempo, buscando, indagando, por esa misteriosa razón que hizo de él un supremo objetor”<sup>96</sup>.

Materialmente la obra es también *objetual*. Y es este carácter —como expresión patente de lo *paradigmático*— lo que resalta físicamente su retranqueamiento respecto a la realidad. Esto está determinado por el pedestal, el marco, la tarima teatral, la pantalla arriba de la tarima y cubierta por una túnica, la filarmónica que interpreta al fondo en la concha acústica, el papel fotográfico, las solapas y el lomo, los bordes y la pantalla del video-arte, el acto de instalación de un objeto o una situación con fines propiamente artísticos, el museo, etc. Con estos “dispositivos” la obra se percibe “ahí” pero está “allá”, separada por una configuración que legitima al receptor como “sujeto”. Por mucho que ella lo hiera con la “mirada”, con la postura, que lo “toque” (como las obras de Tony Smith<sup>97</sup>), por mucho que se crea participar en ella (el *performance* o una co-creación narrativa), el receptor es expulsado más allá, a una distancia insondable en que se le obliga a *re-conocer* el vacío que lo separa y su tarea interpretativa del ver-reconociendo gozoso y del reconocer-viendo gozoso<sup>98</sup>. Algunos, tal vez Foucault, se referirían a esta propiedad artística como “representación”<sup>99</sup>, aquí, para evitar anfibologías y remisiones filológicas, se prefiere

---

<sup>96</sup> M. Vargas Losa, *Ibidem*, p. 86.

<sup>97</sup> Revítese la problemática del umbral de la mirada en Didi-Huberman. Cfr. G. Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial, 1997.

<sup>98</sup> Este concepto aristotélico de la *aisthesis* es recuperado por la estética receptiva de línea jaussiana. Cfr. Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus, 1992, p. 76.

<sup>99</sup> A raíz de *Las meninas*, Foucault ha señalado la naturaleza de toda pintura como “representativa”, y esto, precisamente, por su configuración material. Cfr. M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, México DC: Siglo XXI, 1977, pp. 17-18.

la noción filmica/ teatral de *puesta en escena*. Esta connotación devela el carácter siempre “sobre-actuado” de las obras, al fin y al cabo ellas jamás están hechas de la misma pasta de la realidad real. Podrían compararse, por qué no, con el actor modelo propuesto por Antonin Artaud:

“El actor natural hace sobre la pantalla lo que hace en la vida y se puede conseguir que lo interprete con un poco de paciencia; pero el actor de cine, quiero decir, el bueno, el verdadero, ese que colocado en un terreno artificial, en el terreno del arte o la poesía, siente y piensa directamente, espontáneamente, sin interpretar, este actor hace lo que nadie podría hacer, lo que él mismo en estado normal no hace”<sup>100</sup>.

De todo esto, que aquellas obras que intentan coincidir fuertemente con la realidad (el neorrealismo, el superrealismo, el impresionismo, el cine documental “de observación”) vean sus vocaciones truncadas por la sobre-exposición de sus formas, por la sobre-posición artística de sus configuraciones. De este modo, cada vez que una obra hace presencia se instala como una herida en la realidad, como un trazo estético-artístico que abre un paréntesis en el mundo “lineal”. Este objeto *aterriza* en él con su rostro de ficción, con una sonrisa cínica que se “burla” de la realidad real. En definitiva, y puesto que *conocer es distinguir*, la propiedad artística de la objetualidad —junto con las demás— manifiesta “un más allá del arte” que le señala los límites a las obras y no las hace coincidir absolutamente con la realidad. Lo contrario, opinar que todo puede valer como arte, que los límites de lo uno equivalen a los de lo otro, sería casi como plantear un *solipsismo artístico*, el cual reduciría tanto un universal (el circuito de toda la realidad) a un único elemento (el arte) que la *individualidad* del arte se contraería

---

<sup>100</sup> A. Artaud, *El cine*, Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 43.

a un punto inextenso y quedaría la “realidad real” coordinada completamente con ella, con el *yo* de la “realidad ficticia”<sup>101</sup>.

De otro lado, las lecturas de un signo artístico responden a un único producto, a una única combinación de signos, esta otra propiedad del signo artístico se conoce como la *exclusividad*. La obra es única en el momento de su realización y posterior a su terminación, es *producida* por una *conciencia artística* con fines exceptuantes y sin remedo; incluso la obra lo es (única) pese a ser “re-proyectada” en diferentes tiempos y en el mismo

---

<sup>101</sup> El sentido que aquí se ha pretendido dar al concepto de “solipsismo” (dentro del marco del arte), si bien proviene originalmente de un aspecto particular del *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein (numerales 5.6 y 5.64), no obstante y *mutatis mutandis*, parece funcionar muy bien como argumento crítico-estético a la noción que defendiese eventualmente un arte sin límites. Wittgenstein escribió: “(...) *El yo del solipsismo se contrae hasta convertirse en un punto inextenso y queda la realidad con él coordinada*” (num. 5.64). Con esto el autor austriaco deseaba ilustrar una noción previamente expuesta en ese mismo libro, la que rezaba que: “*Que el mundo es mi mundo se muestra en que los límites del lenguaje (del lenguaje que sólo yo entiendo) significan los límites de mi mundo*” (num. 5.62). La diferencia estibaría, básicamente, en que mientras Wittgenstein usa el suelo solipsista para dar bases metafísicas al sentido general de su obra, aquí, en cambio, la noción solipsista es recuperada con fines crítico-estéticos y negativos, abriendo la crítica a una perspectiva que hiciera coincidir la enorme amplitud de la “realidad real” con la reducida individualidad del arte. Él resume la figura del “ojo” y el “campo visual” (de Schopenhauer) para referirse a una problemática netamente metafísica (la situación del “sujeto metafísico” con relación al “mundo”) y así explicar cómo “el mundo” coincide perfectamente con el “yo” (pensamiento/ lenguaje) afincado justo en el límite de ese mundo y no dentro de él (se trataría de la reducción de un absoluto a una individualidad tornada, por tal reducción, en otro absoluto); y aquí, en cambio, la individualidad del arte, es decir su “yo” como correlato conceptual del “yo” wittgensteiniano, es indicada negativamente como coordinando plenamente con toda el área de la realidad. O la individualidad sería absorbida por la onda explosiva de la “realidad real” que se *extendería* por toda la llanura del mundo *haciendo funcionar todo como arte*, corroyendo con su estructura ontológica la estructura propiamente esencial del arte, o, inversamente, tal individualidad llenaría todos los espacios ontológicos de la “realidad real”: o *toda la “realidad real” sería artística o todo lo artístico sería “realidad real”*. Cfr. L. Wittgenstein, *Tractatus*, Madrid: Alianza Editorial, 2002.

o en otros lugares/ escenarios (una pieza teatral, un *filme* o una interpretación musical). Por muchas puestas en escena que se hagan de una pieza teatral o interpretaciones de una pieza musical se responde a *un* libreto a *una* notación musical; por muchos positivos que se saquen de una fotografía artística se responde a *un* negativo y de allí se reproducen los demás positivos a mostrar en los salones; y por muchas copias (“latas”) que se saquen de un *filme* para las diferentes salas de proyección se responde a *un* rodaje y a *un* solo producto de lo montado en la moviola o en el computador. Incluso, así se realicen *remakes* de *una* obra, ellos son eso, productos exclusivos en tanto su naturaleza es la refabricación. De todo esto, que muchísimas obras —si bien no todas— hayan ostentado materiales finísimos y resistentes en su configuración, y por ello costosos, es decir, como signos que apuntan a la durabilidad y unicidad exclusiva de sus productos. De acuerdo con ello, otro elemento interesante para estudiar al respecto, partiendo de que el arte funcionaría en tal caso como una figura solapada que subrayaría las barreras socio-económicas de una comunidad —aunque esto pareciera pertenecer un poco más a una sociología del arte—, sería el del coste de los productos artísticos, del ámbito del arte en general (pues, prácticamente, ponerse en situación artística no es algo “económico”, y esto desde estudiar arquitectura o la publicación de un poemario hasta hacer cine, comprar una cámara fotográfica o una pintura original), que proyecta en el imaginario colectivo un sentimiento, igualador por lo bajo, de auto-exclusión que censura al individuo del ámbito de las prácticas artísticas.

Ahora, la característica de la *no funcionalidad* en el signo artístico se explica, dicho severamente, a partir de la “in-utilidad” material de la obra. Aunque aquí se sustenta que las obras no son simples “cosas” como una piedra o el agua, o herramientas como un martillo y un cincel, no se hace propiamente con todo el sentido que Heidegger dio a sus palabras en *El origen de la obra de arte*: que lo esencial de la obra radica —a diferencia de los otros elementos— en que pone en obra la verdad iluminadora (*aletheia*) del

ser de un ente, en donde este se manifiesta más acá de las hipótesis de una teoría; una explicación de corte fenomenológico bastante interesante pero algo distante del enfoque presente. Aunque, por supuesto, en línea con el filósofo alemán habría que decir que una obra de *del arte* nunca funciona (*works*) como un utensilio. Entonces, la obra es producida por una *conciencia artística* con fines frutivos que causan regocijo tanto en el momento de la “lectura” como en el momento productivo. Es verdad (!), esta es una función, pero no está apuntada aquí en términos de funcionalidad “material” o práctica. Y se dijo más atrás que toda obra sitúa al espectador en una experiencia estética reveladora y exegética de los límites de la existencia humana, de la *finitud* (Gadamer), pero, con todo, esta función propinada en el espacio del placer artístico, que sobre-instala mundo, uno más allá de la “realidad real”, no es tampoco una función de carácter material.

Se explica: las obras, pese a ser “cosas” o “situaciones”, no están definidas esencialmente por las necesidades materiales e inmediatas de los individuos, ni son meras vicisitudes de su vida diaria (clavar puntillas, rendir culto religioso, conducir al trabajo, demandar a alguien en un juzgado, sentar políticamente una ideología, etc.): es premisa bien conocida y difundida que sin el arte se podría vivir, prueba de ello es que existen comunidades enteras de hombres, como los que habitan en el mosaico rural, que nunca han visitado un museo o presenciado un *filme* en una sala de proyección, por el contrario, comen en los restaurantes, transitan por un puente, duermen en sus casas, acuden al voto popular, o se mueren en los cementerios. Al fin y al cabo, el arte, en su mayoría, pervive en las grandes ciudades, rara vez “acude” a los pueblos. De este modo, el placer en que el signo artístico se funda y en el cual sitúa a los individuos, es un placer estético extra-ordinario (diferente de la experiencia de *lo sublime* ante una enorme montaña o un extenso valle, de *lo bello* ante una elegante dama) que, como un dispositivo, los proyecta más allá (o más acá) de la “realidad real”; se trata, pues, de un placer *desinteresado* y a la vez *reflexivo* que les

propone un *mundo paradigmático, exclusivo*, expresamente *objetual*. Al respecto, sería interesante recordar —guardando, eso sí un en gran medida, las proporciones del supremo subjetivismo trascendental y del leve papel otorgado al entendimiento<sup>102</sup>— la determinación kantiana del juicio estético:

“(…) es un juicio *reflexionante* dotado de una función regulativa que implica un acuerdo subjetivo entre las

---

<sup>102</sup> Las categorías de la *Crítica de la razón pura* que Kant trasvasa al aparato categorial de la estética, y a las que apela para determinar el grado de unicidad de la relación estética entre el sujeto y la obra, representan el juicio según la “cualidad”, la “cantidad”, la “relación” y la “modalidad”. En *La Estética del siglo XVIII* Elio Franzini nos expone brevemente el programa descrito por Kant en la *Crítica de juzgar estéticamente*: “En primer lugar, según la cualidad, el sentimiento conectado al juicio resulta ser desinteresado, puesto que se orienta a un placer formal extraño a lo placentero (que es lo que afecta a los sentidos en la sensación) y a lo bueno: **gefühl**, el sentimiento, muestra así en Kant la autonomía funcional respecto al **empfindung**, la sensación y, en consecuencia, respecto a cualquier aparato gnoseológico wolffiano, ya sea superior o inferior. Sólo el sentimiento estético (y no cognoscitivo, sensible o moral) es puramente contemplativo, desinteresado, indiferente respecto a la existencia del objeto. El desinterés, en virtud de la cantidad, se constituye en presupuesto para la universalidad del sentimiento estético, incluso si se trata de una universalidad subjetiva, es decir, fundada no sobre un concepto necesario, sino sobre la comunicabilidad de ese sentimiento. Del mismo modo, según la relación, los juicios estéticos tendrán una finalidad puramente formal, que se presenta como una mera forma de la finalidad en la representación, mediante la cual un objeto nos es dado. Es aquella que Kant llama “belleza libre”, **pulchritudo** vaga, la que encarnará, con su absoluto desinterés, que no se adhiere a ningún concepto, la forma perfecta de la belleza o, mejor dicho, el correlato de un auténtico sentimiento estético. En efecto, tal y como se afirma en la modalidad, el vínculo que se instaura entre juicio estético y placer resulta ser de una especie particular: no tiene ni una objetiva necesidad teórica ni tampoco necesidad de orden práctico, sino una cierta y paradójica necesidad estética, fundada en la comunicabilidad del sentimiento, en un sentido común que no deriva de consideraciones de orden empírico-psicológico, sino de la trama trascendental, del acuerdo inter-subjetivo que funda la subjetividad universal y necesaria del juicio estético” (subrayado fuera de texto). Cfr. E. Franzini, *La estética del siglo XVIII*, Madrid: Visor, 2000, pp. 215-216.

distintas facultades. El juicio estético pone en comunicación la imaginación, la sensibilidad y el intelecto que, sin constituir nada, ofrece a la libre representación subjetiva la forma de un juicio, conectado *solamente al sentimiento de placer o disgusto*<sup>103</sup>.

Para evitar ambigüedades interpretativas producto de esta analogía planteada a partir de Kant, cabe acotar la idea goethiana del espectador modelo, el cual, al tiempo que disfruta, reflexiona sobre la obra, y al tiempo que reflexiona, disfruta. Ello quiere decir, no que la cuádruple estructura kantiana del juicio desinteresado se sostenga literalmente acá, para fines de este trabajo, por ejemplo (mencionando dos de las cuatro estructuras) diciendo que lo bello lo es necesariamente y que cuando se juzga algo bello es así independientemente del valor universal de la esencia de lo bello, sino únicamente que en la interpretación de la obra de arte hay una experiencia placentera y una representación de algo a partir de sus signos (reflexión), pero al interior del sujeto interprete de lo lingüístico, en tanto *él es* un ente reflexivo y lingüístico (es más, en sí mismo *él es un signo*), al interior de su mundo (y esto, sin que se deba pensar, para nada, en el sujeto trascendental kantiano que “pone” algo más desde la estructura del innatismo en la realidad extra-subjetiva, lo cual se muestra en los “juicios *sintéticos a priori*”). En este sentido, desde el fondo se está dejando ya ver una hermenéutica de corte estético (como la jaussiana), aquí de bases semióticas (Eco), que se referiría básicamente a una experiencia estética placentera del sujeto lingüístico, basada en los signos articulados artísticamente en los textos e interpretables a partir de ellos, y no es, en absoluto, una reflexión acerca de un “yo” como un ente más acá de la realidad intersubjetiva pero al mismo tiempo emplazado con ella, y que a la vez se constituye en condición de posibilidad del conocimiento del mundo, al cual debe *juzgar teleológica o*

---

<sup>103</sup> E. Franzini, *Ibidem*, p. 214.

*estéticamente*. No obstante, plantear una reflexión más prolija acerca de la facultad de juzgar estéticamente, planteada por Kant, para tensionarla con la perspectiva aquí expuesta acerca de la única *funcionalidad* de la obra, la de placer de la lectura, desborda en gran manera los objetivos actuales de esta empresa y merecería por su nivel de independencia problemática no un capítulo sino un texto aparte.

En definitiva, y expresado sobriamente, si bien todas las obras de arte son “cosas” o son “situaciones”, no todas las “cosas” ni todas las “situaciones” son obras de arte. Y esta se parece tanto a la definición, que en gran medida la apoya, de que si bien todas las prácticas artísticas pertenecen al ámbito de la estética no todo lo estético pertenece al ámbito de lo esencialmente artístico:

“(…) la estética, no se limita a las cuestiones artísticas. Las categorías fundamentales de lo bello y lo feo, lo sublime, etc; van más allá del ámbito del arte y abarcan la totalidad de la realidad. Los valores estéticos aparecen también en espacios extra-artísticos: de una parte, en la naturaleza (en lo bello en la naturaleza, en los paisajes, en el cosmos); de otra parte, en la cotidianidad de los sujetos (ocio, moda, deporte, juego), en su mundo del trabajo y en los productos artesanales o industriales creados por él (diseño, estética de la mercancía, estética consumista)<sup>104</sup>.

Gráficamente sería algo más o menos así:

“XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX”

Donde lo que se encuentra en el paréntesis (XXXX) responde al sentido esencial de las obras de arte, lo artístico mismo a partir

---

<sup>104</sup> Wolfhart Henckmann y Konrad Lotter, *Diccionario de estética*, Barcelona: Crítica, 1998, Prólogo.

de su rasgo propio, el carácter ontológico de las obras, y lo que se halla fuera responde al amplio marco de los artefactos estéticos y culturales pero que no son esencialmente obras *del arte*:

“XX  
XXXX (XXXXXXXXXXXXXXXX)XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX  
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX...”

Finalmente, la última característica —recién indicada— con que se articulan los tres niveles de estudio del signo al *sentido esencial de la obra de arte* es la *fruición*. Pero debido al alto valor que se le ha concedido para una semiótica del texto artístico, se ha optado por brindársele unas precisiones que no están de más. Para tales efectos, aquí se tomará plenamente la defensa del placer artístico que ha desarrollado Hans-Robert Jauss, muy a despecho de la estética de la negatividad adorniana (que considera la posibilidad de un arte no frutivo)<sup>105</sup>, señalada aquí levemente como punto de contraste.

Pero antes, una nota aclaratoria acerca de lo ya referido.

En atención a los elementos sustanciales de lo artístico recién expuestos (lo *paradigmático*, lo *exclusivo*, lo *objetual*, lo *no-funcional* y lo *fruitivo*), se debe señalar que la investigadora en teoría cultural y estética, Jualiane Bambula, en su lúcido y riguroso trabajo titulado *Lo estético en la dinámica de las culturas*, ha propuesto una serie de parejas de conceptos dicotómicos que, en algunos aspectos, coinciden con tales elementos y en otros, la mayoría, no. Esto es así porque, si bien las parejas de “exclusividad-ubicuidad” y “objetualidad-actualidad” (que en últimas socavan en casi lo mismo: objetivaciones que expresan la superación de la realidad en contra de acciones cotidianas y esenciales presentes en todos los actos de la vida real) coinciden

---

<sup>105</sup> Revítese al respecto todo el Capítulo 2 de su texto cumbre *Experiencia, estética y hermenéutica literaria*.

semánticamente con lo *paradigmático*, el tono puesto en este elemento lo descubre acentuadamente metafísico y semiótico a la vez, como un viaje subjetivo y placentero (*Er-fahren*) a partir del signo artístico. Y aunque se reconozca el hecho de que esa “objetualidad” sí coincidiría con esta *objetualidad* (la de este trabajo: hasta presentamos ejemplos muy similares), toca decir que aquella “exclusividad” no hace lo mismo; porque *exclusividad* acá quiere decir más bien *unicidad*, o sea lo irrepetible y único. De otro lado, la pareja “autonomía-pantomía” (es decir, legitimación desde y en el interior del artefacto en contra a la que es referida desde afuera por otros ámbitos), acá es pensada, más allá de una “especificidad estética” dentro del marco sociocultural —con lo cual se está de acuerdo—, como una búsqueda esencial, cada vez mayor, de la *apertura connotativa* dentro del plano de la significación, de tal modo que acá se propondría una pareja más bien así: *univocidad significativa-equivocidad significativa* o *cerradez del artefacto extra artístico-apertura connotativa*, y, siendo tajantes, *arte-no arte*. Además, que este aspecto de la apertura significativa con meros fines artísticos ni siquiera forma parte de la clasificación pentádica sostenida en este texto, y prácticamente acontecería lo mismo en lo referente a las parejas “trascendencia-inmanencia” y “mimesis-abstracción”, que ni siquiera son tratadas en este trabajo, como sí lo hizo exhaustivamente la teórica alemana. Sin embargo, debe ponerse en gran estima el valor elucidador de sus palabras que, desde la perspectiva particular en que están instaladas, otorgaron muchas luces en una zona en la que ciertas cosas parecían difusas<sup>106</sup>.

