



## Apuntes para una estética de la recepción del texto audiovisual de arte (I)

Por: Hamlet Fernández

La princesa Kitty se dispone a hacer entrada en el gran salón de baile, pero antes la vemos atravesar la parte trasera del escenario teatral, el espacio tras bambalinas, donde se amontonan mobiliario, instrumentos musicales y demás artefactos propios del espectáculo dramático. En la profundidad del plano, un telón de fondo crea la ilusión óptica de una gran galería palacial. La grácil princesa da un medio giro frente a la cámara y ya está en el escenario, con toda la sociedad moscovita a sus pies. Pero una vez que baja las escaleras y se integra al baile, la ilusión cinematográfica transita de la representación de una puesta en escena teatral, a la ilusión de realidad que es propia del cine convencional. La joven ha entrado en el teatro de la vida real, debe interpretar su papel en sociedad, así como el resto de los asistentes al baile interpretarán el suyo. Echa a andar la acción y la cámara nos guiará la mirada, o se constituirá en nuestra mirada, o estructurará para nosotros (espectadores extradieгéticos) una perspectiva visual desde la cual disfrutaremos, en nuestro papel anónimo de *voyeurs*, de las sutilezas psicológicas del triángulo amoroso que cristaliza, a ritmo del vals, entre Anna Karenina, el apuesto oficial Vronsky y la joven princesa Kitty.

He comenzado describiendo una de las secuencias más ingeniosas de la adaptación cinematográfica de Anna Karenina, dirigida por Joe Wright en el año 2012. Un ejemplo que me parece ideal para analizar cómo opera el concepto de *concretización* en la puesta en escena o representación cinematográfica, sobre todo con vistas a la especificidad de la recepción del texto audiovisual. Como es sabido, la noción de concretización se le debe al teórico polaco Roman Ingarden. En la estética de Ingarden, el texto literario es definido como una estructura esquemática de varios niveles, y la concretización se entiende como el proceso de completamiento o llenado (siempre parcial) de los lugares de indeterminación del texto, fundamentalmente en el estrato de las representaciones objetuales y en el de las ideas o «estados intencionales»; un completamiento que se actualiza o realiza en cada proceso de lectura por un receptor concreto. Dice Ingarden:

*Llamo «punto de indeterminación» al aspecto o al detalle del objeto representado del que, con base en el texto, no se puede saber con exactitud cómo está determinado el objeto correspondiente. Toda cosa, toda persona, todo proceso, etcétera, que es representado en la obra literaria contiene muchas partes de indeterminación. Especialmente los destinos de los hombres y las cosas muestran muchas partes de indeterminación. Por lo general, épocas completas de las vidas de los individuos representados no tienen ninguna representación explícita, de manera que permanecen indeterminadas las propiedades cambiantes de esos individuos. [...]*

*La existencia de los puntos de indeterminación no es casual o acaso la consecuencia de un error de composición. Esta existencia es necesaria para toda obra literaria. No es posible fijar, con ayuda de un número limitado de palabras o de oraciones, de una manera clara y completa, la variedad ilimitada de las determinaciones de los objetos individuales representados en la obra; siempre deben faltar algunas determinaciones<sup>1</sup>*

El concepto de “punto de indeterminación”, que exige un proceso de concretización por parte del lector, presenta sus equivalencias con el pensamiento estético de otro de los grandes teóricos de la década del treinta y el cuarenta del siglo XX: el checo Jan Mukařovský. Resumiendo mucho, para el fundador de la Escuela de Praga, en el tipo de proceso comunicativo que genera el arte, al ser la función estética la dominante, el lenguaje adquiere gran protagonismo, llamando la atención del receptor sobre su propia estructuración; y el referente de la comunicación se hace ambiguo, por lo que puede resultar múltiple, en dependencia de la capacidad asociativa con que el receptor responda a la interpelación de la obra. «La ambigüedad referencial de la obra artística –dice Mukařovský– es compensada por el hecho de que el receptor responde a la obra no con una reacción parcial, sino con todos los aspectos de su actitud hacia la realidad».<sup>2</sup> Para el teórico checo, la función estética –que es dominante en la comunicación artística– modifica las características esenciales de la comunicación práctica (aquella en la que un mensaje se remite a determinada realidad concreta, que es conocida por el emisor y sobre la que debe ser informado el receptor), porque la obra de arte adquiere una *función referencial múltiple*. Esto quiere decir que una obra nunca es portadora de la totalidad de la referencia, sino que es sólo mediadora (activadora) de las posibles referencias que es capaz de despertar en el receptor. «La referencia es en este caso múltiple y remite a realidades conocidas por el receptor, que no están ni pueden estar expresadas o aludidas en la obra misma, por cuanto forman parte de la experiencia íntima de aquel».<sup>3</sup>

Por tanto, “puntos de indeterminación” y “ambigüedad referencial” son nociones teóricas equivalentes, sobre todo porque parten de una definición semiótica y estructural del texto artístico que requiere incluir en el análisis el papel que desempeña el receptor en el proceso de lectura y comprensión de una obra. De ahí que tanto Ingarden como Mukařovský sean considerados como importantes precursores de la estética de la recepción contemporánea, aunque fundamentalmente en el campo de la teoría literaria, por lo que mi intención en este ensayo es tomar como punto de partida dichos principios teóricos para aventurar una reflexión sobre la problemática de la recepción en el terreno de los textos audiovisuales de carácter artístico.