En una palabra, ni aquí se ha planteado una tipología que clasifique por pares las especificidades socioculturales de dos estéticas en el tiempo histórico humano (“lo tradicional y arcaico respecto de lo moderno occidental”) ni mucho menos

---

<sup>106</sup> Juliane Bambula Díaz, *La estética en la dinámica de las culturas*, Santiago de Cali: Editorial Facultad de Humanidades Tiempo Estético, 1993, pp.104-214.

se ha desarrollado un enfoque de ese tipo (“antropológico-social” o “historiográfico” —como diría M. Heidegger—), y sí, en cambio, una auscultación ontológico-metafísica de temple semiótico interesada por la esencia del arte; se ha repetido ya muchas veces, que tal vez cansa, *“la perspectiva desde donde deben mirarse estas líneas es exclusivamente de tipo metafísico-ontológico, semiótico y estético, todo al tiempo, quien no lea así no habrá logrado dilucidar el sentido de lo aquí expuesto e impuesto”*.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

**LA EXPERIENCIA ESTÉTICA PLACENTERA EN EL ARTE  
SEGÚN JAUSS**

De acuerdo con Theodor Adorno, la autonomía de la obra de arte no puede abandonarse al riesgo que genera la actividad comunicativa (“catarsis” según Jauss) de la experiencia estética, capaz de manipular y transmitir al individuo elementos preformados o establecidos por un sistema con el llano pretexto de satisfacerle sus necesidades, y hecho de la forma más “vil”, dando vía libre, por medio del texto —hecho “artículo de consumo”—, a la *identificación* del espectador con los personajes a través de las seducciones —instauradas por los mecanismos culturales— del placer estético:

“La experiencia estética distancia, en primer lugar, al espectador del objeto. Lo que repercute en la idea de la observación desinteresada. Aquellos cuya relación con las obras de arte esté dominada por el si pueden, y hasta qué punto, situarse en el lugar de los personajes que aparecen en ellas, son unos frívolos; todas las secciones de la industria cultural se basan en esto y se procuran clientes con ello”<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup> Frase tomada por Jauss (*Ibidem*, p. 53) de la edición alemana de la *Teoría*

“La experiencia artística sólo es autónoma cuando deshecha el gusto placentero”<sup>108</sup>.

Por lo anterior, con Adorno perfectamente se podría afirmar que la *catarsis/ comunicación* es un acto que permite la purificación de emociones o alivianamiento de la vida (usando un símil ajeno, “como el aflojamiento de una pieza carriada”<sup>109</sup>) a través de la “opresión”, la cual estaría dispuesta para la defensa de los intereses de los organismos de poder (el Estado, la Iglesia, la publicidad, etc.) que serían *determinantes* para la obra. Se toma, entonces, una posición negativa respecto a los modos de identificación ante las obras (modos “primarios” constitutivos de la “comprensión” según Jauss) como la emoción, la admiración, la risa, la compasión, etc..., actualizados por medio de la comunicación (aunque no niega nunca la “reflexión estética”, “interpretación” según Jauss), a nombre de una sustancialidad histórica y permanente, autónoma e independiente, capaz de definirse y redefinirse ella misma a través de la *historia* sin el concurso del cambio generacional de los espectadores (receptores), sin el concurso del cambiante horizonte histórico de la interpretación:

“Puede ser que el verdadero límite entre el arte y otros conocimientos consista en que éstos pueden pensar más allá de sí mismos sin renunciar, pero el arte no produce nada importante que él mismo no llene de sí mismo, desde el lugar histórico en que se encuentra. (...) “Por eso la palabra sustancialidad tiene aquí su sentido”<sup>110</sup>.

*estética* de Adorno. [*Asthetische theorie*, Frankfurt am Main: L Suhrkamp Verlag, 1970].

<sup>108</sup> H. R. Jauss, *Ibidem*, Pág. 57.

<sup>109</sup> Benjamin refiriéndose críticamente al “yo” propuesto por el surrealismo apostilla: “*En el andamiaje del mundo el sueño afloja la individualidad como si fuese un diente cariado. Y este relajamiento del yo por medio de la ebriedad...*”. Cfr. W. Benjamin, “El surrealismo (La última instantánea de la inteligencia europea)” en *Imágenes y sociedad*, Madrid: Taurus, 1988, p. 45.

<sup>110</sup> Theodor Adorno, *Teoría estética*, Barcelona: Orbis, 1983, p. 338.

Las respuestas que ofrece al respecto Jauss se mueven (apoyándose generalmente en los *mass media*) entre una hermenéutica artística de base semiótica (comunicación/ significación) y, por supuesto, una *estética de la recepción*. Para el hermeneuta de la Escuela de Constanza, la crítica (“acrítica” según él) de quien cuestionase negativamente el “carácter comercial” del arte señalándolo como un artículo de consumo perdería de vista dos cosas; uno, que todos los productos culturales tienen esa connotación, y dos, que pese a la *determinación* (en el arte) de las estructuras económicas (o del poder en general), lo que *domina* en la definición permanente del ámbito artístico son los elementos estructurales (Teoría del arte, semiótica) que se viven al interior de la relación. Es por esto que no podría comprenderse el carácter consistente del arte mediante nociones como la de “valor de uso o la plusvalía, ni su circulación explicarse por la relación oferta-demanda”<sup>111</sup>; y también de aquí, que Talens (siendo marxista) haya afirmado que el hecho de que una obra sea correcta ideológica o políticamente, o que inevitablemente este *determinada*, a la base, por lo económico, *no significa que sea un logro estético*:

“La necesidad estética sólo puede manipularse dentro de unos límites, porque, incluso bajo los condicionamientos de la sociedad industrial, la producción y reproducción artísticas no pueden determinar la recepción: la recepción del arte no es, en modo alguno, consumo pasivo, sino una actividad estética obligada a la aprobación o al rechazo y, por tanto, fuera del alcance de la planificación del mercado”<sup>112</sup> (subrayado fuera de texto).

Y continuando su reproche a la taxonomización de la obra de arte como mero artículo de consumo, pero esta vez apoyado en

---

<sup>111</sup> H. R. Jauss, *op. cit.*, p. 24.

<sup>112</sup> H. R. Jauss, *Ibidem*, p. 24.

un vector ajeno, eso sí desplazado en la misma vía, (Hannelore Schlaffer) subraya:

“(…) la crítica marxista cae en la interpretación idealista del arte, propia de aquella *estética burguesa* que había combatido, al restaurar, sin confesarlo, la obra de arte aurática y su contemplación en solitario, como medida de la autenticidad perdida, para escapar (así) de la hipotética *relación de fascinación* de la praxis estética actual”<sup>113</sup>.

Finalmente, como respuesta sintética a la salida teórica adorniana de oponer un arte válido para la reflexión (“vanguardia”) a otro válido para el consumo (comunicativo/ *mass-media*), Jauss enfatiza en que más allá de que un producto artístico sea de una línea u otra, hoy por hoy, es difícil determinar en qué vaya a degenerar productivamente todo, si en una “dialéctica de la ilustración” (adorniana) o en una dialéctica del consumo. Y pone como argumento, paradójicamente, una frase brechtiana que —respecto del cine— asume que todo tipo de producto (sea muy artístico o no) no es más que un “artículo de consumo”<sup>114</sup>. De cualquier forma, aquí se piensa que —avanzando más en el discurso jaussiano— *siempre* se podría afirmar que el texto artístico se mueve entre una llamada al placer comunicativo/ persuasivo (*catharsis*), y otra a la reflexión (momento “conceptual” que encontraría su punto de arranque en el plano básico “receptivo” (placer en la *aisthesis*), pero que también se generaría en el plano “comunicativo” (con el placer en la *catharsis* a señalar en las próximas líneas). Así, la tesis general de Jauss (“Mi tesis va dirigida contra...”<sup>115</sup>), que no solamente va dirigida *contra* el purismo estético de Adorno (que ubica al espectador solitario ante la obra, en su pureza reflexiva, pero

---

<sup>113</sup> H. R. Jauss, *Ibidem*, p. 24.

<sup>114</sup> H. R. Jauss, *Ibidem*, p. 25.

<sup>115</sup> H. R. Jauss, *Ibidem*, p. 57.

olvidado y desaparecido en ella), sino también *contra* todo tipo de purismo estético que exponga una relación pasiva entre la obra y el espectador<sup>116</sup>, presenta el origen fundamental de sus ideas, el eje de su crítica en el campo de la hermenéutica literaria:

“El comportamiento placentero, que el arte provoca y posibilita, constituye la experiencia estética *par excellence*, que caracteriza tanto al arte autónomo como al preautónomo<sup>117</sup>.

Un modo de entender sendas posturas, la negativa de base adorniana y la positiva de base jaussiana, es ilustrándolas un poco desde una perspectiva cinematográfica, ya que con ésta, al exponer mayúsculamente las relaciones de arte e industria, se ilumina el tejido de relaciones entre lo que *determina* y lo que *domina* en el ámbito de las prácticas artísticas. Haciéndose un poco de historia podría encontrarse claramente la articulación entre la “manipulación” del gusto estético y las “necesidades” de la comunidad receptora de un texto artístico. Obsérvese. En los comienzos del cine —principios del siglo XX— la porción de receptores para este nuevo espectáculo se distribuía entre los *snobs* y el público sencillo. Más interesante es esta última —para los actuales intereses— que acudía (tanto en Europa como en Norteamérica) a las salas con la misma inocencia y avidez con que lo hacían en un principio a las eventualidades de la feria. Paulatinamente, lo que en inicio era curiosidad tomo forma de necesidad. Se trataba de que el obrero de principios de siglo, sobreexigido y mal remunerado, encontraba en el nuevo

---

<sup>116</sup> Por ejemplo el de Gadamer que, según Jauss, muestra la relación pasiva entre la verdad de la obra y la conciencia cognoscitiva. Cfr. H. R. Jauss, *Ibidem*, pp. 22-24; 67-68. Al respecto, léase la defensa que hace Claude Piché de Gadamer frente a Jauss. Cfr. “Experiencia estética” en Revista *Ideas y valores*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, noviembre de 1989; traducción de Magdalena Holguín. Léase también la autodefensa que se hace el mismo Gadamer. Cfr. H-G. Gadamer, *Verdad y método II*, Salamanca: Sígueme, 2002, pp. 20, 68, 108.

<sup>117</sup> H. R. Jauss, *op. cit.*, p. 57.

*distractor* un supra-canalizador de sus experiencias diarias, un mitigante a los desazones y vacíos internos. De este modo, al “espectador medio” se le fomentaba todo aquello que, asegurándole la evasión de su dura realidad a través de una política” acaramelada”, pudiese constituirse en necesidad:

“Las películas en episodios, los seriales, proliferan, y el nuevo lector de películas, como el todavía cercano lector de novelas por entregas, esperará con ansiedad a la semana siguiente para asistir a las andanzas de su héroe o heroína favoritos, presentes en una pantalla sobre la que proyecta sus propios e insatisfechos sentimientos. Para fomentar esta necesidad... los manipuladores de este nuevo mercado se dedicarán tanto a la creación de personajes familiares como a la estructuración de los denominados géneros cinematográficos... asegurando de paso la asistencia repetida de espectadores a los filmes de las características por las que se inclinen sus gustos”<sup>118</sup>.

Pero, con todo, vale la pena tomar en consideración que, mucho tiempo después, cuando en la década de los sesenta se planteó la querrela —señalada hace ya bastantes líneas— entre el *cine persuasivo* (comunicativo) y el *distanciado* (reflexivo/ilustrado), los *filmes* que se rodaron, de cualquiera de las dos partes, nunca dejaron de constituirse en formas de adoctrinamiento de comportamientos o posiciones ideológicas (*American way of life* o *Comunism way of life*); nunca exorcizaron de ellos la figura censurante y manipuladora (el Estado —y este mucho más en los países socialistas—, las grandes casas productoras o pequeños colectivos) que propusiera elementos preformados o establecidos (una moral cristiana o una moral no cristiana); jamás dejaron de cumplir el triple requisito de toda industria cinematográfica (producción, distribución y exhibición *de un artículo de consumo*), y, finalmente, nunca, ni uno sólo de esos

---

<sup>118</sup> C. Barbáchano, *op. cit.*, p. 23.

*filmes*, dejó de constituirse en foco productor de placer, bien para las clases bajas, para los intelectuales o la alta burguesía; bien para una mayoría o una minoría. En este sentido, se pregunta: ¿qué clase de cine es aquel que no es arte e industria a la vez, que no comunica o proporciona placer? Y si esto se observara en otras expresiones del arte se notaría que acontece lo mismo pero a escalas menores: la existencia de editores, librerías, salas de exposición, marchantes, galerías, publicidad, etc.

Como acotación final a lo anterior —y esto de acuerdo al cambio del “horizonte de sentido” de los intérpretes de un texto (Gadamer)— se propone como ejemplo lo siguiente: lo primero que harían todas las casas productoras de cine, al repentino cambio del gusto estético de los espectadores hacia cierta clase de producto de una “alta factura” estética (así suene un tanto utópico), por caso que la mayoría se “ilustrase” (Adorno) y, por ello, virara hacia un “cine de autor” o de “vanguardia” (o en cualquier caso *reflexivo*), sería volver artículo de consumo o mercancía *prêt-a-porter* lo que en un principio no reportaba enormes ganancias económicas; el supuesto “cine de autor” o el “distanciado” se tornaría literalmente rentable. Y es así como se demostraría la fórmula de que *el producto se diseña según lo que da dinero y éste a su vez se genera donde están los consumidores* (espectadores). Prueba de ello —si bien la masa entera no se intelectualizó—, el cambio de paradigma estético que se dio en la *producción* cinematografía (en América) en la década de los setenta (F. Ford Coppola, P. Bodganovich y W. Friedkin) a raíz de la “modificación suscitada en el gusto de la masa de *receptores*” (Jauss, Gadamer, Iser, Eco); cambio que, hay que decirlo, generó grandes dividendos para una industria que iba a pique. Al fin y al cabo, el hecho de que durante un tiempo un producto con ciertas características haya generado dinero no implica dos cosas, uno, que siempre vaya a seguir generándolo, y dos, que todos deseen ese tipo de producto o que siempre vayan a seguir deseándolo.

De todo lo anterior, Jauss consideraría que, por más elementos preformados que se traten de inculcar de forma solapada a través de la comunicación artística por cualquier organismo censor, la ingente cantidad de espectadores no es, por constitución esencial, absolutamente pasiva, acrítica o, en cualquier caso, conforme con lo eternamente establecido: todo destinatario se mueve esencialmente en una “fiesta” reflexiva (pensaría Gadamer). De otro lado, posiblemente también se creería que la comunicación no es responsable (o el placer generado por ella) de la reproducción de ciertos esquemas particulares, y eso porque ni ella pertenece exclusivamente al cine o al arte “capitalista” (la *comunicación* no tiene “brazalete político”), ni ella depende de una cuestión de elección: lisa y llanamente, desde un punto de vista hermenéutico-semiótico, *un arte, de la ideología que sea, no comunicativo no existe.*

La intervención de Adorno ha servido, a modo de contraste, para mostrar un primer punto de vista acerca de la relevancia que para Jauss tiene no sólo la *comunicación* sino también el goce estético en general. Para un punto de vista más amplio acerca de su concepto de la fruición, a continuación se recupera brevemente la tripartición jaussiana del placer en los momentos básicos de la experiencia estética. La recuperación de este programa se ilustra, a independencia de su autor, desde el comportamiento semiótico de las prácticas artísticas, aquí directamente la cinematográfica.

La primera clase de placer es la correspondiente a la experiencia básica estético productiva (“poiesis”<sup>119</sup>). Consiste en el goce procurado a partir de la obra de arte para el propio creador. La creación artística deviene una alta cota de agrado al permitir la elaboración de otras realidades que conducen a su gestor a un plano de máxima libertad (*paradigmático*) respecto de la “realidad real”. Se trataría, de la gratificación de safarse del yo y de la correspondiente realidad empírica por medio del juego combinado de signos que él mismo plasma en la obra; es decir, el placer de elaborar un

---

<sup>119</sup> H. R. Jauss, *op. cit.*, pp. 93-115.

paradigma sónico (sintaxis) que comunique/ signifique nuevos sentidos (semántica) para los receptores (pragmática). La situación productiva artística funcionaría más o menos así: se elige primero una expresión artística (el cine), asumida su semiótica particular (fragmentación temporal y fragmentación espacial, el *montaje*) se escoge el tipo y el género (“argumental”<sup>120</sup> trabajado en *western*), luego se *eligen* una serie de signos dentro de la gama que proporciona el sistema significante de ese lenguaje artístico (indígenas, venganza, recompensa, cámara *over shoulder*<sup>121</sup>, planos *master*<sup>122</sup>, composición, etc.) y se *combinan* (soledad/ ira/ justicia/ amor/ familia/ venganza/ soledad; montaje de planos; relación de tiempos filmicos: **pasado/flashback = tristeza/ - presente/lineal = ira/ - futuro/flashforward = venganza**) con el objeto de, subrayando la forma (expresión), darle una *función poética* (Jakobson<sup>123</sup>) al discurso (sonoro-visual).

Sobra decir que el placer poético productivo de “elegir” y “combinar” signos (Jakobson) se ve complementado con el doble placer, de estructura negativa, de restringir o controlar la salida de signos. Recuérdese que el creador de un texto artístico tiene la función desdoblada de auto-criticar su producción, con lo cual se transfiere a sí mismo a una actitud de *lectura*. Así, como co-lector de su texto que se suma al horizonte general de la interpretación —sin ser exactamente lo mismo—, tiene la libertad de corregir y reelaborar el *sentido* de sus signos: re-elige, vuelve a combinar, re-significa y replantea el objetivo extra-textual del discurso por él mismo propuesto.

---

<sup>120</sup> Cine básicamente opuesto al documental (que puede ser expositivo, interactivo, de observación o reflexivo), piénsese en el de ficción.

<sup>121</sup> Plano de la cámara que tomando como eje el hombro del vaquero y su sombrero desde un poco más atrás de su espalda, encuadra a su vez lo que éste mira, sea un objeto (la llanura desértica, un *salón*) o, como es usual, otro individuo.

<sup>122</sup> Dentro de la escala de planos este sería prácticamente el primero de mayor a menor, ya que se basa en el encuadre absoluto o panóptico de la inmensidad de un espacio; en el caso del *western* sería la llanura desértica, en el bélico un campo de lucha, etc.

<sup>123</sup> J. M. Pozuelo, *op. cit.*, pp. 42-51.

La segunda clase de placer de la experiencia estética se remite a la experiencia receptiva aristotélica (*aisthesis*<sup>124</sup>): la gratificación es procurada por el encuentro con el texto artístico que se le manifiesta para ser reconocido visualmente y visto reconocidamente. Esto es, que lo observado produce el doble agrado de re-conocer a través de la percepción y de percibir a través del re-conocimiento. En síntesis, la fruición ante lo re-presentado (*mimesis*) estaría basada en la relación *vis-à-vis* entre la percepción sensorial y el reconocimiento conceptual<sup>125</sup>. Pero desde un punto de vista jaussiano, *antes* (léase preeminencia) de la instancia conceptual (“reflexión”), se da una actitud primigenia, la de la mera percepción sensorial, lo cual significa, en el contexto de la tríada hermenéutica general y clásica (“comprensión”, “reflexión/ explicación” y “aplicación”), que Jauss va a restituir como correlato-espejo de su hermenéutica literaria, que la “percepción” correspondería a la “comprensión” (comprender placenteramente una obra y disfrutarla comprendiéndola<sup>126</sup>) y el “reconocimiento conceptual” a la “reflexión”. Y la “aplicación” tendría por finalidad el sometimiento de la perspectiva *aisthetica* general (percepción y reconocimiento conceptual) del lector del presente a la misma perspectiva pero del lector del pasado. En definitiva, para Jauss el placer recep-

---

<sup>124</sup> H. R. Jauss, *op. cit.*, pp. 117-158. Como se verá en las siguientes líneas del párrafo Jauss describe la función *aisthetica* de la experiencia estética a partir de la “tríada hermenéutica general” que es el modelo clásico expuesto prácticamente hasta las filosofías hermenéuticas de Gadamer y Heidegger, pero ha de acotarse que con estos autores se instaura y se insiste en el tratamiento de un “primer nivel” interpretativo, anterior a los tres posteriores de *comprensión, explicación y aplicación*, se trata del nivel *pre-comprensivo* del intérprete (la “anterioridad cuidadora del comprender” y “horizonte de expectativas”, respectivamente). Cfr. esto en J. Grondin, *op. cit.*, pp. 139-145; 167-170.

<sup>125</sup> Esta doble raíz de placer generado ante la mimesis es rescatada y reelaborada para los fines de la estética receptiva jaussiana desde la Antigüedad y la Modernidad; Aristóteles y Alexander Baumgarten (“cognitio sensitiva”) respectivamente. Cfr. H. R. Jauss, *op. cit.*, p. 76.

<sup>126</sup> H. R. Jauss, *Ibidem*, p. 13.

tivo se suscita en el reconocimiento perceptivo, y viceversa, de lo presentado de *primera mano* a los sentidos (la experiencia estética se comenta pero no se hace sentir a otros); se trata de la gratificación producida por el choque entre el objeto vuelto estético y el yo igualmente transformado.

Ilustrativamente, la lectura de un texto artístico (un *filme*) tramita, a través del juego combinado de signos inclinados hacia la expresión, hacia la forma (*fundidos*<sup>127</sup>, *desenfoques*<sup>128</sup>, *ralenti*<sup>129</sup>, efectos del color<sup>130</sup>, superposición de sonidos<sup>131</sup>, *música incidental*<sup>132</sup>), el viaje al nivel esencialmente estético, a lo connotativo de lo comunicado (lentificación del tiempo, emoción, recuerdo, imaginación, inconsciente visual<sup>133</sup>); nivel que procura una sensación de agrado al relacionar, semiótica-

---

<sup>127</sup> Aparición progresiva de la imagen partiendo de la oscuridad (*fade-in*) o desaparición progresiva de la imagen partiendo de la claridad (*fade-out*); como cuando empieza una película o como cuando termina, respectivamente.

<sup>128</sup> Cuando el objetivo *zoom* enfoca un elemento (una árbol) y queda el *background* (el paisaje, el resto de elementos) fuera de foco, “borroso”, pero aún existente.

<sup>129</sup> O cámara lenta: determinados asuntos de movimiento rápido como deportes piden una reproducción más lenta de cara a una función instructiva.

<sup>130</sup> La pigmentación, por ejemplo, que busca la modificación plástica de la escena; puede realizarse pintando directamente sobre la película fotosensible (como se hacía en el cine antiguo de ciencia ficción: George Méliès), postproducción digital (a través de la gama de colores que brinda un programa de computador), filtros (se trata de lentillas de diferentes colores que se insertan al foco), revelado (en el laboratorio se aplican una serie de sustancias químicas al negativo de la película fotosensible).

<sup>131</sup> Acto de añadir algunos sonidos ambientales y comentarios a la cinta sonora de la película que ya posee una música determinada.

<sup>132</sup> Música que acompaña “gráficamente” a la situación desarrollada en imágenes.

<sup>133</sup> Benjamin ha descrito muy bien este fenómeno cinematográfico que despliega el “inconsciente óptico”: “*El cine ha enriquecido nuestro mundo perceptivo con métodos...*; “*Tanto en el mundo óptico, como en el acústico, el cine ha traído consigo una profundización similar de nuestra apercepción*”; “*Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo. Es sobre todo distinta porque en lugar de un espacio que trama al hombre con su conciencia presenta otro tramado inconscientemente*”.

mente, diversas ideas o conceptos con volúmenes formales, efectos, o líneas de expresión. Estos permiten la proyección de la individualidad del espectador (ayudados por la oscuridad de la sala) a un plano abarrotado de formas, tonalidades, colores y sonidos (si es cine sonoro), un plano que se le presenta como paradigmático, objetual, exclusivo, no funcional e infinitamente “bello”<sup>134</sup>, que se constituye como “cambio o abolición de la realidad real”<sup>135</sup>.

La última clase de placer propuesta por Jauss se refiere a la experiencia comunicativa (*catharsis*). Está determinada por él, como la cuota de placer generada en la experiencia básica estético-comunicativa del receptor, y a raíz de la obra<sup>136</sup>. Se explicita como el goce capaz de modificar, por medio de la estilística o la expresión en general (que abre múltiples connotaciones), tanto el ánimo del espectador/ lector como sus convicciones. Por supuesto, como puede notarse, la actitud reflexiva también está

---

Cfr. W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid: Taurus, 1989, pp. 46-48.

<sup>134</sup> El texto estético-artístico es, en una palabra, otro modo de existir que libera de la realidad dada al sujeto que, buscando su autocomprensión, se proyecta en un sujeto irrealizado (estético/ extraño). El correlato de este sujeto estético, el objeto irreal (estético), aparece como un “ser” imaginario creado a partir del observador (sujeto real). Es así como el placer que nos causa en la actualidad estética la traducción de un objeto en irrealidad imaginaria es, en un principio, un *placer des-interesado* (Kant) y solitario que, luego, llega anularse en el momento en que “*se ha tomado una postura, y se encuentra satisfacción en el objeto de placer*”.

En otras palabras, finalmente, el sujeto realiza su experiencia estética-placentera al negar (néantisation según J. P. Sartre) la realidad del mundo (real), sobre la cual funda y afirma no sólo la “ficcionalidad”, o en cualquier caso la superación de ella (a título de objeto estético cuyo *locus privilegiado* es el imaginario (Sartre), sino también de él mismo, en un acto de distanciamiento interno que le permite participar de un juego que lo retorna iluminado, con otro rostro hacia la finitud, proporcionándole una gama de placer infinito. Cfr. H. R. Jauss, *op. cit.*, p. 71.

<sup>135</sup> M. V. Llosa, *op. cit.*, p. 85.

<sup>136</sup> H. R. Jauss, *op. cit.*, pp. 159-184.

aquí presente y, muy posiblemente, de una manera más elaborada que en la situación puramente *aisthetica*. En esta experiencia, además, puede hacerse claro el papel que describen muchas obras (función social) tanto para alinear normas de conducta, justificar ideologías y argumentar hábitos en los espectadores, como para exonerarlos de los intereses prácticos cotidianos y trasladarles a la libertad estética del juicio.

No podría objetarse que todo texto artístico logra un cambio en el estado anímico de los receptores, al fin y al cabo “*en la experiencia del arte vemos en acción a una auténtica experiencia, que no deja inalterado al que la hace...*”<sup>137</sup>. A través de la identificación o des-identificación con los personajes, de la proyección en el texto (instintiva y reflexiva), o, genéricamente, de la risa, la ternura, la compasión, el miedo, el enojo, etc, quien asiste a lo “puesto en escena”, experimenta (desde sus asistencia consciente a la sala de cine) una *situación de choque* que ha elegido gustosamente con el fin de que le salga al encuentro un situación de contrapelo, que se estrelle como un proyectil contra su vida particular. Es decir, que la situación artística (la sala del cine) es buscada precisamente porque nos sitúa en una posición *crítica*<sup>138</sup> pero desde una experiencia estética placentera que deja ileso físicamente a quien la vivencia. En ese sentido, posiblemente también acontezca que las convicciones o puntos de vista que sobre la vida tenga un individuo, se vean transformados, matizados, cuestionados o, por lo menos, reconfirmados a raíz de las premisas informativas que los signos del texto propongan.

Delineando gráficamente la función comunicativa, una gran cantidad de películas aparentemente “didácticas”, que deberían ser asumidas más bien como propagandas políticas (*María llena eres de gracia*, *La nave de los sueños*), buscan a través del goce estético el aleccionamiento moral y la implantación de una

---

<sup>137</sup> H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 142.

<sup>138</sup> W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pp. 51-52.

ideología de base estatal. Las hay también —como hace ya rato se dijo— de corte “inocente” y de apariencia neutral (las comedias, ciertas tiras cómicas, y mucho del cine de género) que dedican todas sus fuerzas a la misma empresa. Otras, por el contrario, afrontan directamente problemáticas sociales desde perspectivas claramente políticas/ ideológicas, sin opacidad alguna revelan sus intensiones de dirigismo psicológico con fines políticos (la técnica del *montaje dialéctico* soviético en su edad de oro<sup>139</sup>, *Octubre* de Eisenstein, o el *montaje orgánico* norteamericano<sup>140</sup>, *Intolerancia* de Griffith). Finalmente, queda una porción trascendental de películas que, teniendo a la base el suelo determinante de lo ideológico/ político (como todas), buscan generar altas cuotas de placer en los espectadores (pero) a raíz de sus amplias posibilidades comunicativas, ellas están definidas por la riqueza de sus signos, la variación en la combinación de ellos y la *ambigüedad* de sus propuestas formales.

---

<sup>139</sup> Una de las principales técnicas del cine de Eisenstein se basaba en la representación de elementos opuestos (pobres/ ricos, etc.) pero partiendo de la premisa dialéctica de enfrentarlos a raíz de una causa general (la explotación social). El sistema orgánico (el filme) que los constituía los hacía relacionarse continuamente y como ascendiendo hacia oposiciones cada vez más complejas (civiles-coacción/ subordinados-poder). El mecanismo para hacer visible esto a los espectadores (dirigirlos psicológicamente) consistía en mostrar un elemento frente a su opuesto continuamente (durante todo el *filme*), como en una perpetua relación dialéctica que produce cada vez más nuevas unidades que se dividen en otras partes también opuestas: *montaje de oposición*. Otros que se mueven en una línea similar, pero menos “agresiva” son Pudovkin, Dovjenko y Dziga Vertov. Cfr. Gilles Deleuze, *La imagen movimiento*, Barcelona: Paidós, 1984, pp. 55-62.

<sup>140</sup> Diferente de Eisenstein, David Wark Griffith expone los elementos opuestos (ricos-pobres) como proyectados hacia el infinito y sin relación de causa que los conecte. Parecen como producidos *ex nihilo* y sin la posibilidad de producir nuevas situaciones opuestas, en una palabra, son asumidos accidentalmente, productos de la gracia del destino dentro de un enorme organismo que los yuxtapone contingentemente. Al final, se chocan las partes opuestas pero en todo el trascurso de sus “vidas” no hubo una sola causa que los mantuviese en intrínseca relación dialéctica: *montaje alternado paralelo* y *montaje convergente* (o *concurrente*). Parafraseando a Deleuze, como una tajada de tocino, con grasa y parte magra (ricos y pobres): *Ibidem*, pp. 51-55.

Este tipo de *filmes* que buscan, igual que todos los demás, generar placer estético artístico, pero apostándole a una *comunicación* demasiado abierta respecto a sus *significaciones*, subrayan con ahínco el nivel esencial en que se mueve toda obra de arte: el *connotativo*. Este nivel —previamente delimitado— igualmente esencial para todos los *filmes* (de género, de autor o independientes), alcanza su máxima expresión por medio de aquellos productos artísticos que abren demasiado el foco interpretativo a raíz de la combinación ambigua de sus signos. Este nivel, el específicamente estético de las prácticas artísticas y de sus respectivas semióticas, se hace más visible gracias a estos productos filmicos que se circunscribirían dentro de lo que modernamente se ha coincidido en llamar *obras abiertas*, aquí *películas abiertas*. El concepto de apertura artística es un concepto radicalmente semiótico, consistente en la amplia liberación interpretativa y de *goce* a raíz de los signos que cohabitan con una disposición de veras ambigua en un texto artístico. Pero lo que a continuación se revisará no será precisamente la noción de *obra abierta* —dejada para más adelante—, sino más bien la de “connotación”, entendida aquí como la “dominante” en todo texto u obra artísticos. La “dominante”, que inicialmente fue señalada al principio de este trabajo como lo propiamente estético por encima de la “determinante” (lo ideológico/ político), cobra ahora su calificación auténtica como el nivel esencial para la valoración de toda obra de arte.

Para brindar mayores luces respecto al nivel “comunicativo”, recién expuesto a partir de H. R. Jauss, y para ahondar en sus propiedades poderosamente connotativas al interior del lenguaje artístico, se tomarán una obra cinematográfica del realizador español Luis Buñuel, *Un perro andaluz*, y algunas referencias del género cinematográfico. Ha de acotarse que estos ejemplos también servirán como refuerzo para ilustrar los presupuestos generales, hace ya rato planteados, como la combinación de signos, la articulación de significante y significado, la relevan-

cia de la expresión (forma-significante), la peculiaridad del texto artístico, etc. Sin embargo, antes de hacer todo esto sería pertinente fundamentar inicialmente la actitud originaria con que se acerca todo espectador a una obra *del arte*, con miras a *observar hermenéuticamente* la serie de prejuicios que allega y las experiencias propias que trae al ámbito comunicativo, como constitutivas de su vida pasada. En este sentido, Martin Heidegger y Hans-Georg Gadamer son de mucha ayuda.

**COMUNICACIÓN CONNOTATIVA**

Al encontrarse un espectador actual<sup>141</sup> ante un texto cualquiera, aquí un *filme*, ya viene “cargado”. Esto remite a una de las nociones claves de la estética recepcional (hermenéutica estética), que Jauss recoge de las hermenéuticas filosóficas de Edmund Husserl y, básicamente, de Hans-Georg Gadamer, esto es, la noción del *horizonte de expectativas* del intérprete. La “lectura” de un *filme*, según esta perspectiva, no constituiría un proceso neutral o huero, todo lo contrario, a quien lee le acompañan prejuicios, normas genéricas, experiencias privadas, formas de las obras anteriores hasta canalizar unas ciertas expectativas hacia un determinado sentido. Gadamer ha dicho al respecto:

“El que intenta comprender no se abandonará sin más al azar de la propia opinión para desoír la opinión del texto lo más consecuente y obstinadamente posible... hasta que

---

<sup>141</sup> Los intereses por elucidar la relación hermenéutica entre un espectador del presente y otro del pasado, a través del momento hermenéutico de la *aplicación*, respecto a una obra cualquiera, pongamos por caso un espectador de los años veinte y otro de los noventa ante *Un perro andaluz*, pertenecen a la estructura homogénea de otra investigación pendiente, que por ahora desbordaría un tanto los límites de este trabajo si bien no su temática.

esa opinión se haga ineludible e invalide la presunta comprensión. El que intenta comprender un texto está dispuesto a dejar que el texto le diga algo. Por eso una conciencia formada hermenéuticamente debe estar dispuesta a acoger la alteridad del texto. Pero tal receptividad no supone la *neutralidad* ni la autocensura, sino que implica la apropiación selectiva de las propias opiniones y prejuicios. Es preciso percatarse de las propias prevenciones para que el texto mismo aparezca en su alteridad y haga valer su verdad real contra la propia opinión”<sup>142</sup> (subrayado fuera de texto).

De este modo, previo al encuentro (y en el encuentro) con la obra, el lector hipotético allega pre-visiones en todo sentido. Se da inicio al *filme*, y “el lenguaje con que le interpela” (Gadamer), con que le sale al encuentro el texto, a través de los signos-imagen (“imagen-tiempo e imagen-movimietno”<sup>143</sup>), le exigen —y lo hacen poco a poco— un proceso de acomodación de presupuestos, de *esperanzas estéticas*, a ese objeto que lo *mira de forma extraña*.

Aquí se podría hacer un meridiano paréntesis sobre el carácter de “extrañeza” de la obra de arte —con cuidado de no perder la brújula—, para luego sí continuar con la temática de las expectativas de sentido acerca del texto fílmico. Se advierte que si bien el tono que llevan las siguientes líneas no es concretamente semiótico, no obstante, como se verá más adelante (con el concepto de que el texto-cosa determina, implícitamente y *per se*, las diversas lecturas a partir de la estructura interna que tiene), ellas servirán para aclarar hasta qué punto la estructura signica de un texto se le enfrenta *como extraña* al lector y lo observa desde su ajenidad estética, en espera de un proceso concesional entre el eje que determina sus signos y la serie de expectativas que él tiene.

---

<sup>142</sup> H-G. Gadamer, *Verdad y método II*, p. 66.

<sup>143</sup> Aparte de *La imagen-movimiento* ya referenciada, está *La imagen-tiempo* (también de Deleuze), Barcelona: Paidós, 1984.

De esta manera, Martin Heidegger, respecto a la “proyección de sentido” del lector frente a la cosa que hay por interpretar, expresa su punto de vista acerca de esa cosa o texto como aquello que ha de conducir la lectura (las proyecciones interpretativas) hacia un conocimiento prístino de sí mismo (“la verdad”):

“El círculo (el hermenéutico: la remisión interpretativa del todo del texto a sus partes y viceversa) no debe ser degradado a círculo vicioso, ni siquiera a uno permisible. En él yace una posibilidad positiva del conocimiento más originario, que por supuesto sólo se comprende realmente cuando la interpretación ha comprendido que su tarea primera, última y constante consiste en no dejarse imponer nunca por ocurrencias propias o por conceptos populares ni la posición ni la previsión ni la anticipación, sino en asegurar la elaboración del tema científico desde la cosa misma (...)”<sup>144</sup> (el subrayado es mío).

Ampliando —y desde luego siguiendo a Heidegger—, la obra de arte es, entre otras cosas, *cosa*. Como en todas las cosas, su ser se torna reticente si los prejuicios la avasallan y ni la dejan “descansar en sí misma” ni se “demoran” tratando de conocerla. El “ser de la cosa” demanda serenidad ocular en la postura del lector, una distancia, una paciencia: la *suspensión de los prejuicios*. Ella delimita el camino y el modo de ser leída y, por ello, *conocida*. Interpela al intérprete desde sus premisas esenciales y “espera” que las de él se configuren con las suyas; así, sus premisas —las de él— serán guiadas según la estructura de la obra. De acuerdo con esto, Heidegger, sobre una serie de interpretaciones descriptivas (pero “erradas”) de un objeto espacial, ha señalado:

---

<sup>144</sup> H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 332. Cfr. también (más contextualizadamente y según la traducción española) Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 166-189.

“Consideradas desde su resultado, estas caracterizaciones son en apariencia auténticas, más sólo en apariencia. Se puede demostrar que son constructivas en diversos aspectos y que se hallan regidas por *prejuicios* difícilmente extirpables<sup>145</sup>.

Y sobre esta perspectiva fenomenológica de suspender los prejuicios o teorías (poner entre paréntesis la pre-comprensión)<sup>146</sup> en la situación interpretativa de una “cosa”, podría, finalmente, recuperarse aquí una pregunta conducente que Heidegger da a raíz de la cosa y una decisión metodológica acerca del utensilio, pero todo ello en referencia a la obra de arte:

“Es la cosa, la que en su insignificancia, escapa más obstinadamente al pensar. ¿O será que este retraerse de la mera cosa, este no verse forzada a nada que reposa en sí mismo, forma precisamente parte de la esencia de la cosa? ¿Acaso aquel elemento cerrado de la cosa, que causa extrañeza, no debe convertirse en lo más familiar y de más confianza para un pensar que intenta pensar la cosa? Si esto es así, no debemos abrir por la fuerza el camino que lleva al carácter de cosa de la cosa (...)” “Evidentemente el camino

---

<sup>145</sup> M. Heidegger, *Hermenéutica de la facticidad*, Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 114.

<sup>146</sup> La “suspensión” de teorías o juicios anticipados de Heidegger en el encuentro con la “cosa” (aquí la obra) exigiría un cambio de actitud en el intérprete, claramente sustentado por el “segundo Husserl”: “*Para alcanzar el plano de la fenomenología pura es indispensable un cambio radical de actitud, un cambio que consiste esencialmente en suspender la afirmación o el reconocimiento de la realidad, que se halla implícito en toda actitud natural, con todo sus cortejo de intereses prácticos, y en adoptar la actitud del espectador; interesado sólo en captar la esencia de los actos por cuyo medio la conciencia se refiere a la realidad o la significa*” (subrayado fuera de texto). Este cambio de actitud es la *epoché* fenomenológica husserliana. Cfr. Gemma Muñoz y Rogelio Manzano (y otros), “Filosofía Contemporánea” en *Historia del Pensamiento*, Madrid: Sarpe, 1998, p. 256; o cfr. (directamente) Edmund Husserl, *Lecciones sobre la idea de fenomenología*, 1907.

que vamos a seguir ahora debe evitar esos intentos que conducen nuevamente al atropello de las interpretaciones habituales. La manera más segura de evitarlo es describiendo simplemente un utensilio, prescindiendo de cualquier teoría filosófica”<sup>147</sup>.

En el mismo sentido, pero desde una perspectiva más concretamente hermenéutica-textual y, además, estética, su discípulo, Gadamer, trasciende estas anotaciones del carácter determinante de la cosa-obra sobre las interpretaciones, al *sentido inherente y propio del texto*:

“El que quiere comprender un texto realiza siempre un proyectar. Tan pronto como aparece en el texto un primer sentido, el intérprete proyecta en seguida un sentido del todo. Naturalmente que el sentido sólo se manifiesta porque ya uno lee el texto desde determinadas expectativas relacionadas a su vez con algún sentido determinado. La comprensión de lo que pone en el texto consiste precisamente en la elaboración de este proyecto previo, que por supuesto tiene que ir siendo constantemente revisado en base a lo que vaya resultando conforme se avanza en la penetración del sentido”<sup>148</sup>.

De todo esto (Heidegger y Gadamer), en definitiva, que el intérprete de un texto deba comprender, *constantemente*, que el horizonte de sus expectativas (sus prejuicios, sus anticipaciones) no es nunca fijo, *sino móvil y variable* según la estructura determinante de la obra. La estructura interna de la obra (el *des-pliergue* semiótico de su ser<sup>149</sup>), su ordenación sígnica, es reticente a la interpretación si el observador pierde de vista el

---

<sup>147</sup> M. Heidegger, “El Origen de la obra de arte” en *Sendas perdidas*, Madrid: Alianza, 1984, pp. 25-26.

<sup>148</sup> H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 333.

<sup>149</sup> Para el lector —se asume— hace rato ha debido quedar claro que acá el texto artístico, el que sea, sonoro-auditivo o plástico-visual, o una situación

*sentido* fundamental que le “está hablando” desde dentro, esto es, una tradición, un sistema de creencias acerca de la realidad, una apreciación estética especial, un *concepto*. Desde luego que toda obra “habla” al lector a partir de su exclusividad: desde su lenguaje expresivo particular (fílmico, literario, pictórico, musical), desde su categoría específica (sonata-cantata, cuento-poema, documental-argumental, retrato-paisaje), desde su género singular (drama-comedia, terror-gangster, realismo-costumbrismo) y desde su individual estructura interna (*Las meninas, El David, El Quijote, Sonata claro de luna, If, La casa de la cascada*).