Nadie discutiría hoy que ante la ambigüedad estructural de un texto artístico, lleno de puntos de indeterminación, la imaginación, creatividad y esfuerzo intelectual del receptor resultan medulares para echar a andar un proceso de interpretación, eso es, de la concretización del sentido que se encuentra en un estado potencial aunque inducido por la intención semántica que le es intrínseca a la obra. Para el teórico alemán Wolfgang Iser, que reelabora el concepto de Ingarden, el texto literario solo es actualizable en un acto de concretización; de lo cual se infiere que el verdadero espacio del arte se produce en la convergencia de texto y lector, y posee un carácter esencialmente virtual: «A esta virtualidad debe la obra de arte su dinámica, que, por su parte, es la condición de los efectos que produce. El texto se actualiza, por lo tanto, sólo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe, de manera que la obra adquiere su auténtico carácter procesal sólo en el proceso de su lectura».<sup>4</sup> En el proceso de lectura, pongamos por caso, de una novela, el sujeto que lee va construyendo imaginariamente, de manera virtual, todo un mundo de representaciones objetuales a partir de las “perspectivas” delineadas por el autor en el texto.

*Aquí se expresa la propia actividad cocreadora del lector; por iniciativa propia y con imaginación el lector «llena» diferentes partes de indeterminación con aspectos, que por así decir, son elegidos de muchos aspectos posibles y aceptables [...] En general, esta «elección» se realiza sin una intención consciente y concebida para sí del lector. Él simplemente deja actuar con libertad a su fantasía y completa los objetos correspondientes por medio de una serie de nuevos aspectos, de manera que parecen estar totalmente determinados. [...] Cómo sucede esto en cada caso, depende de las propiedades de la obra misma como también del lector, del estado o actitud en que se encuentre en ese*

<sup>1</sup> Roman Ingarden, «Concretización y reconstrucción», en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 33-34.

<sup>2</sup> Jan Mukařovský, «Función, norma y valor estéticos como hechos sociales», en Emil Volek y Jarmila Jandová (ed., trad. intrd.), *Estética, función y valor: estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*, Plaza & Janés Editores Colombia S. A., 2000, p. 192.

<sup>3</sup> Ídem, p. 192.

<sup>4</sup> Wolfgang Iser, «El proceso de lectura», en *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Universidad de La Habana, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2003, p. 488.

*momento. A causa de eso pueden existir diferencias importantes entre las concretizaciones de la misma obra, aun cuando sean realizadas por el mismo lector en diferentes lecturas.*<sup>5</sup>

En el caso de la poesía, la indeterminación o ambigüedad semántica suele ser mucho mayor que en la narrativa. Mientras más «puramente lírico» es el poema, dice Ingarden, «mucho menos está efectivamente determinado lo que se dice positivamente en el texto; la mayor parte no se dice».<sup>6</sup> Cualidad de lo poético que Roman Jakobson se encargaría de definir desde la lingüística tiempo después, para arribar a la conclusión muy similar de que *la ambigüedad consiste en el carácter intrínseco e inalienable de cualquier mensaje que fija la atención en sí mismo.*<sup>7</sup> Ahora bien, volviendo al interés principal en este ensayo: ¿qué sucede con los puntos de indeterminación en el nivel de la representación objetual, tanto en la puesta en escena teatral de un texto dramático, como en la representación cinematográfica, que siempre tiene como base un guión, bien si se trata de un texto concebido originalmente para el cine o la adaptación de otro texto, sea una obra dramática o narrativa? Como es evidente, tanto la puesta en escena teatral como cinematográfica, deben inevitablemente concretizar (el teatro lo puede hacer parcialmente) las perspectivas esquemáticas del texto verbal en el estrato de las apariencias visuales y objetuales.<sup>8</sup> Pero este primer nivel de concretización, tanto en el teatro como en el cine (el proceso creativo de la puesta en escena), es condición de posibilidad para que ocurra un segundo nivel de concretización, el que llevan a cabo los receptores, en la sala de teatro mientras se desarrolla la puesta en escena, o del filme en tanto texto audiovisual, ya sea en la sala oscura o en la intimidad del hogar. Y en este punto debemos abandonar el teatro para quedarnos a solas con la concretización del texto audiovisual, pues las diferencias semióticas entre el cine y el teatro son tan sustanciales como las que existen entre el cine y la literatura.<sup>9</sup>