Luego de este paréntesis clarificador y retomando la idea de proponer un ejemplo fílmico que ilumine la cuestión de lo comunicativo y lo connotativo en las obras, se dice que... ante un *filme* como *Un perro andaluz* el espectador experimenta desde los primeros planos una fuerza irrecusable que lo asaetea y lo conduce no sólo más allá del devenir lógico en que acaecen los hechos de *la realidad*, comprensible para todos, “violando” una especie de *gramática (de orden correcto) de los acontecimientos*, sino, también —y esto a raíz de lo anterior—, más allá de la estructura narrativa y compositiva de un *filme* convencional (o sea, más allá de la *fragmentación espacial y temporal* del cine convencional<sup>150</sup> que trasvasa a su lenguaje la dinámica de la realidad real<sup>151</sup>). En otras palabras, un producto como el de

artística placentera, tiene por estatuto ontológico de-*signar*, referenciar. La obra *se ex-pone, se des-pliega, se ex-pres*a (*ausdrücken*) significamente hacia la realidad social del hombre. Su modo de *ser* radica en funcionar semióticamente.

<sup>150</sup> Aquí ha de entenderse “convencional”, figurativamente, como estructura tradicional y/o clásica de una película en sus aspectos narrativos y compositivos, no en su valor genérico como “códigos de lectura”, esto último significa que todo *filme* sería convencional desde el punto de vista de que todo lenguaje demanda unas claves de acceso para la interpretación.

<sup>151</sup> Primero que todo, *fragmentación temporal* se refiere, en el cine, al tiempo fílmico, a los mecanismos semiótico-narrativos que permiten la demarcación del tiempo transcurrido dentro de la historia; algunos ejemplos son las retroacciones, la elipsis, el paralelismo, etc. La *fragmentación espacial* se refiere, a su vez, a los mecanismos que demarcan la posición o privilegio de un objeto en el

Buñuel no sólo se hace ininteligible (no comunicante) a nivel de base (denotativamente) para casi todo el mundo en la cotidianidad, sino que también, justificado como lo está —como todo producto artístico— en el nivel connotativo, deslinda los modos usuales de hacer cine (constituyendo un cine de máxima apertura). Al respecto, se insiste en dos puntos: 1) algunos *filmes* (la mayoría<sup>152</sup>) pueden ser comunicativos tanto a nivel de base, denotativo, como a su nivel esencial (la “dominante”), conno-

---

espacio óptico; ellos son la planimetría, al encuadre, la angulación, etc, y todos en relación al punto de vista de la cámara. La *fragmentación espacial* remeda el movimiento del cuello, la cabeza y los ojos (o de todo el cuerpo), además de que, convencionalmente, tiene en cuenta que *los objetos encuadrados por la lente están determinados por una relación espacial lógica con referencia a los demás*. La *fragmentación temporal*, por su parte, reproduce el fluido de la conciencia según el control ejercido por la razón (recuerdo, asimilación de lo presente y planeación) y reproduce, convencionalmente, la tríada *ordenada*, desde un punto de vista material, de pasado, presente y futuro. Lo que pasará no ha pasado, lo que pasa está pasando y lo que pasó ya ha pasado y no volverá a ocurrir igual jamás. *Mutatis mutandis*, podría decirse, que la forma espacio-temporal en que acontecen los hechos en el cine convencional es prácticamente la misma en que acontecen en la realidad real (desde luego que la proyección de una película no dura 24 horas, que un individuo no ve cubistamente, o sea que hay saltos en el tiempo y en el espacio filmico, pero eso no indica que el espectador no haga de esa realidad ficticia un correlato de su realidad real). Para esta clase de cine la complejidad de los signos filmicos es representativa de la complejidad signica de la vida, pero guardando las *proporciones*. En síntesis, la posible deconstrucción espacio-temporal en el cine coordina —en un alto porcentaje— con las deconstrucciones de esa bi-dimensionalidad en la realidad. Por rara que parezca la realidad, los objetos que la *componen* (correlato de la *composición filmica convencional*) ocupan o llegan a ocupar, de modo lógico, un lugar en el espacio, y crean, al tiempo, una relación lógica con los demás objetos (el 1er. Wittgenstein). Por rara que se presuma la realidad, el tiempo transcurrido (correlato de la *temporalidad filmica convencional*) envejece los objetos y las personas, el único tiempo efectivo es el presente y el porvenir se desea o se repulsa, nada más, lo demás desborda el fluido corriente en que pasan las cosas y la apercepción normal del tiempo. Cfr. Román Gubern, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona: Lumen, 1974.

<sup>152</sup> Existen diversos mecanismos censores que no permiten el cine no convencional: el dinero, la Iglesia, el Estado.

tativo (el cine genérico), y existen otro tipo de *filmes* que *sólo* pueden ser comunicativos en el plano connotativo (el surrealismo, el cine *Underground* ), pero, de similar modo, las significaciones de ambos serán relevantes connotativamente hablando. Así mismo, a raíz de lo anterior, 2) independientemente de que un *filme* sea o no convencional en su estructura interna, a la hora de mostrarse, siempre se instala fundamentalmente en el plano connotativo, porque es a esa altura en la que han de evaluarse sus comunicaciones, y esto, porque es allí donde plenamente *domina* el texto artístico. Sea una película de “género” (terror, bélico) o de “movimiento” (expresionismo), su evaluación es significativa por encima de su posible denotación, o sea en la connotación, que es la *dominante* en el arte, ya que la otra vía comunicativa puede incluso ni siquiera existir (*Un perro andaluz*).

La “dominante” sería entonces, en este contexto ya avanzado, el nivel esencialmente artístico en que la obra abre sus significaciones a raíz de la semiótica particular que esté en uso (cine, pintura, música), semiótica que, al igual que las demás semióticas artísticas, ha de coincidir con el valor que propone el *sentido esencial del arte*. En definitiva, la *dominante artística* es el nivel que valoriza el significado de todas las obras, es lo que define el sentido y el ángulo en que han de ser leídas. Sea la obra que sea, es a la luz de la “dominante” que se manifiesta el valor artístico de sus signos, es a la luz de las posibles connotaciones que ella proporciona, que se vuelve significativa.

El *filme* de Buñuel, *subvierte los valores semióticos* con que el cine convencional, de una u otra forma, reproduce la dinámica espacio-temporal de la realidad real (al fin y al cabo surrealismo), recordando que los esquemas reales son para un *filme* como este, un mero soporte de la *dominante artística*, la connotación. Al cine que se está apelando aquí, el convencional, es a aquel que es comunicativo a nivel de sus elementos materiales de base (planos compositivos, el montaje), que es denotativamente claro *para la mayoría de los miembros de una*

*comunidad social*, es decir, un cine que, por ficticio que sea, en su base coincide mucho con los elementos materiales de la realidad y, por ello, se hace comprensible para una mayoría de individuos, todos ellos representados temáticamente bajo el apelativo de *espectador medio*. Este espectador de la sociedad, “cargado” de experiencias propias, y de prejuicios demasiado asentados por la *redundancia estética* en las producciones cinematográficas (y del arte en general), prefiguraciones largamente defendidas por algunos sectores de la industria, cobijaría *la expectativa de sentido* —aún luego de haber sido guiado por esas sendas misteriosas que propone Buñuel— que en vez de —tomando un punto— un burro muerto sobre un piano de cola y dos curas sujetos de unos lazos (uno de ellos Salvador Dalí), tirados por un hombre que arrastra con todos al interior de una habitación, se planteara, más bien, un burro que, exigido por dos curas y los lazos con que lo dirigen, halase una carretilla con un piano encima, en la calle de algún pueblo pequeño, hacia la Iglesia... Tal vez, también pensaría —si lo notase— que en vez de un tiempo filmico que jamás transcurre y que sólo sirve de artefacto estético sin referencia alguna, se propusiera un tiempo filmico pero lógico, coherente según la vida real; y, finalmente, que en vez de un título arbitrario (que pudo haber sido “El lápiz tapiz”), que no conduce significativamente a nada en el *filme*, que no apunta a ninguna relación coherente con un determinado argumento, se propusiera, un título consecuente y claro en su función *denominadora*, etc.

En realidad, muy posiblemente tal espectador medio no se expresaría de este modo respecto a Buñuel, pero por lo menos sí le quedaría la fuerte sensación de no haberse identificado con nada y de haber comprendido muy poco de algo (ajeno a su realidad) que al parecer, intentaba comunicarle mucho pero que no le dijo nada. A lo mejor, el respaldo a su desconuelo lo encontraría en algunas premisas acerca del surrealismo, del estilo de las siguientes:

“(…) los surrealistas llevaron a cabo una condena más sistemática (que los dadaístas) de la tradición clásica, del ideal de fidelidad a la naturaleza”<sup>153</sup>.

“(el surrealismo es) Puro automatismo psíquico por el cual uno se propone expresar... el funcionamiento real del pensamiento. Dictado por el pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, se basa...”<sup>154</sup> (subrayado fuera de texto).

“Se consideraba al sueño y a los impulsos e imágenes irracionales experimentados constantemente en estado de vigilia —no el mundo objetivo, ordenado, de los hechos— como la fuente y la materia propiamente dicha de la expresión creativa”<sup>155</sup> (subrayado fuera de texto).

Y sobre todo, hallaría consuelo a sus reflexiones en cierta frase del propio realizador de esta cábala fílmica, frase que ha incomodado a muchos análisis detallados que no se han contentado con ver en dicho *filme*, simplemente un venenoso dardo moral que usufructuándose de las técnicas del cine norteamericano de la época, lo parodiaba y lo ridiculizaba, y una voluntad purificadora que incitaba a la demolición sistemática de la moral burguesa, conservadora e hipócrita, y de los andamiajes sociales que la sustentaban:

“La multitud imbecil ha encontrado *bello o poético* lo que en el fondo no es sino un desesperado, un apasionado llamado al asesinato”<sup>156</sup>.

---

<sup>153</sup> *Historia universal del arte*, Barcelona: Rombo, 1994, Tomo 14, p. 36.

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 37; tomado del 1er. Manifiesto de Octubre de 1924.

<sup>155</sup> *Ibidem*, 1994, p. 37.

<sup>156</sup> George Sadoul, *Historia del cine*, México DC: siglo XXI, 1998.

De cualquier forma, en definitiva, un espectador que desee trascender muchísimo más estas interpretaciones aparentemente simples hacia otras connotaciones, respecto a este o cualquier otro *filme* de más baja complejidad sígnica, pero igualmente ambiguo semióticamente, debería abrir su marco de acción interpretativo en grados considerables. Tales obras, desde la particular ambigüedad de sus signos, demandarían un *tour de force* interpretativo que se desplegaría en una dimensión de 180 grados, como un abanico que *abriese* el arsenal del interpretar. Ante otros productos cinematográficos, pero más pobres o menos abiertos comunicativamente, este mismo espectador también hubiera tenido que abrir el abanico, pero su apertura habría sido menor. Suficientes significaciones connotativas podrían evocar los *westerns*, y en menor medida las películas de *terror*, y sin embargo, serían rebasadas todas ellas, con mucho, por aquellos *filmes* de corte ambiguo. Examínense, por lo pronto, algunos ejemplos connotativos sobre estos géneros:

“Varios analistas del *western* han dicho que su popularidad y desarrollo tenían mucho que ver con la necesidad norteamericana de afirmar su identidad nacional. Según estos autores los primeros *westerns* mudos, al ser independientes del lenguaje verbal, atendían esta necesidad entre las poblaciones inmigrantes de Norteamérica”<sup>157</sup>.

“Barker, por ejemplo, ve en el *western* una clase especial de fantasía en la que el público se identifica con el héroe. Esto es muy cierto, pero completa su tesis con unas pretensiones psicoanalíticas mucho más atrevidas: “*El fiel caballo del cowboy —objeto de tanta solicitud, orgullo y respeto— representa probablemente el falo del héroe, supervalorado con narcisismo, y también el padre en cuanto animal totémico*” (...)”<sup>158</sup>.

---

<sup>157</sup> Andrew Tudor, *cine y comunicación Social*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975, p. 205.

<sup>158</sup> A. Tudor, *Ibidem*, p. 205.

“Emery, hablando también del *western*, se muestra igualmente problemático aunque algo menos extravagante. Para él, el atractivo de este género es fundamentalmente edípico; el conflicto entre el superego y el ello se manifiesta en un *buenos contra malos*”<sup>159</sup>.

“Clarens se siente más poético al hablar de las películas de terror: *“Hemos de considerar el film de horror como el cine de obsesión, como la manifestación en el filme de los temores inmanentes de la humanidad: condenación, posesión demoníaca, vejez, muerte, en suma, el lado negro de la vida. A la manera jungiana me siento más compelido a destacar y explorar lo visionario que lo psicológico”* (...)”<sup>160</sup>.

Todas estas interpretaciones, sumadas a otras más simples, que indican el símbolo fértil de la mujer y la dicotomía semiótica jardín (ferrocarril)/ desierto (cactus) en el *western*, y que resaltan por las disposiciones técnicas ya determinadas de este género cinematográfico, resultan bastante interesantes, no se niega, pero no consiguen abrir el abanico significativo en la misma proporción que otros *filmes* de carácter verdaderamente ambiguo: téngase en mente la obra de Federico Fellini, de Ingmar Bergman, de Michelangelo Antonioni, de Alain Resnais y la etapa media de Roman Polanski. El espectador de este tipo de textos visuales se verá tan desconcertado ante la complejidad, “ambigüedad” y “polivalencia semiótica” (Eco), que deberá acudir (incluso) cada vez más a otras dimensiones semánticas de tipo denotativas (aparte de la psicoanalítica, ya referenciada arriba con en el *western*), pero eso sí, siempre dentro del nivel *dominante*: el connotativo. En la apreciación, se verá exigido a buscar otra serie de interpretaciones de otras disciplinas de carácter fundamentalmente extra-artístico, como la antropolo-

---

<sup>159</sup> A. Tudor, *Ibidem*, p. 205.

<sup>160</sup> A. Tudor, *Ibidem*, p. 205.

gía, la política, la sociología, la historia, la lingüística, etc.; pero siempre en el nivel esencial del arte:

“Es claro que el análisis de un texto de Bob Dylan o de una película de Welles resulta diferente si el analista es un crítico artístico, un antropólogo o un sociólogo. Cambia el punto de vista y en consecuencia lo hace la *dominante* de la estructura jerarquizada, lo que podríamos definir como principio ordenador o gesto semántico del texto. No es, pues, que una lectura antropológica o sociológica falsee el texto. Ambas producen sentido a partir de datos que *también* están incluidos en el texto. Sin embargo ello no debe llevarnos a pensar como supuesto corolario lógico, que la lectura estética coexista —sea una más— con las anteriormente citadas y todas aquellas que puedan realizarse. Muy al contrario es *ella* la que impone la manera en que todas las demás deben hacerse. En una palabra, la dominancia estética consiste en una forma específica de organizar los elementos diversos y el valor de todos ellos depende del que le otorga su posición dentro de esa estructura que la dominancia estética articula”<sup>161</sup>.

En definitiva, las disciplinas extra-artísticas, de carácter fundamentalmente denotativo, sólo son útiles para el abanico interpretativo de las obras, sean las que sean, si y solo si, *se dejan imponer* la forma en que deben trabajar. Cualquier lectura ajena a las semióticas de las prácticas artísticas individuales se encuentra supeditada a la *dominante* estética de ellas (las posibles *connotaciones* producidas a partir de cada semiótica artística), las cuales desde sus propias reglas buscan dar con el sentido esencial del arte, ya planteado. *Así pues, literatura, cine, pintura o música, buscan, desde sus respectivos campos semióticos, dar con el sentido pleno y verdadero del arte expresado en una amplia riqueza significativa (la connotación).*

---

<sup>161</sup> J. Talens, *op. cit.*, p. 22.

Como bien ha quedado sentado, toda obra, sin distinción, es rica significativamente en su nivel connotativo, en este espacio siempre son *comunicativas*, pero también se dijo que las de carácter *estrictamente abierto* lo son mucho más (las de la fuerte tendencia a la apertura). Por ello, aquí se ha considerado menester dedicarle varias páginas a dicha problemática hoy en boga. Para tales efectos, se le desarrollará teniendo como eje central las líneas fundamentales que sobre la *obra abierta* ha expuesto el semiólogo italiano Umberto Eco, y se proporcionará una referencia detallada en el campo cinematográfico, un *filme* del realizador italiano Michelangelo Antonioni (si bien Buñuel y otros autores, como Stockhausen, Barba Jacob y Guillén, ya dejaron unas bases precedentes).

**LA PROBLEMÁTICA DE LA OBRA ABIERTA**

Si bien Umberto Eco ha señalado en repetidas ocasiones<sup>162</sup> que la apertura en el arte (o más generalmente en la experiencia estética) cobra vigor a partir de las prácticas artísticas del siglo XIX (como contraparte a las anteriores prácticas tildadas como “cerradas”, entiéndase las *pre-barrocas* o en cierta medida *pre-modernas*), no obstante ha de reconocerse que no ha llegado a diagramar teóricamente, de modo más o menos detallado, el suelo histórico-estético que justifica tal cambio de actitud en el panorama particular de la obra de arte: ha desarrollado la problemática de la apertura artística enfatizando en los últimos cien años (aproximadamente), ha reseñado medianamente el “simbolismo” y muy levemente el Barroco, pero ha perdido otros elementos de detalle en el contexto que hubiera sido menester precisarlos. Él ha definido el arte contemporáneo (el arte del siglo XX que arranca con el último tercio del siglo XIX, con el “simbolismo” más exactamente) como un arte que se edifica

---

<sup>162</sup> U. Eco, *Obra Abierta*, pp. 176-183; y “cfr. así mismo su artículo “El problema de la obra abierta” que aparece en *La definición de la obra de arte*, Barcelona: Martínez Roca Editores, 1970.

en torno a la ambigüedad (apertura), y esto debido a que refleja las problemáticas generales del mundo moderno: lo azaroso, lo informe, lo diverso y lo indeterminado. Según él, estos son los vectores del arte actual que ya no busca ordenar todo ese sistema “caótico” (antes bien, lo propone), cosa que contrariamente acontecía con el “arte clásico” (cerrado, no exclusivamente “griego”) que reproducía especularmente la cosmovisión del Medioevo, un universo tendente al orden y ordenado; se trata pues, de un arte que repetía formalmente la concepción prefijada de un universo jerárquico que devenía máximo orden. De todo esto, que deba leerse el arte clásico como una expresión con fines precisos y determinados, unívocos, claros y distinguibles, contraria a la del arte contemporáneo con fines no determinados, sin contorno, extraños, en una palabra, *ambiguos*.

No obstante, como quedó indicado, su propuesta carece de una mayor justificación histórico-estética, por ello se recuperará brevemente el punto de vista gadameriano<sup>163</sup> que creemos que sí lo hace —aunque no tematice estrictamente la apertura de la obra en un momento específico de la historia del arte—; además, se plantearán algunas anotaciones históricas que contextualizarán mucho más la cuestión de la apertura comunicativa, y, ulteriormente, se reconstruirá —en plenitud— la perspectiva equiana, título de este parágrafo. Finalmente, se presentará una especie de ajuste teórico que hará coincidir (un amarre de perspectivas) la tesis ya presentada y muy reiterada, la de la naturaleza *connotativa* del arte, con la tesis que actualmente se está sosteniendo aquí, la de la *apertura* (lo cual, en últimas, terminará por rodear el mentado sentido esencial de lo artístico). Acto seguido, en el siguiente capítulo, se pasará de manera exclusiva al tópico que aquí viene palpitando: la obra abierta a la luz de un texto.

H.-G. Gadamer parte de Federico Hegel; pero él, desde una visión más positiva, extiende los límites de lo bello en el arte hasta

---

<sup>163</sup> H.G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós, 1991, pp. 34-66.

la actualidad y, al hacerlo, elude la determinación apocalíptica que le imprime Hegel. Inicialmente asume la premisa hegeliana de que es en el arte griego clásico en el que se da exclusivamente la vinculación espontánea entre forma y verdad: lo que habitaba dentro del templo no era una estatua *de* Atenea, era *Atenea* (transubstanciación); *Ella* moraba en medio de la Polis-Estado griega. Luego, con el surgimiento de la Biblia como código divino y con el correspondiente “destierro” (trascendencia) de Dios del mundo humano, el arte pasa a constituirse en una *re-presentación* legitimada que trata de “halar” a Dios hacia la humanidad; deja de ser espontánea la relación entre forma y verdad y se necesita una *justificación* para la forma: los vitrales pintados de las basílicas del arte paleo-cristiano y bizantino fuerzan iconológicamente la aparición divina en el mundo terreno, ayudan a la fe. El arte funciona como apoyo didáctico para las verdades —ya no espontáneas— que la Biblia esconde alegóricamente como su alma o palabra interior (*verbum interius*). El Dios, ya no mora en medio de los hombres, funda su aparición dentro de las basílicas que arquitectónicamente se presentan austeras por fuera y *funcionalmente* vivaces por dentro; la luz natural del mundo secular atraviesa sus vitrales que la transforman en una luz artificial pero sacra y divina... Para Hegel, este es el fundamento propulsor del arte romántico, el cristiano occidental, pero el arte propiamente dicho, el que alcanza la belleza, es sólo griego. Del cristianismo en adelante sólo ha habido arte romántico, justificación teórica de la expresión artística, pero, en realidad, el arte “es ya un pasado”.

Partiendo de estas premisas generales, Gadamer determinará toda la cultura después del cristianismo occidental como “*gran cultura de la justificación estética*”<sup>164</sup>. Esto quiere decir, en líneas generales, que el arte comienza a *explicarse* desde la Iglesia, el poder y la sociedad: una explicación desde lo contextual. La diferencia radical en Gadamer, consiste en que para él el arte sí tiene un por-venir tras la muerte dictaminada por Hegel.

---

<sup>164</sup> H-G. Gadamer, *Ibidem*, p. 14.

¿Cuándo? Desde el momento en que “el arte no quiso ser ya nada más que arte”, con lo cual “comenzó la gran revolución artística moderna”<sup>165</sup>: el siglo XIX. Se apuntan, a continuación, algunas referencias históricas de este siglo, relacionadas con la perspectiva artística, y luego se vuelve a la opinión que Gadamer daría acerca del cambio esencial vivido en el arte de la época.

Efectivamente el siglo XIX es el siglo de la revolución, de la revolución en general. Comenzó con la Revolución Francesa de 1789 (como golpe al feudalismo que venía de siglos atrás) y se constituyó como el germen de futuras revoluciones. Las hubo no sólo en el orden político-social sino en todos los ámbitos de la vida diaria (avances en medicina, tecnología, física, química, ciencias naturales). Desde Inglaterra, por ejemplo, se extendió la mecanización de los procesos laborales por toda Europa, la llamada revolución industrial, que llevaría consigo la prosperidad de la burguesía:

“A finales del siglo XVIII, la cultura francesa, su filosofía y el arte dominaban Europa, los frutos de la ilustración estaban maduros. Durante mucho tiempo se había estado acumulando un potencial peligroso de insatisfacción social. Por eso, la señal para la revolución, la toma de La Bastilla, desembocó en una época de cambios que sacudió los fundamentos del mundo occidental; desde París, las ideas revolucionarias se extendieron como un incendio incontrolado de 1789 en adelante, sus ideales de una nueva humanidad, de libertad, de igualdad y fraternidad pusieron fin a las estructuras jerárquicas feudales que venían de atrás...”<sup>166</sup>.

No obstante, los fuertes cambios al interior de la estructura artística (temas y estilo) no se produjeron literalmente con el

---

<sup>165</sup> H-G. Gadamer, *Ibidem*, p. 17.

<sup>166</sup> “El siglo XIX” en *Historia del arte* (video), B. R. Munich, NHK Tokio, Telepool 1994.

sentimiento artístico que acompañaba, muy de cerca, al fenómeno inicial de la revolución (la primera aconteció en 1789 y la siguiente en 1830). El clasicismo ilustrado de la revolución primigenia, que surgía desde el Rococó, el Neoclasicismo (Jaques Louis-David, Jean Auguste Dominique Ingres, Antonio Canova, entre otros), insistía en la delicadeza, la elegancia, las formas greco-latinas, la moralidad; pretendía establecer el ejemplo y educar, objetivos que se refundían en la idea de monumento (ninguna época amo tanto los monumentos como el siglo XIX, o, por lo menos, fue en esa en la que más se construyeron<sup>167</sup>). El desprendimiento de tales inclinaciones se originó con una búsqueda de la sensualidad y el dramatismo histórico, propios de las obras de los artistas románticos franceses (Theodor Gericault, Eugene Delacroix), pero es con Francisco de Goya que el arte se expresó del modo más dramático, patético y morboso sobre el lado oscuro de la época. Goya, más allá de cualquier escuela, rompe la moralidad neoclásica:

“La propensión hacia la pintura de brujas y demonios no tiene un fin de aleccionamiento moral, simplemente constituye un elemento de la vida cotidiana y de los hechos

---

<sup>167</sup> También se rindió culto al “monumento” en el siglo XIX —a parte de la escultura— por medio del diseño arquitectónico y la planificación urbana. El príncipe Luis I de Baviera hizo de una calle completa (y de otros lugares) en Munich un espacio donde co-habitaban la antigua Grecia y la antigua Roma. Guardaba la esperanza de que la contemplación de las formas antiguas implantara el espíritu clásico en el norte de Alemania. A través de tales monumentos se rendía culto a la gloria nacional y al trabajo artístico de fundir el bronce. De este modo, el arte le garantizaba un lugar privilegiado en la historia, algo que ni siquiera el poder político le daría. En un poema el propio príncipe escribió: “*El poder del gobernante se marchita ante el poder del arte*”. El “historicismo” del XIX, como vuelta al pasado antiguo, e incluso al medioevo (por ejemplo con la finalización de la catedral gótica de Colonia), se constituyó pues en la voz que guiaría a los ciudadanos más allá de la debacle en que estaban sumidos como víctimas de las guerras devastadoras napoleónicas. Aún el arte se justificaba con-textualmente: la sociedad y el poder político.

históricos persistentemente ignorados por la ilustración clasicista. Goya era un solitario individualista que no se podía medir según los patrones de su época, su arte supone el contraste más claro con el racionalismo de su época que prefería formas de expresión que se amoldaran a lo clásico. En sus fusilamientos de la Moncloa, el horror y la condena de la violencia organizada de la guerra y la ejecución se muestran con una intensidad sin igual hasta las grandes obras de Pablo Picasso ya en el siglo XX<sup>168</sup>.

Con la llegada del Romanticismo al arte, cobra una nueva importancia el paisajismo. El paisaje se constituye en el espejo del alma. Es un sistema productor de humores y emociones que permiten conducir el pensamiento del observador hacia el vínculo entre lo divino, la naturaleza y lo finito. Un vínculo roto desde el clasicismo racionalista e ilustrado. El máximo representante de la pintura romántica alemana, Caspar David Friedrich, reconstruye esta falla a través de sus obras que permiten la reconducción del individuo hacia los límites inextensos del yo. Sólo la melancolía, la soledad y el ansia de muerte que manifiestan sus obras, pueden entablar una relación metafísica con Dios y con el mundo trágicamente finito. El sentimiento austero de sus obras rara vez se plasmaba con luz de día, pintaba penumbras, oscuridad y lejanía; los personajes siempre vueltos de espalda hacia la inmensidad, y los objetos (las piedras, el mar, las nubes) proyectaban algo más que eso, proyectaban una amplia riqueza de posibilidades semánticas, se constituían en elementos *simbólicos* ausentes de determinación y univocidad: la realidad se despliega como *ambigua* y siempre significa algo más de lo que aparentemente es, la realidad mantiene *abierto*. Friedrich, en cierta ocasión, exclamó:

“Cierra tus ojos corporales a fin de ver el cuadro con los ojos del espíritu, y haz surgir a la luz del día lo que haz

---

<sup>168</sup> “El siglo XIX” en la *Historia del arte* (video citado).

visto entre tinieblas, para que así afecte a los demás y les conduzca desde las impresiones externas al interior”<sup>169</sup>.

Con Gadamer se diría en síntesis, que se pasa del clasicismo ilustrado (Kant), que “exige al artista una adecuación, de rango objetivo, al orden y a la norma”<sup>170</sup>, a la crítica romántica (alimentada por Hegel) que terminará por adscribir al artista la autoridad y *autonomía de sus producciones artísticas*. Así, del subjetivismo atribuido a la experiencia estética general (se cree que lo que se siente como bello es realmente bello) se pasa a un subjetivismo artístico (se cree que lo que se siente como bello así es, pero también lo es, lo que produce (*poiesis*) el artista –Baudelaire). De todo esto, que él haya podido decir, en definitiva, que con el siglo XIX “comenzó la gran revolución artística moderna”<sup>171</sup>.

A partir de aquí, podrían revisarse panópticamente las poéticas —*en líneas generales abiertas*— siguientes al romanticismo: el impresionismo, el simbolismo y el *art nouveau* (como vías reiterativas de la *teoría poética del emisor*, de la estética de la subjetividad y del genio); posteriormente se revisarían, ya a principios del siglo XX, las vanguardias sustentadas por un inmanentismo formalista: expresionismo, cubismo, dadaísmo, abstraccionismo, surrealismo, etc. (que descansarían en una *teoría poética del texto o del mensaje*). Tendencias que harían sucumbir, además, la anterior propuesta idealista-romántica y su interés por la fuente del estilo. Finalmente, se podrían ojear las obras —*propriadamente abiertas*— que (apoyadas en una *teoría poética de la recepción*) buscan determinar sus efectos a partir de la “lectura” como condición de posibilidad de ellas, sin la cual, prácticamente, no valdrían nada (Julio Cortázar, James

---

<sup>169</sup> *Ibidem*. Respecto a esta corriente plástica, valdría demasiado la pena revisar la obra, igualmente de carácter romántico, del pintor inglés Joseph M. W. Turner.

<sup>170</sup> H-G. Gadamer, *La Actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós, 1991, p. 18.

<sup>171</sup> H-G. Gadamer, *Ibidem*, p.17.

Joyce, Jackson Pollock, Wols, Michelangelo Antonioni, David Lynch, Karlheinz Stockhausen, la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Caracas, un *performance*, etc.).

Cabe acotarse que esta clasificación de las poéticas en la historia del arte de los últimos dos siglos (Talens), y que parece develar un paso de la relación triádica de autor-obra-espectador a la de emisor-texto-receptor, es un rasgo especular que refleja no sólo las nuevas tendencias, artefactos o situaciones artísticas que se han venido a suceder en la época contemporánea, sino también, y siempre en tensión con los *ísmos* de la primera mitad del siglo XX, la nueva dinámica que han venido a asumir los estudios de lingüística por autores que hicieron extensiva la reflexión acerca del signo —como teoría general de él— al andamiaje estructural de los textos de tipo artístico o con “función poética” (R. Jakobson).

Sentadas estas bases, ¿cómo habría de entenderse, en líneas generales, desde la perspectiva de Umberto Eco, la apertura de la obra de arte? Esto se resuelve, no sin antes avisar que a las investigaciones que él desarrolló al respecto, un tanto más dedicadas a las prácticas artísticas del siglo XX, se les extenderá contextualmente, apoyándonos en consideraciones propias y en elementos particulares de la historia del arte.

La “apertura” es la tendencia a que se ven avocadas las prácticas artísticas contemporáneas. Esta tendencia, que no es más que la proposición sensible de la *ambigüedad*, es el reflejo estético-especular del *espíritu de un tiempo*, el espíritu de la contemporaneidad que estalla, más decididamente, en el siglo XIX. “Contemporaneidad” ha de entenderse aquí —para evitar equívocos— como aquel periodo que dibuja, en su devenir histórico, el paso de la perspectiva del mundo como un ente determinado (monosémico, fijo, claro, finito, en últimas, *lógico*) a la perspectiva que lo toma como indeterminado (polisémico, inquieto, denso, múltiple, en últimas, *ambiguo*) Yendo más atrás, sin embargo, tal periodo echaría sus raíces, en el sentido más profundo, en el siglo XVII, siglo que develaría “tardíamente” el paralelo entre la

cosmovisión tradicional de la época (ptolemaica y aristotélica) y las enseñanzas de Copérnico, Kepler, y Galileo. Se ha dicho repetidas veces en diversos tratados históricos de filosofía<sup>172</sup>, al respecto, que si bien el universo galileano (y la naturaleza entera) había sido geometrizado —como un paso más allá de Kepler, y en la línea euclidiana—, también es cierto decir que sus límites no colindaban con ninguna bóveda celeste, simplemente no los tenía, se extendía de modo inconmensurable hacia el espacio *infinito*, como si se tratase de una especie de “nada” astronómica. De otro lado, algo similar ocurría con el arte fundamental de ese mismo siglo, el arte barroco pese a retornar en muchos aspectos a la grandeza y monumentalidad del alto Renacimiento, no volvió a los ideales renacentistas de simetría y claridad, mejor aún, se enfocó en atrevidos efectos de *asimetría* y en *movimientos diagonales en profundidad*. Y en lo tocante a su arquitectura, también se produjo el correlato de la relación *movimiento-unidad*; formas y espacios estaban organizados con mayor *dinamismo* que como lo habían estado durante el Renacimiento, y tendentes a *fluir* y a fundirse el uno en el otro...:

“(...) la poética del barroco reacciona en el fondo ante una nueva visión del cosmos introducida por la revolución copernicana, sugerida casi en términos figurativos por el descubrimiento de la elipticidad de las órbitas planetarias realizado por Kepler, descubrimiento que pone en crisis la posición privilegiada del círculo como símbolo clásico de perfección cósmica. Y, así, como la posibilidad múltiple de perspectivas del edificio barroco deja entrever esta concepción —ya no geocéntrica y, por tanto, ya no antropocéntrica— de un universo ampliado en dirección al infinito, también hoy, ( ...), es posible en teoría establecer paralelos entre el advenimiento de nuevas geometrías no

---

<sup>172</sup> Cfr. por ejemplo Martín Buber, *¿Qué es el hombre?*, México DC: Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 24-40; y, también, Alexander Koyré, *Estudios de historia del pensamiento científico*, México DC: Siglo XXI, 1973, pp. 41-50.

euclidianas y el abandono de las formas geométricas clásicas llevado a cabo por los *fauves* y por el cubismo; entre la aparición en el escenario de las matemáticas de los números imaginarios y transfinitos y de la teoría de los conjuntos y la aparición de la pintura abstracta; entre los intentos de axiomatización de la geometría de Hilbert y los primeros intentos del neoplasticismo y del constructivismo (...)”<sup>173</sup>.

El Barroco sería algo así como lo que Eco denominara una “metáfora epistemológica”, una metáfora sensible de la cosmovisión de una época que pugnaba primitivamente por abrir el margen de expresión cerrado, seguro y finito hacia lo infinito, lo insondable, lo ambiguo, lo tenebroso y lo diverso. Con él puede empezar a comprenderse, entonces, que el barroco es la escuela primaria de la *obra abierta* y del elemento que lleva de suyo, la participación intelectual y frutiva del espectador. Sus especificaciones, cada vez más *extrañas*<sup>174</sup> y desconcertantes para una mirada clásica, abrían el marco de una nueva poética del arte consistente ya no en asumir implícitamente la presencia del espectador (*aisthesis* y *catharsis*) como rasgo general de toda obra, sino como el punto de partida inspirador de las tentativas del autor (*poiesis*). El *tenebrismo*, como concepto justificador de la técnica del claro-oscuro (contraste de luces y sombras), y, a la vez, el resplandor radiante de los colores, la pincelada suelta y expresiva y la enorme riqueza de contrastes de textura, y, en definitiva, el muy retórico lenguaje de gestos y expresiones, constituían el andamiaje material que apuntaba

---

<sup>173</sup> U. Eco, *Obra abierta*, p. 178.

<sup>174</sup> “La palabra “barroco” tenía una intención ofensiva: originalmente quería decir de “forma extraña”, y llegó a significar cualquier cosa ilógica, absurda o rara. Los clasicistas del siglo XVIII solían utilizarla para describir el desprecio o desafío de las reglas clásicas por los pintores del siglo XVII y, quizá más particularmente, la preferencia de escultores o arquitectos por unas formas excéntricas o extravagantes” (subrayado fuera de texto). Cfr. *Historia universal del arte*, Barcelona: Rombó, 1994, Tomo 10, p. 59.

a las emociones (*pathos*) del espectador. El *efecto* de una obra barroca era inmediato y sobrecogedor.

Suena hace rato aquí, con la poética del barroco, si bien se ha podido notar, la filosofía de la *estética de la recepción* (Jauss e Iser) y sus propuestas: 1) la tríada de la experiencia estética aunada por el 2) placer emotivo, y la 3) *teoría de los efectos* que se explicita como teoría que “logra” unos objetivos específicos (intelectivos, emocionales y morales) en el espectador por medio del encuentro receptivo-catártico con el texto artístico en 4) un contexto histórico determinado. El llamado de atención sobre esta relación (encontrada desde un punto de vista moderno), se justifica por el hecho de que es dicha teoría estética la que, inobjetablemente, funda sus premisas en la *autonomía de las perspectivas interpretativas*: léase *autonomía del receptor*. Es decir, que el barroco, si bien no constituye un grado máximo de apertura tendente a la elevada indeterminación de sus obras y a la amplia pluralidad de lecturas que suscita el arte actual (siglo XX), no obstante, ya expresa sustancialmente en sus productos (y no existiendo todavía una teoría estética que la argumente, propia de las décadas de los setenta y ochenta) la *tendencia* a la apertura de la obra de arte que demanda la juiciosa intervención del espectador (receptor):

“El espectador se suele sentir impelido a participar de modo activo en una obra barroca, bien mediante cierta clase de composición en la que las figuras están apretadas tan estrechamente al primer término, que parecen extender sus movimientos hacia el mundo de fuera de la pintura, o bien porque ese mismo espectador se puede sentir sobrecogido por una oleada de figuras que se mueven en un desplazamiento ascendente en espiral, hacia un espacio al parecer infinito”<sup>175</sup>.

---

<sup>175</sup> *Ibidem*, Pág. 59. Al respecto revítese, como ejemplos, las pinturas de *La conversión de san Pablo* (apiñamiento en el primer plano) de Caravaggio y *Las meninas* (movimiento espiralado) de Diego Velásquez.

Elípticamente, situado ya en el simbolismo del siglo XIX, Eco subraya el carácter *sugerente, provocativo e insinuante* de las obras, las cuales, técnicamente exquisitas (la ilusión efectista, la decoración, la liquidez de la pintura, la forma de las pinceladas), reflejaban y evocaban un viaje a la imaginación, viaje que buscaba —y lo conseguía (!)— provocar sensualmente las posibilidades imaginativas del espectador. Los simbolistas no trataban, en absoluto, de ser explícitos, inteligibles o, en cualquier caso, “prosaicos”, sólo agitar las fuerzas de la imaginación como derivaciones directas de las experiencias sensoriales en un sentido estético. Por todo ello, estos artistas, poetas o pintores, colocaban en segundo plano, bien en el lienzo o en las páginas, el significado comunicativo de sus signos, dejando sobresalir llamativamente, en cambio, la expresión que detentaban. Lo destacable ha de ser, entonces, los elementos sensoriales del signo artístico, como el ritmo dialéctico vivido entre los colores y las líneas en la superficie plana y entre los versos y los sonidos en la palabra escrita. De este modo, podría asumirse que sus iniciativas de limitar o dilatar el acceso directo al significado de las expresiones —al tiempo que se acentuaba en las técnicas formales—, afirmaban, inversamente, los intereses por incitar a la participación activa del “lector”:

“La obra de Huysmans, *A rebours*<sup>176</sup>, cristalizó una compleja mezcla de valores e ideas sin coherencia estilística:

<sup>176</sup> Se trata de un novela perteneciente a la escuela realista de Émile Zola, cuyo autor, Joris-Karl Huysmans, sin proponérselo, logró dar un punto de partida fundamental para la cristalización del movimiento simbolista. Si bien su obra era de corte “realista” y minuciosamente descriptiva —según las técnicas de Zola—, y explícita en su significado, no obstante construyó una imagen “espiritual”, sensual e intimista de la vida de un hombre (el duque Jean Floressas Des Esseintes) que, hastiado de la vulgaridad de la vida diaria parisina de la época, se aísla en su casa y reduce su actividad física a la experiencia sensual de coleccionar artefactos (pinturas, libros, licores, etc.), los cuales le reportan una intensa vida interior en tanto constituyen valores estéticos para sus percepciones. Cfr. *Historia del arte*, Barcelona: Rombo, Tomo 13, p. 29.

basada en la búsqueda de un arte variado y sugerente, mezclado y derivado de la experiencia sensorial, postuló la existencia de una arte que sería incompleto sin la respuesta imaginativa y sensible del público”<sup>177</sup>.

“(La obra de arte simbolista) Mientras actuaba sobre los sentidos del que la miraba, del lector y observador, era completa en sí misma: poco a poco se fue abandonando la representación de la realidad en favor de una mayor profundización en el sentido de la obra de arte”<sup>178</sup>.

De nuevo, de estas notas, puede extraerse la noción de la *apremiante* intervención del espectador en la obra. Vuelve a quedar claro, eso sí mediante métodos diferentes, que el sentido de una obra sólo se hace realmente efectivo en el encuentro con quien la percibe, que exclusivamente así cumple su cometido y define el valor que representa. Y lo mismo podría acotarse respecto al surrealismo (al cual ya se dedicaron varias palabras a raíz del *filme* de Luis Buñuel) y a la *poesía pura* (la cual se reseñó con unas estrofas de Guillén y Barba Jacob), ambos de los años veinte, y a la *música pura* (indicada antes en las piezas de Stockhausen en los años cincuenta y sesenta), igualmente enfatizando en sus distinciones particulares, ya que estos movimientos planteaban una serie de signos artísticos que dejaban desconcertado a todo aquel que se acercase a contemplarlos, leerlos o escucharlos. La experiencia estética del receptor era asaltada por la impotencia de poder relacionar *racional y directamente* (al modo causa-efecto) lo que se presumía era la *intención* del autor (o el título de la obra) con lo presenciado (la escena u objeto pintado, lo escrito, lo tomado por la cámara o lo escuchado). Respecto a todo esto, podría recuperarse una

---

<sup>177</sup> *Ibidem*, Pág. 29.