En el cine incluso podemos decir que se dan tres momentos de concretización en el estrato de la «realidad» representada. El guión cinematográfico se concretiza parcialmente en el *storyboard*, y esa especie de guión visual es el punto de partida para el segundo nivel de concretización que cristaliza en la puesta en escena, donde la dirección de arte, la fotografía y las actuaciones se conjugan para crear la ilusión de una realidad intencional que después es estructurada mediante el montaje de planos y secuencias de planos en un devenir dramático. Y por último, como ya se ha dicho, el resultado de ese proceso técnico y creativo que es el texto audiovisual, será a su vez concretizado de manera individual por un sujeto concreto, el receptor. Ahora bien, salta a la vista una interrogante medular: ¿queda algún espacio para la imaginación, la fantasía y la creatividad del receptor frente a la imagen en movimiento que representa, en todos sus detalles, una construcción intencional de realidad perceptual? ¿Cuál sería la reacción de millones de lectores en el mundo cuando vieron representada en el cine a su Anna Karenina, el personaje cuya forma y figura cada uno de ellos se había seguramente ideado para así? Sin dudas la rotunda presencia del actor, un ser de carne y hueso que encarna la psicología, el nervio, la personalidad y los conflictos existenciales de un personaje literario, no deja espacio a la cocreación del receptor, en lo que a la objetivación física del personaje se refiere. Y de igual manera sucede con el resto de la realidad representada. El cine le usurpa al receptor la posibilidad que le brinda el texto literario: completar con su imaginación la apariencia del mundo de esa construcción intencional de realidad social que es toda obra de arte dramático. A este respecto resulta oportuna la opinión de un director de cine sobre la literatura de León Tolstói:

*Las novelas de Tolstói son como películas, en las que cada plano está descrito con exactitud. Usted las lee y en su cerebro aparece una pantalla gigante con sonido estereofónico.*

*Tolstói no solo creaba grandes personajes: era también realizador fílmico de sus novelas. En sus "filmes", el espectáculo sensacional maravillaba al público por su novedad.*

*Anna Karenina se tiró debajo del tren. ¿Era sensacional? Sí, porque en aquellos tiempos en Rusia la mayoría de los lectores nunca había visto el ferrocarril. Había uno solo, de San Petersburgo a Moscú. Tirarse debajo de la locomotora era igual que, actualmente,*

<sup>5</sup> Roman Ingarden, ob., cit., p. 36.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>7</sup> Cfr. Roman Jakobson, «Lingüística y poética», en *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Universidad de La Habana, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2003.

<sup>8</sup> Una excepción significativa sería *Dogville*. Lars von Trier opta por una concretización cinematográfica que parodia a una puesta en escena teatral, que a su vez reusa del naturalismo en el nivel de la representación del entorno perceptual. Solo esquemas gráficos en el suelo de un gran set, no existen casas, ni calles, ni pueblo alguno, y sin embargo, una vez que nos sumergimos en el desarrollo dramático de la historia, poco a poco, casi sin darnos cuenta, vamos pasando del extrañamiento a la representación imaginaria del universo en el que se desenvuelven los personajes.

<sup>9</sup> Para la recepción del teatro véase, Patrice Pavis, «El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo», en Desiderio Navarro (sel. y trad.), *Criterios*, La Habana, 1994. Para las dinámicas de recepción de las formas más experimentales de lo teatral, colindantes con el *performance art*, analizadas desde una perspectiva confesamente no semiótica ni hermenéutica, Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Abada Editores, Madrid, 2011.

*inmolarse bajo las turbinas de un cohete espacial. El demonio de hierro que echaba fuego devoró el tierno cuerpo de la protagonista y era lo principal para los espectadores del "filme": eso eran las novelas de Tolstói.*

*¿Y la famosa escena de carreras en Anna Karenina? ¡Por primera vez, toda la aristocracia de San Petersburgo en la pantalla! Una gran película.<sup>10</sup>*

No obstante, a pesar del espectacular realismo y el preciosismo descriptivo de la narrativa del genio ruso, como bien dice Mitta, es en el cerebro de los lectores donde aparece una gran pantalla con sonido estereofónico en la que comienza a correr la película que el escritor va produciendo en palabras para el quehacer de nuestra subjetiva imaginación. En el cine, por el contrario, tenemos la pantalla delante, y las imágenes comienzan a sucederse ante nuestra vista. ¿Quiere esto decir que la estructura del texto audiovisual de arte carece de puntos de indeterminación, o de ambigüedad referencial? Por su puesto que los posee. Al igual que en una novela, la vida previa y posterior al presente de la historia de los personajes de una película, también carece de una representación explícita; incluso en los filmes en los que se narra la vida de un individuo, desde el nacimiento hasta la muerte, solo tienen una representación explícita aquellos sucesos y experiencias de mayor relevancia. Mediante el recurso de la elipsis el cine comprime el tiempo, representa solo las peripecias esenciales, quedando las acciones ordinarias como puntos de indeterminación. Pero como sostiene Ingarden, la existencia de esos "vacíos" es consustancial a toda construcción de realidad intencional. Por tanto, lo que nos interesa aquí es otro tipo de indeterminación o ambigüedad semántica.