<sup>178</sup> *Ibidem*, Págs. 29-30.

descripción que, aunque se hace del estilo que se maneja en el *Finnegan's Wake* de James Joyce<sup>179</sup>, sirve para ilustrar la vía general de estas tendencias:

“(…) el alquitaramiento del lenguaje, de la palabra por la palabra, del sonido por el sonido, a espaldas de toda preocupación conceptual, llega a límites que sobrepasan el entendimiento, y caen, redondamente, en el disparate preconcebido, especie de exacerbación semántica y léxica, guiada tan sólo por el valor auditivo y las asociaciones también auditivas (*armonía auditiva*) de los vocablos entre sí”<sup>180</sup>.

En definitiva, lo que es característico del simbolismo del siglo XIX (y desde luego, también, del romanticismo y del surrealismo, eso sí desde perspectivas más o menos diversas<sup>181</sup>, idea que Eco no desarrolla pero que implícitamente se asume al leerlo),

---

<sup>179</sup> De otro lado, pero en el mismo terreno de la problemática de la obra abierta, Umberto Eco también ha recuperado a Joyce para la dilucidación de ella. De él ha invocado el *Ulises* y el *Finnegan's Wake*, y sobre ambos se ha expresado del siguiente modo: “*En el Ulises un capítulo como el Wandering Rocks constituye un pequeño universo que puede mirarse desde distintos puntos de perspectiva, donde el último recuerdo de una poética de carácter aristotélico, y con ella de un transcurrir unívoco del tiempo en un espacio homogéneo, ha desaparecido totalmente*”, y: “*En el Finnegan's Wake, por último, estamos verdaderamente en presencia de un cosmos einsteniano, enrollado sobre sí mismo —la palabra del comienzo se une con la del final— y, por consiguiente, **finito**, pero precisamente por esto **ilimitado***”. Cfr. U. Eco, *Obra abierta*, pp. 72-73.

<sup>180</sup> L. A. Sánchez, *op. cit.*, p. 235.

<sup>181</sup> Respecto a la relación “funcional”, desde el punto de vista estético, de aquellos tres movimientos podría resumirse así: “*Los tres exaltaron la imaginación del hombre: en el caso del romanticismo y del simbolismo, la exploración de la fantasía humana tenía que responder claramente a la experiencia sensorial; en el caso del simbolismo y del surrealismo, por el contrario, el concepto de sueño como gran potencia creadora (le rêve) sirve para liberar al que sueña de la estricta disciplina de la creatividad, pues si el artista soñara frente a su obra, estaría necesariamente lejos de las exigencias —y, por tanto, de las responsabilidades— de la vida diaria (...)El romanticismo, el simbolismo y el surrealismo son, por tanto, tres análisis distintos, pero relacionados, de los lazos existentes entre creatividad e imaginación*”. Cfr. L. A. Sánchez, *Ibidem*, p. 29.

y, en general de las *obras abiertas*, es que se constituyen en amplios campos de posibilidades comunicativas, de estímulos sígnicos estructuralmente indeterminados que provocan, muy sugerentemente, la competencia lectora del espectador. Las obras abiertas son polisémicas y en ningún caso monosémicas, se metamorfosean constantemente y describen un movimiento interno que logra asaetear y luego soltar para recuperarlo más tarde, sólo que abrumado, al intérprete. Esto es, precisamente, lo que las hace tan disímiles de las producciones del alegorismo y la iconografía clásica (entiéndase singularmente el arte paleocristiano, bizantino y gótico), y de otras vías de comunicación de la vida cotidiana (las señales de tránsito y el diálogo práctico): “*no atribuyen a cada figura un referente perfectamente determinado*”, no apuntan al orden y a la obviedad, no huyen a equívocos e interpretaciones personales; no, sino más bien se fundamentan en “*ser comunicación de lo indefinido, de lo ambiguo, de lo polivalente*”<sup>182</sup>:

“El lector se excita, por tanto, frente a una libertad de la obra, a su posibilidad activa e infinita de proliferación, frente a la riqueza de sus aditamentos internos, de las proyecciones inconscientes que involucra, de la invitación que le hace la tela a no dejarse determinar por los nexos causales y por las tentaciones de lo unívoco, comprometiéndose en una transacción rica en descubrimientos cada vez más impredecibles”<sup>183</sup>.

En el mismo sentido puede acotarse, que aquel enorme campo de posibilidades comunicativas que Eco descubre en dichas obras, se especifica con el presupuesto de que la cuantía de información de un texto, para un lector, se intensifica cuando

---

<sup>182</sup> U. Eco, “El problema de la obra abierta”, p. 159.

<sup>183</sup> U. Eco, *Obra abierta*, p. 181.

su estructura se hace “más improbable, imprevisible y desordenada”<sup>184</sup> (no siempre de un ojo se sigue otro ojo, de un ritmo otro acorde, del principio, el nudo y el fin, y si es feliz “mejor”). La apertura de las obras de arte, que no es más que la apertura informativa de los signos de un texto artístico, le apuesta, en últimas, a “la riqueza no reducida de posibles significados”<sup>185</sup>:

“(…) el arte contemporáneo parece que persigue como valor primario una ruptura intencionada de las leyes de probabilidad que rigen el discurso común, poniendo en crisis sus supuestos en el momento mismo en que se vale de ellos para deformarlo”<sup>186</sup>.

De lo anterior se puede plantear, en relación al papel del intérprete que asiste al encuentro dinámico de aquellas obras, que lo someten a un trabajo interesante que alimenta sus intereses de placer provenientes, originariamente, de la realidad real. Se trata de un goce, ya de por sí especial, extraordinario, que se aumenta a medida que el nivel informativo de ellas es más alto. Las obras tendentes a la apertura comprometen a quien las lee, no porque aleccionen ideológica o moralmente (tal vez ni lo consigan), sino porque ponen a *jugar* reiterativa y reflexivamente, como en un movimiento constante hacia el signo artístico que llama la atención (lo cual no pasa con otras vías de comunicación univocas) perceptiva-reflexiva (la vuelta iterante de la mirada, de la mente): como si tratara insistentemente de encontrar aquello que lo maravilló, que le hizo cuestionar, que, en definitiva, le proporcionó el puro placer del encuentro con un texto artístico riquísimo informativamente y, por ello mismo, con muchos espacios *en blanco*, un texto que ha logrado instanciarlo en un nuevo modelo de la realidad (lo *paradigmático*), como el resto de otros textos artísticos, sólo que más significativamente. Este ejercicio lúdico y dinámico,

<sup>184</sup> U. Eco, *Ibidem*, p. 183.

<sup>185</sup> U. Eco, *Ibidem*, p. 184.

<sup>186</sup> U. Eco, *Ibidem*, p. 184.

característica esencial de todo encuentro con un texto artístico, es llevado a altas temperaturas en la relación con las obras abiertas: la maximización del “rellenado”.

Gadamer ha sustentado también, por su parte<sup>187</sup>, aquel carácter “blanqueado” de muchas zonas dentro de la estructura interna de la obra de arte, pero a partir del concepto de “juego”. Si bien es cierto que él lo hace para referirse al devenir del las artes en *toda* la historia, y no específicamente en la moderna, acentúa el tópico en esta última y genera hartas luces al respecto. Siguiendo a Gadamer, toda obra es un juego, uno de carácter antropológico, pues se refiere a la vida de todo hombre como una función elemental de ella: no hay cultura humana sin valores lúdicos. Así, todo juego es lúdico y todo individuo mantiene desarrollándose en espacios de este mismo orden: *el arte es uno*. La característica principal del arte, en tanto *es* juego, radica en el “automovimiento”; esto quiere decir que una de las “actitudes” de su estructura (las otras son las de “símbolo” y “fiesta”<sup>188</sup>) consiste en describir, de modo permanente, un vaivén sostenido que no tiene meta definida. En realidad, la única tarea de este vaivén radica en auto-representar su condición dinámica y viva y, al tiempo, en asañear al espectador del juego para hacerlo intervenir en su estructura interna. Quien ve (oye o toca), propiamente no juega y sin embargo termina jugando. En una palabra, la obra de arte dibuja un continuo movimiento que se pliega y despliega sobre sí mismo, y, al representarse en este dinamismo, convoca, provocativamente, a quien la percibe haciéndolo partícipe del juego:

“El espectador es, claramente, algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que participa en el juego, es parte de él”<sup>189</sup>.

---

<sup>187</sup> H-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, pp. 66-83.

<sup>188</sup> H-G. Gadamer, *Ibidem*, pp. 83-124.

<sup>189</sup> H-G. Gadamer, *Ibidem*, p. 69.

“Uno de los impulsos fundamentales del arte moderno es el deseo de anular la distancia que media entre audiencia, consumidores o público y la obra. No cabe duda de que todos los artistas importantes de los últimos cincuenta años han dirigido su empeño precisamente a anular esta distancia”<sup>190</sup>.

La obra, jamás cerrada, siempre está *abierta* a la intervención del intérprete<sup>191</sup>. De hecho, la interpretación constituye una unidad con la obra, y es a esto a lo que Gadamer ha denominado “identidad hermenéutica”<sup>192</sup>: aquella sólo *completa* su tarea con la llamada al público y la correspondiente asistencia. El receptor se constituye, entonces, en co-creador del signo percibido, lo decodifica placenteramente, lo interpreta, vuelve continuamente sobre él, se constituye en su cómplice o en su más acérrimo detractor, lo incorpora o no a su espectro de vida, a sus reflexiones, a su cultura sensorial pero, como sea, le otorga nuevos valores, lo reedifica, lo completa y se convierte así *en el otro gestor de ese sustituyente de la “realidad real”* (Vargas Llosa, Yuri Lotman):

“(Sobre *Los hermanos Karamazov*) He aquí el espacio libre que deja, en cada caso, la palabra poética y que todos llenamos siguiendo la evocación lingüística del narrador”<sup>193</sup>.

---

<sup>190</sup> H-G. Gadamer, *Ibidem*, p. 70.

<sup>191</sup> Al respecto, puede notarse en contraste con Eco, el carácter bastante ambicioso de Gadamer por circunscribir, prácticamente, casi todas las prácticas artísticas de la historia como *abiertas*, y esto como producto de querer estirar el sentido del arte (la belleza) en el vasto campo de la historia universal, realizando un tenaz *tour de force* por desplegar la unicidad de la función del arte en todas las épocas. No se niega aquí, desde luego, que él distinga mayor participación del espectador en el arte moderno que en el tradicional, pero leído el texto en conjunto, no sólo se concluye que toda obra es abierta sino también que todo artefacto aparecido en la historia del arte es obra.

<sup>192</sup> H-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, pp. 71-73.

<sup>193</sup> H-G. Gadamer, *Ibidem*, p. 75.

He aquí el lector de la obra abierta, desdoblado tremendamente en su función productiva, jugando a habitar espacios vacíos (o casi vacíos), a terminar signos inconclusos, indagando exegéticamente el texto a partir de una serie de preguntas que sólo las claves contestan, como especie de indicios confirmativos, juzgándolo, sin la plena seguridad de no estar desvirtuando el texto, de no estarlo “asaltando” en sus premisas más fundamentales.

Eco ha sostenido tiempo después, en *Lector in fábula*<sup>194</sup>, que la libertad de las interpretaciones se encuentra determinada por el código textual, en tanto tal libertad está inscrita en el propio mecanismo generativo del texto y es una condición inexcusable del mismo. El “lector modelo” que propone, es un ente cooperador del *sentido* articulado a la estructura interna del texto, alguien que legitima el horizonte de posibilidades semánticas abiertas desde su dependencia a los parámetros pre-yacentes en la textualidad, y, así, gestiona la construcción del sentido absoluto. Como puede observarse, la *teoría de la recepción* de tipo equiano (en línea con la de Iser), devela paralelamente, una *teoría del texto*, ya que insistiría en que la libertad de las lecturas desplegadas históricamente, se encuentra finamente delimitada por una serie de directrices intra-textuales que terminan por guiar el ojo (las percepciones) del intérprete.

Este “juego”, el del arte, tiene sus reglas artificiales e internas. Se trata de unos puntos directrices, unos nudos insertos en la red sígnica del texto artístico, que sirven para amarrar al texto y a las *probables reacciones* de lectura que el intérprete pueda producir, y todo con el único fin de que no se “desboque” en el amplio espectro de la actitud interpretativa, cual si fuese un caballo salvaje, sin riendas, que recorre la amplia llanura (del

---

<sup>194</sup> U. Eco, *Lector in fábula*, Barcelona: Lumen, 1981, pp. 79-89. Respecto a la problemática a continuación señalada y determinada a partir del texto recién citado, la apertura interpretativa y sus correspondientes límites impuestos por el texto, puede confrontarse paralelamente otro texto también de Eco llamado *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen, 1990.

texto), instintiva, ciegamente, sin un sendero, una orden (o un orden), una voz imperativa que guíe sus infinitas posibilidades:

“El texto es una realidad compleja en la medida en que se halla plagado de elementos *no dichos* que el proceso de lectura actualiza. Tales espacios en blanco no son un lugar de despliegue imaginativo o arbitrario. Pertenece a la naturaleza del texto el ser un mecanismo *reticente* que ha previsto en su propia emisión normal la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él”<sup>195</sup>.

Un ejemplo que ha sido, al parecer, de mucho agrado para Umberto Eco —repetido constantemente por él—, respecto a la apertura de las obras, es el caso de la construcción de la Facultad de arquitectura de la Universidad de Caracas (construida cerca a los años setenta). La describe, desde la definición generalizada que se le ha emitido (“*una escuela que hay que inventar diariamente*”), como un plausible caso de arquitectura en movimiento, en el que, entre alumnos y profesores reconstruyen el ambiente del salón, de acuerdo a la problemática a discutir, moviendo los paneles de las aulas como en un tipo de juego del diseño de interiores. Pero como bien lo recuerda Eco, incluso acá también existe un estructura fija que delimita el campo de opciones formativas y sólo permite una cantidad determinada de reelaboraciones.

Todo esto permanece correcto y, sin embargo, hay algo más por decir. Con Eco hemos sostenido el temple de apertura y equivocidad de los textos en el horizonte histórico de la Modernidad hacia adelante, del barroquismo a la arquitectura contemporánea, empero, caminando más detenidamente con el pensamiento, se nos ha iluminado tenuemente la fuente de este temple, en el sentido más *originario* posible, más atrás de aquello en lo que enfatiza el autor. Lo que enraíza el valor del arte como elevación hacia la autonomía se entierra en la modernidad renacentista. Cuando Eco contrasta el arte barroco con el arte renacentista, pero a la

<sup>195</sup> J. M. Pozuelo, *op. cit.*, pp. 121-122.

vez contrapone el espíritu medieval al espíritu de la apertura, es por que en el fondo lo sabe. Más allá de la mera destreza, del trabajo puramente técnico, el mero “saber hacer” (*ars*: s. XI-XV), germina el reconocimiento de una actividad de orden intelectual que comienza a inscribir en sus obras, así sea tenuemente, como un simple atisbo, el valor de lo propio, lo independiente y lo diverso. Si bien es cierto el carácter dinámico, emotivo y arriesgado se patentiza en las obras barrocas, lo cual va a lograr un punto de aceleración mayor, de emergencia progresiva en el siglo XIX, es en el espíritu renacentista donde *primero* (en el sentido más fundante del término) se vislumbra el temple de autonomía y el espíritu creativo, imaginativo e ingenioso del artista moderno, y donde comienza germinalmente la reflexión por el punto de vista del espectador, expresándolo materialmente, la “perspectiva lineal”. De este modo, *el Hombre también puede, como Dios, crear; eso sí, en tanto poiesis.*

Pero esto, si se observa en relación con la naturaleza *connotativa* de la obra de arte, termina por proponer algo más sustancial, y posiblemente de difícil reconocimiento, pero no por ello menos cierto. Contrariamente a Eco, no existen obras tendientes a la cerrazón y obras tendientes a la apertura, sólo hay estas últimas. La naturaleza connotativa cobra su suelo natal a partir del germen del espíritu renacentista, allí y desde allí la obra *del arte* inicia su marcha trepidante con *su ser* hacia nuestra contemporaneidad, hacia la máxima ruptura de los esquemas. El arte renacentista que ya empieza a encarar al intérprete, a exigir un poco más de él, a proponerle, tímidamente, un nuevo mundo, no obstante cimentado en lo social, lo político y lo religioso (la *determinante*) y expresado todavía mediante los ideales de lo simétrico y lo estable, *encuba ya la lucha por lo único y distinto, la tensión de lo asimétrico con lo simétrico, es, en una palabra, el combate primigenio por la libertad expresiva.*

Y si ahora recordamos que lo propio del arte se establece en el ámbito comunicativo/ connotativo, el cual comporta una triple

estructura signica que se articula estéticamente en lo *paradigmático*, lo *objetual*, lo *exclusivo*, lo *no funcional* y lo *fruitivo*; debe decirse sin mayores contratiempos que el rasgo esencial del arte no había acontecido antes del germen renacentista; antes los artefactos, producciones o situaciones respondían a tareas ya fuesen mágicas, religiosas, de orden social, curativas, económicas y, en todo caso, cotidianas, pero nunca simplemente semiótico-artísticas. Es cierto que la teoría del signo debería servir también para sostener que las producciones de pueblos milenarios (las edades de piedra, el Antiguo Oriente o la Grecia clásica) e incluso de grupos humanos actuales, como los de los resguardos indígenas en América, son así mismo signos textuales estructurados en el triple nivel y comunicando aspectos y series de relaciones, pero lo que no podría forzarse teóricamente sería decir que lo hacen al mismo *status* de las obras de arte de la conciencia moderna-occidental. Así, el signo en aquellas producciones justamente apuntaba unívocamente a unos significados enraizados en lo cotidiano o en todo caso en el plexo inmanente de sus vidas sociales, pero sin llegar a connotar tantos significados como para lograr convertir en *paradigmática* la experiencia estética. Más allá de lo “*cultural*” (W. Benjamin), la estructura ontológica de lo artístico ha devenido levemente patente; lo que ha venido socavando desde el espíritu renacentista de occidente, o sea el “modo de ser” o lo fundamentalmente artístico en las obras —que es lo que las hace que sean *del arte*—, es el *status semiótico de ricos alcances significativos y paradigmáticos que elevan placenteramente el ánimo del espíritu humano*.

Sólo hay obras *del arte* en tanto *son* signos tendentes a la apertura dentro del horizonte estético de lo paradigmático, lo exclusivo, lo no funcional, lo objetual y lo placentero: este es el rasgo fundamental de las obras en la artisticidad, esto es lo velado que proviene desde la aurora de los tiempos, que desde lo fundamental nos ha visto pasar cerca de él, y que sólo se ha hecho patente para los hombres por medio del trabajo interdisciplinario de la semiótica y la metafísica-ontológica de temple estético.

## MICHELANGELO ANTONIONI, UN REFERENTE DE APERTURA CINEMATOGRÁFICA

Más arriba se prometió un ejemplo “abierto” en el área del cine, se ha elegido para ello algunas secuencias iniciales del largometraje *El desierto rojo* (1964) del realizador italiano Michelangelo Antonioni. Las anotaciones que a continuación siguen pueden estar revestidas de sentimientos personales — como todo horizonte preconcebido de sentido—, no obstante, se seguirá una directriz, la única realmente válida en la labor exegética de un texto, la sugerida por el propio autor como el rasgo que lo atraviesa completamente y que se circunscribe como el elemento típico y rector de las múltiples miradas.

Todo *filme* es un texto articulado por imágenes-movimiento (por planos) que manifiestan, indirectamente, una imagen-tiempo, esto es el montaje cinematográfico<sup>196</sup>. Lo que se percibe materialmente, lo primero, es el movimiento, pero lo que da sentido al plexo de todas esas imágenes es la apercepción del tiempo. Así pues, la articulación de ambas imágenes constituye el montaje, pero lo primigenio, en el orden del fundamento cinematográfico, es el tiempo, el *todo del filme* (Eisenstein). Esto quiere decir, a título de ejemplo, que en una secuencia de persecución, *lo que vemos* es un montaje convergente (conociendo conceptualmente el público, o no, la convención técnica) que proyecta una serie de planos que, intermitentemente, se van haciendo más cortos, lo cual acelera el ritmo, hasta hacer coincidir en un mismo cuadro el perseguidor y el perseguido; pero lo que se manifiesta como el sentido que mantiene abigarrado los elementos físicamente móviles, como el *todo comunicativo* de la secuencia (o de la película entera), *es el tiempo* (aquí traducción del adverbio “mientras”: mientras uno huye el otro lo persigue).

De cualquier forma, el tinglado de ambas imágenes puede permitir la laxitud de referirse al cine como un texto expresado

---

<sup>196</sup> Cfr. al respecto G. Deleuze, *Imagen tiempo e Imagen movimiento*.

por medio de signos imagen (en donde el sonido, sean diálogos, efectos o música, puede ni siquiera existir, y en caso de que sí, se propone como valor de connotación plástica). Un *filme* es una cadena *sintagmática plástica* que articula una serie de signos imágenes tendentes a *producir sentido*, uno que pueda ser decodificable, válido como mensaje, para el *receptor*. Ahora bien, cada imagen visual, con sus elementos constitutivos (un reloj, un árbol), comunica algo, informa, es significativa. Sus signos internos comunican significativamente de dos maneras, uno: como reflejo especular de los objetos de la realidad real, articulada de conceptos y referentes (así estos últimos no sean más que idealizaciones de la mente: un unicornio) y, dos: como expresión polisémica (connotativa) del valor de tales objetos pero dentro del marco de la realidad artística (lo que encierra el cuadro, el encuadre de la cámara y el tiempo aperecible).

Si bien es cierto que no toda película es *marcadamente* polisémica en sus anotaciones visuales (ruptura en la estructura narrativa tradicional, rodaje con trucos, ángulos expresivos, fundidos, desenfoces, movimientos bruscos, elipsis, ralenti, *flash back*), pues existen unas más tradicionales en su estructura narrativa o, en general, en el montaje que plantean (respetando el concepto tradicional de los acontecimientos con nexos dramáticos narrativos y coherentes, del rodaje sin trucos, ángulo neutral de la cámara, nitidez de la imagen, cadencia neutral del movimiento, etc.), también lo es que el cine, ya desde sus orígenes, y habiendo nacido en medio de las vanguardias de otras expresiones artísticas (que ponían el acento en la ambigüedad de las formas, como el expresionismo), mostraba una tenaz inclinación hacia la ficción y hacia la extrañeza de la expresión.

Se podría objetar, sin embargo, que los albores del cine se dieron con los hermanos Lumière, o sea con cortos de tipo documental, pero habría de recordarse que el cine rápidamente se desprendió tanto del cine documentalista de los Lumière, como del corsé de la puesta en escena teatral (de corte realista), virando hacia el de

ficción (Méliès, Gaumont, Zecca); cine que le abriría la puerta a las nuevas inventivas (improvisación): los trucajes, la magia, la ilusión, la ciencia ficción, el cine de persecución y la comedia.

Después del neorrealismo italiano<sup>197</sup>, con realizadores como Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Marco Ferreri y Michelangelo Antonioni, en Italia, la realidad vuelve a estar al servicio del cine, de la cámara, y no al revés, como aconteció con el pasado movimiento. Ello, desde luego, no quiere decir que el neorrealismo hubiese constituido un poética del cine documental (es bien sabido que sus producciones jamás dejaron de expresarse, de uno u otro modo, como argumentaciones ficticias y muy plásticas de la realidad, a veces hasta “rosa” (*neorrealismo rosa*), de allí el paso tajante al cine moderno italiano de los años cincuenta y sesenta), pero sí, que la siguiente poética del cine italiano re-inventaría muy plásticamente, con un tenaz *tour de force semiótico*, la realidad (muy barrocos, o muy románticos, incluso muy simbólicos, pero eso sí, siempre muy conceptuales). El cine de Antonioni, sin el barroquismo exacerbado de Fellini, pero por supuesto más frontal y abierto a la problemática existencial del hombre occidental moderno, expresa dicha problemática desde un universo denso semánticamente, complejo en sus anotaciones sígnicas, pero, precisamente por ello, sugerente, ambiguo, polisémico y misteriosamente bello a la vez. Antonioni, que comenzó su extensa carrera cinematográfica hacia 1943 (*Gente del Poo*), alcanzó un elevado nivel de madurez creativo con la que sería reconocida como su trilogía (*L'avventura*, 1960, *La notte*, 1961, *L'eclisse*, 1962); en ella logró expresar descarnada y poéticamente sus más grandes preocupaciones: las relaciones humanas, especialmente la referida a la pareja, el contexto social, la crisis sentimental y de valores morales, y todo esto a la

---

<sup>197</sup> Movimiento cinematográfico italiano surgido un poco antes de finalizar la segunda guerra mundial (1945), el cual basaba sus premisas estéticas en una puesta en escena natural (improvisación del actor, se rueda en exteriores, uso de la luz natural, cero decorados, escenarios auténticos, gente de la calle, etc.), de rodaje rápido y con cámaras de 16 milímetros.

luz de la interioridad de sus personajes (cuadros psicológicos) en especial de la mujer, y con el objetivo fundamental de describir *fotográficamente* el “tipo de soledad existencial” de aquellos años. Pero con la llegada del *Il deserto rosso* (1964), su primer *filme* a color, el universo caótico diagramado se teñiría de una plasticidad jamás pintada por él, una paleta vistosa y prismática que acentuaría el dramatismo de los personajes y la vaciedad de las locaciones. Así mismo —como se verá a continuación—, dicho *filme* se trata de una obra maestra que hará de su realizador si bien no su artífice si su más claro puntual por aquella época en el dominio de la técnica de los *tiempos muertos*, de los *planos secuencia* y del psicológico a través de la *profundidad de campo* y de los *primeros planos*. Tiempo después realizaría otra serie de trabajos como *Blow up* (1966), *Zabriskie point* (1970), *Professione: reporter* (1974) y *Identificazione di una donna* (1982), por medio de los cuales y en un tono adulto expresaba las problemáticas de lo *verosímil* y la *realidad* (1966), el *espíritu contestatario al stablishment* (1970), el *acoplamiento entre soledades* (1974) y la *búsqueda de paradigmas* (1982); todos ellos de gran factura estética aunque eso sí, vistos en el contexto de toda su carrera como realizador, no logren la misma riqueza plástica y la penetración intimista de sus productos anteriormente citados, atributos facilitados por el tono melancólico y desgarrado de una de las actrices más dramáticas que ha aportado la historia del cine italiano: Mónica Vitti.

*El desierto rojo*, de Antonioni, sólo será aquí referenciado, según numeración planimétrica, desde el plano uno hasta el 148; por razones de extensión, no podrán analizarse todos y cada uno de ellos, “cuadro a cuadro”, sino sólo el valor contextual de ellos dentro de las cinco secuencias iniciales y dentro de todo el largometraje. Primero se desarrollará una descripción por secuencias, marcando linderos detallados entre series de planos, ello ha de ayudar a situarse perceptivamente al espectador en la estructura narrativa del inicio de la película y, así, assimilar mejor los ulteriores análisis o interpretaciones que de ella se hagan.

La primera secuencia del *filme* corresponde a los primeros 19 planos, plenamente desenfocados, con una voz lírica, femenina, de fondo y con los créditos superpuestos; la segunda (del pl. 20 al 49<sup>198</sup>) corresponde a la expresión del entorno abarrotado de industrias, contaminado, y a la aparición de Giulliana (Mónica Vitti) y su hijo, Valerio, por la izquierda del cuadro y desde el fondo hasta salir por la derecha y al frente; la tercera (del pl. 50 hasta el 81) se remite al interior de una fábrica, allí hacen aparición Hugo (el esposo de Giulliana), Seller (un amigo de Hugo, también ingeniero) y Giulliana (aunque ella sale rápidamente de escena), también forman parte de esta secuencia los planos exteriores de la fábrica en donde dialogan Hugo y Seller. La cuarta se refiere (del pl. 82 al 97) al interior de la casa de Giulliana y Hugo; y la última, la quinta secuencia (del pl. 98 al 148), a la búsqueda y encuentro de Giulliana por parte Seller, los variados planos de esta secuencia van desde la toma de el exterior (la calle y detallando la fachada del local) hacia el interior del local y luego, de nuevo, hacia el exterior, teniendo presente que el último plano es cuando Seller sigue ópticamente el alejamiento de Giulliana.

En el *filme* de Antonioni, el espectador se halla ante un montaje complejo y rico de sentido, montaje de efectos sonoros (el canto agudo y enrarecido en los planos iniciales en que aparecen los créditos, los ruidos que producen las máquinas de la fábrica —como un concierto armónico de la onomatopeya de las máquinas que instauran una especie de oda a la industrialización—, los efectos que acompañan el psiquismo de Giulliana, diálogos, etc.); montaje de planos (el “desenfoque” de esa inicial sucesión planimétrica, la combinación constante en la escala de planos en las cinco secuencias: *p. p. pl., p. pl., pl. m., pl. a., pl. g., pl. master*<sup>199</sup>), montaje

<sup>198</sup> Cuando se use la abreviación “pl.”, en adelante, significará “plano”.

<sup>199</sup> Según la escala de planos: “primerísimo primer plano” (detalle de un objeto o de una boca, *big close up*), “primer plano”, (de los hombros o el pecho a la cabeza), “plano medio” (de la cabeza a la cintura), “plano americano” (hasta las pantorrillas o rodillas), plano general (ángulo amplio, y las personas siempre de cuerpo entero) y “plano *master*” o de conjunto (el ángulo de la cámara abraza todo el escenario o ambiente).

de ángulaciones y movimientos de cámara (*travellings*, paneos, picadas, *tilt down*, plano contra plano, campo contra campo, planos secuencia, *over shoulder*<sup>200</sup>, etc.) y, simultáneamente, montaje en el que se introducen correspondencias entre signos audiovisuales y mensajes extra-textuales (lo social, lo psicológico, etc). Respecto a todo este complejo andamiaje semiótico, diría Yuri Lotman, refiriéndose en general al cine actual:

“(Aparte de la “tradicional” narración hecha de imágenes en movimiento) El cine contemporáneo utiliza además otros lenguajes: incorpora mensajes verbales, mensajes musicales e intensifica las relaciones extratextuales, que añaden al filme estructuras de sentidos muy variados. Todos estos estratos semióticos forman un montaje complejo, con lo que sus relaciones mutuas también crean efectos de sentido. Esta capacidad del cine para “absorber” tipos tan variados de semiósis y para integrarlos en un sistema único, es lo que nos permite definir el cine como un arte de carácter polifónico”<sup>201</sup>.

---

<sup>200</sup> *Travellings* apela al desplazamiento de la cámara bien sea por *dolly* o por el cuerpo humano, el “de acompañamiento” se refiere al seguimiento de un personaje cuando camina; el “paneo” indica el movimiento de la cámara en un ángulo menor a 180 grados; la “picada” cuando la cámara hace la toma desde arriba y diagonal al objetivo; *tilt down* cuando la cámara desciende desde un objetivo superior hacia un objetivo inferior; “pl. contra pl.” indica el cambio de planos cuando dos personas (u objetos) dialogan, mostrando sucesivamente el rostro de los hablantes, primero uno luego el otro y así sucesivamente; y el “campo contra campo” es similar sólo que lo que toma es un ambiente completo, un escenario, así por ejemplo, primero se toma la fachada de una casa desde la calle y luego se muestra la calle desde el interior de la casa a través de la ventana; el “plano secuencia” apela a aquellos planos demasiado dilatados, o sea largos antes de un corte o un fundido; finalmente, la cámara “*over shoulder*”—explicada hace rato con el cine *western*— se remite a la cámara que toma desde la espalda y el hombro de quien mira o habla, lo que mira o a lo que habla.

<sup>201</sup> Y. Lotman, *Estética y semiótica del cine*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 131.

Apuntando a situaciones particulares, la lente de Antonioni (en el inicio de la segunda secuencia) asciende inductivamente de un *pl. m.* de la enorme llama de fuego, pasando por un *pl. g.* del tubo que expulsa la llama, hacia un *pl. master* del conjunto de la infraestructura industrial, elementos que expulsan humo y sustancias químicas de todo tipo. Posteriormente, en una constante búsqueda de la profundidad de campo<sup>202</sup> (redundante a lo largo de todo el *filme*) industrial, la lente se interesa por la inmensidad que se torna borrosa, abigarrada y sucia. Luego, una toma de los empleados, una protesta y aparece la protagonista Giulliana con su hijo. Ella se aleja de él para comer pero, mientras come (a través un montaje alternado paralelo), su mirada se pierde en medio de la amplia cantidad de desechos tóxicos, de vapores que emergen de la tierra, una tierra a punto de explotar en medio de la suciedad y el caótico medio ambiente. La lente esculca este contexto desolador y podrido, nefasto. Son más que *objetos* tirados frente a Giulliana, son *objetos ambiguos* que se despliegan ontológicamente en ese contexto, expresando el valor de su posición, la justificación de encontrarse *ahí* en ese momento; todo un sinnúmero de connotaciones semánticas que el espectador es invitado a pensar por medio de los ojos de Giulliana, la lente escrutadora de lo que ahí pasa.

En la tercera secuencia, luego de realizarse algunas tomas en el interior de una de las fábricas (una escena), la cámara acompaña a Hugo y Seller en su corto recorrido por el exterior de ella (otra escena). El diálogo entre ellos es ligeramente audible, comprensible, guardan silencio, luego el ruido se va tornando más ensordecedor, la comunicación se pierde, y la lente, de nuevo, en un rítmico ascenso inductivo, empieza su escalada. Comienza con un *pl. m.* del escape de vapor que sale de un tubo, el cual termina por

---

<sup>202</sup> Se remite a la técnica de cámara denominada “profundidad de campo”, la cual, por medio de un lente especial, “tele-objetivo”, realiza la toma de objetos ubicados a distancia (por ejemplo, un pajarillo o la perspectiva de una carretera perdida al fondo del horizonte).

apoderarse de todo el plano que queda pixelado absolutamente de blanco (pl. 72), pasa por un *pl. g.* que encuadra los personajes, de espalda, con el humo de *background* (pl. 73), luego a otro *pl. g.* —más amplio que el anterior— que los sitúa más al fondo del cuadro reafirmando el *contrapunto* entre la infraestructura y el hombre (pl. 74), y, seguidamente pasa (mediante un *pl. contra pl.*) a un *pl. master* (pl. 75) que los proyecta demasiado distantes del eje de la cámara, diminutos, allá, se difuminan completamente por una inmensa nube, espesa, cargada de partículas extrañas que corroen el ambiente y que los engulle en el remolino de la polución. El *contrapunto* queda expresado en su máximo esplendor, la nube es cada vez más abarcante, más móvil, y la figura humana cada vez más pequeña, más estática. Pero la amorfa capa de humo, ese otro *objeto ambiguo*, pese a haberlos devorado visualmente, no ocupa aún todo el encuadre, entonces, con un *p. p. pl* (pl. 76) se apodera de él, plano que en realidad rompe la escala estándar, porque no se sabe las proporciones ni la fisonomía de lo que toma, y, sin embargo, *aquello* es su protagonista. Finalmente, en cinco planos más, se resuelve este sintagma fílmico (como el desarrollo diegético de un objeto —la nube— que, sin ser persona, *narra* principio, nudo y fin) con el protagonismo sonoro y visual de aquella cosa que ocupa múltiples espacios. Así, ante esta inmensa distancia propuesta respecto de los personajes, ante lo difuminado y lo amorfo, el espectador es también absorbido por la nube de polvo que lo instala más allá de su butaca, lo inmiscuye en esa extraña realidad revestida de caos y de ausencias.

Respecto a la cuarta secuencia, rodada toda en interiores, puede señalarse que aquí los planos cargan la función semiótica de comunicar al espectador, abiertamente, la acosada psiquis de Giulliana. La cámara la sigue de su cama a la habitación del hijo, luego a las escaleras y, finalmente, a una silla, tratando un acercamiento, a partir de sus movimientos titubeantes y sin objetivo en aquel nebuloso escenario, a la crisis que la aqueja.

Giulliana se retuerce ante la cámara, se combinan una serie de planos que se abren y cierran sobre su fisonomía hasta alcanzar exclusivamente el rostro; allí, en ese minúsculo espacio —el *punto fijo* arriba de las escaleras y éstas— dotado de una penetrante iluminación de *claro-oscuro*, ella no tiene escapatoria, la cámara describe el ahogo, la desesperación y la angustia ante la falta de fines. Antonioni abandona, entonces, los enormes planos abiertos de la anterior secuencia para ahondar en Giulliana y, así, permitirle *sugerentemente* al espectador adentrarse en el tono patético de su existencia. Ahora, con planos mucho más cerrados y que privilegian a la actriz, el espectador transita, contrapuntísticamente, de la inmensidad y profundidad de campo a lo claustrofóbico, lo oscuro e intimista. Recortada la distancia entre la protagonista y el espectador, por medio de esta función semiótica del primer plano<sup>203</sup>, el realizador apela a un cine persuasivo que permite la *directa participación* gozosa e intelectual de él. Por encima de la desidentificación con el personaje, quien ve a Giulliana experimenta sus escalofríos y su misteriosa angustia, al parecer, sin explicación; es alcanzado por aquel nudo de sensaciones que le recorren el cuerpo y, al tiempo, lo incentivan, *sin prever nada*, a esperar la próxima secuencia.

Finalmente, la quinta secuencia, una de las de mayor carga semiótica del *filme*, demasiado rica informativamente, abre, de par en par, el amplio universo poético de Antonioni. Su propuesta comienza con un plano de algo que no facilita la determinación de su escala correspondiente (como con la nube, quien ve *aquello* se interroga, ¿es un primer plano, uno medio o

---

<sup>203</sup> Los primeros planos cumplen en el lenguaje cinematográfico cinco funciones semióticas fundamentales: 1) la amplitud de un objeto, 2) la descontextualización de ese objeto; 3) la relación de escala proporcional entre aquel objeto y los circundantes; 4) la expresión del dramatismo de un personaje; y, 5) la sinécdoque, o sea, la representación del todo por la parte (el ejemplo que propone Eisenstein respecto a este último ítem, que consiste en la caída de unas gafas al mar, lo cual *significa* la caída del marino, aparece en una secuencia de su *filme El acorazado de Potemkin*).

uno americano, mejor aún, qué es lo que se toma?), se trata de una pared descascarada y “verdosa”, *nada más*. Se efectúa un *zoom out*, e inmediatamente entra al cuadro (*on screen*), por debajo, la parte superior del coche y la figura de Seller. Este comienza su recorrido por la calle hasta llegar a una puerta, y el plano, que aún es el mismo (*plano secuencia*), ha captado la profundidad de campo y la lentitud del tiempo, los cuales se articulan en un amasijo espacio-temporal que exclama *distancia eterna*. Luego de un corte, Seller se asoma por la ventanilla de aquella puerta, abre un tanto la puerta, se arrepiente y, con ademán de irse, se instala justo en la esquina del *plano general*, casi fuera del cuadro. La fachada en la que se recuesta Seller, absolutamente verdosa y derruida (“musgosa”, descascarada, con la tubería en alto relieve, con hendiduras cuadrículadas que afean la superficie), expresa gráficamente (como sinécdoque) el signo redundante en todo el entorno: el desgaste. Sale Giulliana, la lente la toma primero por la espalda y se va acercando lentamente (*zoom in*) mientras sostiene una corta conversación con él, juega (en un muy informativo contrapunteo de cámara: el plano contra plano) con aquel diminuto espacio que se abre en esa inmensidad, con el diálogo que rompe aquel silencio infinito y con las expresiones proxémicas de Seller que se esfuerza por explicar su visita. Ella entra a un *espacio en off* (el local desocupado), él le sigue, y otra escena comienza...

La cámara recibe, desde adentro del local, la entrada de Seller y Giulliana. Ella se refiere, de repente, al color que “merecerían” las paredes (—*Quizá sea mejor celeste*; —*Qué*: —*Las paredes, y el techo verde, son colores fríos que no disturbaran*; —*Disturbar?*; —*Sí, las cosas que se vendan, los objetos*”), y la cámara asciende inmediatamente desde ellas (*raccord de mirada*) hasta llegar al cielo raso. Giulliana desea vender algo, llenar ese espacio vacío, pero en realidad no sabe qué, tal vez sea la cerámica, pero no conoce nada de ello, tiene muchas llamadas telefónicas por hacer, pero no tiene a quién; su discurso, entonces, que *connota* ingenuidad, inseguridad y falta de proyección en el mundo, alcanza el correlato plástico en

los signos figurativos del tenue color de algunas paredes (que ella quiere enfriar más: amarillo pálido, azul, palo de rosa, más azul—pero verdoso) y del color blanco que asume casi todo el espacio y se mezcla con el vacío, colores que extienden la pequeñez del lugar al hacer rebotar los diminutos puntos de luz que penetran por la serie de ventanillas ordenadas al lado derecho de largo muro contiguo a la puerta, y que estiran lentamente la longitud del tiempo. Tímida, Giulliana se aleja constantemente de Seller para refugiarse en las superficies planas de las paredes, en los rincones, y la cámara, *la define allá, inconexa con todo, fría, distante, prácticamente impenetrable*. Indefensa, a la intemperie en la mitad del espacio, suspendida en el vacío, Giulliana abandona, de modo persistente, el encuadre, se ampara en las paredes que reposan en el fondo (como su *background* exclusivo), camina paralela a ellas, se recuesta, las palpa con sus manos, las mira, y vuelve casi al centro, interroga una y otra vez a Seller, no ha terminado de responder y ella jalona de nuevo a la cámara para que reconstruya por enésima vez el misterioso mundo que abren las paredes.

Más tarde, a punto de que ambos salgan del local, la cámara sigue (a través de un *plano secuencia*) a Seller que, mientras responde a una de las interrogantes de Giulliana, se aleja de ella; es esta vez él quien se acerca a un fondo y habla desde allá, pero su rostro, que coincidía plásticamente con el sonido de su voz, ahora desaparece junto con el de Giulliana (*voz en off*), sólo se encuadran sus cuerpos (de frente y un lado de él, la parte anterior de la cabeza de ella) sin rostro y la huérfana voz sin boca de Seller. Y de nuevo, justo ahí, en medio de sus cuerpos sin rostro, pero al fondo, está la esquina que une dos cerramientos (o paredes) por medio de una voluminosa columna *totalmente blanca*. Sobresaliente a partir del fondo, ésta se instala *casualmente* entre ambos como un signo que pareciera no narrar, en absoluto, el sentido del plano, ni relacionarse con el hilo narrativo que venía en curso (esto desde el punto de vista de una estructura narrativa tradicional, *no abierta*). La cámara que seguía la ilación dramática desarrollada a partir de

Seller y Giulliana, se desvía ahora a la expresión accidental, toma un *objeto-signo* (o una *situación-signo*) que no *comunicaría* mucho en el nivel denotativo de una práctica extra-artística (para un individuo no ilustrado, una columna y ya, para un ingeniero civil un concepto técnico universal), pero que aquí, en el terreno del arte, y en su correspondiente nivel connotativo, sí comunica demasiado, *abre informativamente* una amplia cantera de posibilidades significativas: *narra*. ¿Pero qué? Se responde: un *tiempo muerto*. Esto significa que, el *tiempo narrativo*, el coherente o significativo desde un punto de vista tradicional porque aporta algo a la trama o a las sub-tramas vira, de repente, sin *pre-aviso* para el espectador, hacia un tiempo aparentemente no narrativo, sobrante o que existe de más (como en *El desierto rojo*). Pero, contrariamente a lo que podría pensarse, narra demasiado, despliega semióticamente el valor de un tiempo *que sí acontece* pero que es eliminado usualmente por la *elipsis* o por la toma de hechos u objetos narrativos (un asesinato, una boda, una escena de sexo, o un pastel en una boda); por eso, la mejor manera de captarlo es tomando cualquier clase de objetos o situaciones que aparezcan (o parezcan) inconexos con el hilo de la unidad de acción en curso, con la unidad dramática en desarrollo. Tales objetos-situaciones se proponen como signos cinematográficos que *se refieren* a un tiempo originalmente transcurrido en la dimensión del espacio, a un tiempo en el que *sí ha acontecido algo y en algún lugar*, a un tiempo que está conectado con el tiempo tradicionalmente narrativo, y esto, porque ambos tiempos narran sucesos muy trascendentales y unidos en la *absolutesz* del tiempo filmico: en realidad, son el mismo tiempo; mientras un caballo galopa por una campiña, una gota de agua cae de la hoja de un árbol, ¿o no?<sup>204</sup>.

---

<sup>204</sup> Umberto Eco ha apuntado ya a esto, aunque sin explicar la función semiótica de la técnica del *tiempo muerto*, y sólo de pasada, sobre otros dos *filmes* de Antonioni: *La noche* y *La aventura*. Cfr. U. Eco, *Obra abierta*, pp. 201-223. Para dar otro ejemplo práctico, el tiempo filmico narrativo que toma, a través de la *elipsis*, el descenso del décimo nivel al parqueadero de un edificio, está conectado y determinado por el tiempo filmico “no narrativo” (*muerto*) que toma el interior del ascensor mientras llega al parqueadero.

Giulliana y Seller desalojan aquel espacio frío y vacío, entran, directamente y por la derecha del cuadro, a la puesta en escena exterior (otra escena), también lánguida y deshabitada. Dan unos pasos y, *casualmente*, algo les llama la atención, dirigen la mirada a un punto fijo e imaginario (*espacio en off*) revelado en su concreción en el siguiente plano por medio de un *raccord de mirada*. ¿Qué es? Una hoja suelta de un periódico. Igual que con la columna blanca, pero mucho más “monumental”, aquí se ha dejado caer ese objeto, y en tanto es ese objeto, como un signo metafórico no sólo del sentido del tiempo filmico sino del mundo interno de Giulliana. No se explica de donde viene la hoja, y el tiempo que se gasta hasta tocar el suelo se torna aparentemente extenso. Es mecida por el viento, describe, como trasportada a la deriva, un descenso ingenuo, indeciso y sin proyección alguna: es el mundo de Giulliana. Al momento, ambos se acercan a la hoja, aquel *objeto ambiguo* dejado ahí, ella la sostiene, pisándola, y expresa el valor de su actualidad (“*Ah, se imagina, es de hoy (!)*”). Salen del cuadro, y la hoja, aún en la mitad del plano, es arrastrada por el viento más allá de un primer término del plano. La cámara se detiene un instante en ella, pero el instante se expande y parece casi infinito. Sigue ahí, posando sola ante la cámara, expresada en el áspero suelo adoquinado de la calle, abandonada al azar, huérfana de dueño, sin destino, melancólica; se pregunta, ¿qué objetivo, qué valor, tendría una hoja de esas, *tan actual*, abandonada al viento?. Con todo, se responde, ella *narra*. Narra un *tiempo muerto*.

Más allá de la unidad dramática en curso, la cámara se ha desviado hacia un hecho insólito y, en apariencia, absurdo. Se ha desviado hacia una hoja de periódico (un objeto) que, descendiendo en la calle vacía, es arrastrada luego por una leve corriente de viento (la situación). Pero, al hacerse esto (al proponerse un *tiempo muerto*, ya que la cámara toma algo que no ayuda a la trama, algo que no significa para el espectador una elipsis, un *flashback*, un montaje convergente, o, simple-

mente, dramatismo), y pese a las estructuras tradicionales de la trama, en realidad se está narrando algo relevante para todo el *filme*, una situación en la que (al igual que en una película genérica) se abren dos tiempos: uno minúsculo y otro continental, 1) el de la caída y 2) el del antes de la caída y después del arrastre. El segundo tiempo —pero que es uno sólo— *ambiguo, muy abierto en la expresión*, apenas indicado, como suele hacerse con algunos resultados matemáticos, está indeterminado. La caída y arrastre es su presente, el misterio del origen es su pasado y la incertidumbre de la proyección es su futuro. Es en este sentido, con que ha de comprenderse el tiempo en aquella situación; desde luego, se trata de un tiempo que aparece entre líneas, difícil de captar, pero asequible para un espectador agudo. En una palabra, desde aquel “tiempo”, el *muerto*, que sólo se ocupa de tomar el descenso de la hoja (y su arrastre en el suelo), se abre la imagen-tiempo del presente, del pasado y del futuro, aparentemente carentes de nexos dramáticos pero, en realidad, demasiado *ricos informativamente* para todo el *filme*. Contextualizando, al develar aquel “tiempo” todo ese tiempo absoluto a raíz de la caída de la hoja (pasado-presente-futuro), en realidad lo hace desde el montaje de planos (imagen-movimiento) que arman toda esa secuencia, desde la toma de la pared “verdosa” hasta cuando Seller, atónito, observa la partida de Giulliana, más aún, desde los planos que arman todo el *filme*.

Ahora bien, la hoja, su caída y arrastre, expresados como una anécdota (*y la hoja de periódico va*), se constituyen en el signo de toda una imagen-movimiento que, al narrar el pequeño tiempo que se pliega hacia adentro (la imagen- tiempo del presente) y el inmenso tiempo que se des-pliega hacia fuera (la imagen-tiempo del pasado y del futuro) de la hoja de periódico, narra también la vida de Giulliana. Se explica. Aquel signo implica en su lenta caída, en su relación con la resistencia del aire, y en su posterior arrastre, un tiempo infinitesimal (*un presente*) y, a la vez, expresa la extensión de aquel instante, de aquel intervalo, hacia un tiempo infinitamente grande que lo recoge en un torbellino y lo hace tocar los extremos

de la historia (*un* pasado y *un* futuro). En esto consiste la existencia de aquel objeto: exageradamente continental, su tiempo total se contrae hasta el intervalo del presente, exageradamente minúsculo, su tiempo presente se dilata hasta la totalidad del tiempo, el pasado y el futuro<sup>205</sup>. Aquella hoja, surge *ambiguamente* en el cuadro, ese es su pasado, cae lentamente y es arrastrada por el viento, por una fuerza natural, ese es su presente, pero permanece *indefinida* la dirección de su proyección, ese es su futuro. Giulliana surge desde el comienzo del *filme* como una mujer ambigua, trastornada y carente de nexos con la realidad, con el entorno, se indica como causa de su comportamiento un accidente, pero ello no justifica plenamente la sensación de despego de su marido, el vacío sexual y la ausencia de fines. En realidad, el comportamiento general de ella, tan des-articulado del mundo, que atraviesa todo el *filme* como el único protagonista, requiere algo más que una sucinta *explicación verbal* de su marido referida al accidente automovilístico, demanda (desde el punto de vista convencional) unas *imágenes de apoyo* (que sería lo ideal<sup>206</sup>) o, en últimas, una explicación más pormenorizada. Como sea, no se deja ver *claramente* al espectador ni la razón fundamental de su cuadro psicológico alterado ni la conexión posible que habría entre su misterioso pasado y el presente que actúa.

---

<sup>205</sup> Haciendo los cambios respectivos, aquí se ha extendido el concepto de Deleuze, sin forzarlo, a la situación que plantea un *tiempo muerto*: “(...) por una parte el tiempo como todo, como gran círculo o espiral recogiendo el conjunto del movimiento en el universo; por la otra, el tiempo como intervalo, marcando la más pequeña unidad de movimiento o de acción. El tiempo como todo, el conjunto del movimiento en el universo, es el pájaro que se cierne y agranda su círculo sin cesar. Pero la unidad numérica del movimiento es la pulsación de las alas, el intervalo entre dos movimientos o dos acciones que no cesa de empequeñecerse”. Cfr. G. Deleuze, *Imagen movimiento*, pp. 54-55.

<sup>206</sup> Acá se cree, igual que Peter Greenaway, que el cine es esencialmente imagen y no texto escrito o hablado. La imagen ha de hacer visible el sentido del *filme* y la anécdota, que si bien ésta existe, no ha de ser el primado fundamental de un realizador; sobretodo en el cine de Antonioni, tan “vital”, tan “móvil” en sí mismo por la plasticidad y la composición de sus imágenes.

De otro lado, Giulliana es dejada caer al vacío a merced de una fuerza natural que pareciera mecerla de un lado a otro, trasportarla accidentalmente, a la deriva, sin puerto alguno al cual llegar. Dicha fuerza extraña, tipo de inercia *que hace vivir*, la soporta *ahí*, no le da motivos trascendentales para que viva, pero la sostiene en el quicio de la existencia. Finalmente, Giulliana no tiene fondo de proyección, como un velero sin timonel que flota a la deriva en el tiempo minúsculo del presente, no sabe qué le deparará la fuerza del mar y el viento, a dónde la llevarán, qué será de ella, a quién terminará amando. Ahí está, tan “actual” como aquel periódico que sujeta con sus pies, tan bellamente interesante como el movimiento aurático que describe la caída de aquella hoja proveniente de la nada, arrastrada hacia la perspectiva que se pierde en el infinito de la calle, y sin embargo, tan desvalida en ese presente minúsculo, insignificante, olvidada.

Así es el mundo interior de Giulliana, con un movimiento interválico, invisible e ininteligible para el resto de los hombres, desenfocado, que se agita incesantemente en su pequeño tiempo, tornado cada vez más pequeño en ese inmenso panorama desolador de fábricas, neocapitalista, industrializado, patéticamente expresado por medio de una redundante *profundidad de campo*, *planos secuencia*, *planos abiertos* y *sonidos fuera de campo* (diálogos, efectos): el desierto rojo. Su diminuto mundo-tiempo se subsume en un tiempo total que lo dilata, contextualizándolo en lo yermado de la sociedad occidental, en el fracaso del progreso humano, en la pérdida de contacto entre los hombres, la incomunicación, la ausencia de valor fundamental, de sentido metafísico para los fines, en una palabra, el horizonte del mundo-tiempo del hombre occidental, *radicalizado en la modernidad*, pero presente en toda su vida: el absurdo de la existencia.

Giulliana camina junto a Seller hacia el coche pero, indecisa, cambia su rumbo y termina apoltronada cerca de una carretilla. Se cansa, siempre lo está, *un* extraño sonido acude a su

tormento, *un* hombre aparecido *accidentalmente ahí*, dueño de aquel objeto extraño, es desenfocado por los ojos de Giulliana, él parece mirar más allá de ella, al infinito de la calle, ella inmediatamente gira su cabeza y, con un *raccord* de mirada, se proyecta en ese mismo infinito, de nuevo el espacio desolado, otro *tiempo muerto*, *una* calle, *un* suelo áspero, *unas* casas, “*sin más razón que el hecho de que las cosas son así y no hay nada que pueda remediarlo*”<sup>207</sup>.

---

<sup>207</sup> U. Eco, *Obra abierta*, p. 214.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## CONCLUSIONES

Con tono aforístico podría decirse lo siguiente:

1. El arte corresponde a un nivel dentro del lenguaje, debe hablarse de lenguaje artístico (Lotman).
2. Como todo lenguaje se constituye en un sistema organizado de signos que, basado en un código común entre individuos, comunica y significa conceptos e ideas que pueden tener o no un referente definido en la realidad (Lotman, Talens, Eco, Saussure, etc.).
3. La perspectiva desde la cual ha de definirse el lenguaje artístico, la semiótica, implica, desde luego, un análisis al interior de la estructura del signo, esto es, en sus niveles —válidos para todo lenguaje— sintáctico, semántico y pragmático (Talens).
4. El “comportamiento” de la obra de arte es semiótico. Las respectivas semióticas de cada expresión particular del arte buscan dar con el sentido esencial de lo artístico, y este

a su vez se define por medio de una serie de características esenciales: lo *paradigmático*, lo *objetual*, lo *exclusivo*, lo *no funcional* y lo *placentero*.

5. Las obras específicas que exponen una expresión particular del arte debe tazárseles, entonces, desde lo que *domina* en ellas, esto es desde las semióticas particulares.

6. El lenguaje artístico es un sistema *signico* que, a diferencia de los demás, construye un modelo autónomo capaz de situar la experiencia estética universal del hombre en un horizonte paradigmático, más allá de la realidad real (Lotman, Vargas Llosa, Gadamer). Si bien la obra de arte indica una superación de la realidad no es por tal razón una eliminación de ella sino más bien una expresión constante de la base, un reconocimiento del crisol donde fue fundada (Mity).

7. Como “situación” o como “cosa” la obra de arte está físicamente más allá del espectador y se propone como única e irrepetible. La obra demanda un tipo de *conciencia* “excluyente” respecto a lo espacial y a lo singular.

8. La única función posible de la obra es la de generar placer en el marco de la experiencia estética, como creación, recepción y comunicación (Jauss).

9. El nivel en el que la obra es esencialmente placentera es el connotativo; toda obra es, por esencia, comunicativa en tal nivel: bien como creación frutiva de diversos significados bien como recepción frutiva de ellos (Talens, Jauss, Iser).

10. La obra de arte moderna se caracteriza por su tendencia a la *apertura*, es decir a la develación de múltiples significados: consiste en la intensificación del placer por medio de la riqueza connotativa.

11. Michelangelo Antonioni, James Joyce, Karl Heinz Stockhausen y Calder son algunos ejemplos de la noción de apertura.

La tarea que queda abierta como producto de las anotaciones de este texto radica básicamente en, igual que en todo trabajo filosófico, fomentar y/o ahondar en la discusión acerca de la perspectiva semiótica del arte y, en últimas, del cine. Es más, se trata de llamar la atención sobre una reflexión filosófica general, no sólo de corte semiológico, es decir del tipo que sea, pero eso sí madurada por el ejercicio cauto y juicioso de la razón, que se interese por la esencia y destino del arte. El lenguaje cinematográfico, si bien cuenta con algunas reflexiones filosóficas en la historia del pensamiento universal, no es, en realidad, un terreno bastante problematizado si se compara con la amplia cantidad de textos inspirados en otros tópicos. Se espera, entonces, que mis anotaciones sirvan de aliciente reflexivo para todos aquellos que, encontrándose inmersos en el quehacer filosófico, deseen seguir taladrando en el sentido del arte y en la espesa y cautivante sustancia del lenguaje cinematográfico.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Th. (1983) *Teoría estética*. Barcelona, Orbis.
- Aristóteles, (1984) *Poética*. Nueva York, *The Modern Library New York*.
- Artaud, A. (1998) *El cine*. Madrid, Alianza Editorial.
- Aumont J, Bergala A, Michele M. y Vernet M. (1983) *Estética del cine*. Barcelona, Paidós.
- Austin, J. L. (1982) *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, Paidós.
- Barbáchano, C. (1974) *El cine, arte e industria*. Madrid, Salvat.
- Barthes, B. (1973) *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1989) *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica en discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.
- . (1988) “El surrealismo (La última instantánea de la inteligencia europea)” en *Imágenes y sociedad*. Madrid, Taurus.
- Buber, M. (1985) *¿Qué es el hombre?* México DC, Fondo de Cultura Económica.

- Castagnino, R. H. (1974) *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Editorial Nova S.A.C.I.
- Deleuze, G. (1984) *La imagen-movimiento y La imagen-tiempo*. Barcelona, Paidós.
- . (Número 22) *Tener una idea en cine* en la Revista Archipiélago.
- Didi-Huberman G. (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.
- Eco, U. (2001) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen y Tusquets.
- . (1992) “El lector modelo” en *Lector en fábula*. Barcelona, Lumen.
- . (1984) *Obra abierta*. Barcelona, Planeta-De Agostini.
- . (1970) *La definición de la obra de arte*. Barcelona, Martínez Roca Editores.
- . (1988) *Signo*. Barcelona, Labor.
- . (1977) *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen.
- . (1990) *Los límites de la interpretación*. Barcelona Lumen.
- Ferraris, M. (2002) *Historia de la hermenéutica*. Ciudad de México, Siglo XXI.
- . (1999) *La hermenéutica*. Ciudad de México, Taurus.
- Ford C. y Jeanne R. (1998) *Historia ilustrada del cine (I y II)*. Madrid, Alianza Editorial.
- Foucault, M. (1977) “Las meninas” en *Las palabras y las cosas*. México DC, Siglo XXI.
- Franzini, E. (2000) *La estética del siglo XVIII*. Madrid, Visor.
- Gadamer, H-G. (1991) *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós.
- Gombrich, E. H. (1998) *La imagen en las nubes en arte e ilusión*. Madrid, Debate.
- . (1997) *Historia del arte*. Madrid, Debate.

- Grondin, J. (1999) *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Barcelona, Herder.
- Gubern, R. (1974) *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona, Lumen.
- . (1973) *Cine contemporáneo*. Barcelona, Salvat.
- Guillén, N. (1991) *Sóngoro Cosongo*. Madrid, Alianza Editorial.
- Hauser, A. (1983) “El Signo del Cine” en *La historia social de la literatura y del arte*. Barcelona, Punto Omega.
- Hegel, G. W. F (1979) *Introducción a la estética*. Barcelona, Península.
- Heidegger, M. (1984) *El origen de la obra de arte en Sendas perdidas*. Madrid, Alianza Editorial.
- . (1993) *Ser y tiempo*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- . (1999) *Hermenéutica de la facticidad*. Madrid, Alianza Editorial.
- Jauss, H. R. (1992) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus.
- Lotman, Y. (1979) *Estética y semiótica del cine*. Barcelona, Gustavo Gili.
- . (1977) *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Mitry, J. (1978) *Estética y psicología del cine*. México DC, Siglo XXI.
- Pozuelo, J. M. (1989) *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra.
- Romaguera J. y Alsina H. (1989) *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra.
- Sadoul, G. (1998) *Historia del cine*. México DC, siglo XXI.
- Sánchez, L. A. (1979) *Breve tratado de literatura general*. Cali, Norma.
- Saussure, F. (1987) *Curso de lingüística general*. Madrid, Alianza Editorial.

- Talens, J. (1995) *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Cátedra.
- Tolstoi, L. (1999) *¿Qué es el arte?*. Madrid, Alba Editores.
- Tudor, A. (1975) *Cine y comunicación social*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Vargas Llosa, M. (1971) *Historia de un deicidio*. Madrid, Seix Barral.
- Wittgenstein, L. (2002) *Tractatus*. Madrid, Alianza Editorial.
- Wolfhart Henckmann y Konrad Lotter. (1998) *Diccionario de estética*, Barcelona, Crítica.

## FILMOGRAFÍA

MICHELANGELO ANTONIONI (1912- )

*Gente del Poo*, (1943)

*L'avventura*, (1960)

*La notte*, (1961)

*L'eclisse*, (1962)

*Il deserto rosso*, (1964)

*Blow up*, (1966)

*Zabriskie point*, (1970)

*Professione: reporter*, (1974)

*Identificazione di una donna*, (1982)

### **J. F. BHASZAR**

Colombiano (1977- ), inició su vida académica universitaria en la Universidad del Valle; inscrito en el Programa de Filosofía se graduó con una tesis en la hermenéutica de Jaus. Posteriormente adelantó estudios de Maestría en Filosofía en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, ciudad en la cual comenzaría su carrera docente en la Escuela de Cine, TV y Fotografía de Unitec. Continuaría su labor docente en la Universidad del Valle con cursos de estética filosófica. Dentro de su producción artística e intelectual además de este libro, se hallan los textos *María llena eres de gracia: una propaganda filmica*, *Comunicación connotativa y cine* y la dirección de arte de un cortometraje realizado en 16 milímetros titulado "La ley de Murphy". Actualmente es docente de planta del Programa de Filosofía en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de Cartagena en las áreas de estética, hermenéutica y lenguaje.



## Programa ditorial

Ciudad Universitaria, Meléndez  
Cali, Colombia

Teléfonos: (+57) 2 321 2227  
321 2100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>  
[programa.editorial@correounivalle.edu.co](mailto:programa.editorial@correounivalle.edu.co)

**i S i g u e n o s !**



[programaeditorialunivalle](http://programaeditorialunivalle)