Si retomamos la secuencia del baile de la película de Joe Wright, ¿podemos decir que esa materia plástica, lingüística y sonora que nos sumerge en la hipnosis estética es una traducción literal, un vaciado del texto literario en el recipiente de un texto audiovisual? Por supuesto que no. Si he escogido este ejemplo se debe a que la denotación propiamente audiovisual, en este caso, logra con maestría inducir relaciones de sentidos que el receptor deberá concretizar en el estrato de las ideas, sensaciones, emociones, es decir, el plano de la connotación, desde el cual terminamos proyectando un sentido global sobre el texto fílmico. Es ese sentido global el que debe permanecer indeterminado en un texto audiovisual de arte, es en el plano de la connotación donde prima la ambigüedad referencial y cognoscitiva. De manera que en la recepción audiovisual el trabajo de concretización creativa se da fundamentalmente en el nivel puramente mental de la interpretación, a saber, la articulación de relaciones de significados que se proyectan a posteriori y de manera global sobre la materia audiovisual; lo cual implica, digámoslo ya, un proceso de retraducción al plano del lenguaje verbal. Por ejemplo, si tomamos a dicha secuencia como una historia en sí, para articular una hipótesis interpretativa global sobre ella, es necesario analizar cómo la denotación audiovisual tributa al unísono a la progresión de una intención estética y dramática general, que el receptor solo puede concretizar a posteriori, es decir, una vez terminada la secuencia. Veamos.

Después que Vronsky cumple con el cometido social de bailar una pieza con la princesa, la deja tirada literalmente junto a sus padres y sale a la caza de Anna. A partir de aquí, el montaje comienza a oscilar entre la angustia de la princesa ante el rechazo evidente del caballero, y el flirteo visual entre los futuros amantes. Una vez que Vronsky y Anna entran al ruedo del escenario (el espacio público donde se actúa el baile para el escrutinio de lo más selecto de la nobleza moscovita), el ritmo y la intensidad de la secuencia, tanto visual como sonora, va en *in crescendo*. Primero la pareja ejecuta los pasos de la coreografía de ocasión mientras se deslizan por el salón, hasta que Vronsky levanta en sus brazos a Anna, la hace girar en el aire, y cuando la dama desciende, sus rostros jadeantes casi se rozan, y para ese entonces ha desaparecido de la escena el mundo a su alrededor (esto solo lo puede hacer el cine), en el salón solo existe la pareja hechizada por el amor. Pero esta ilusión apenas dura unos segundos, y de vuelta al realismo de la representación, el baile continua y tanto Kitty como el resto de la alta sociedad se han percatado ya de la electrizante energía libidinal en la que se encuentran poseídos Karenina y el joven oficial. A partir de aquí, la alternancia del montaje, halado por los violentos giros de cámara, y el lírico *in crescendo* de la música, connotan tres situaciones dramáticas al unísono: el delirio del amor naciente, que con cada nota musical, cada movimiento y roce corporal, se hace más y más intenso; la angustia, la impotencia y la perturbación de la princesa Kitty, que, como se diría en buen cubano, ve cómo Anna Karenina (mujer mayor que ella, casada y con hijo) le levanta en sus narices, y en su propia fiesta, al codiciado caballero; y por último el público de este espectáculo, la aristocracia en peso, que observa y sanciona, castiga con la mirada y con la lengua el florecer del amor ilícito. La princesa sale del ruedo, jadeante, y a punto de explotar en sollozos, mira a Anna (resuenan los trombones, redondeando el clima dramático con una nota de gravedad que hace irrumpir en la escena el fantasma castrante de la moral), y Anna mira a Vronsky, quien queda varado en el centro del salón, mientras esta camina en dirección a Kitty y se la entrega al caballero. Anna se da la vuelta y los ve por última vez en el espejo, mientras entra

<sup>10</sup> Aleksandr Mitta, *El cine entre el infierno y el paraíso*, Ediciones ICAIC, 2009, pp. 18-19.

al plano el humo y el sonido atronador del tren. Mas la secuencia termina unos segundos después, con Karenina en el cubículo del tren, de vuelta a San Petersburgo, aún con la sangre caliente, poseída por la fiebre del amor y atormentada por las imágenes del baile. No hay vuelta atrás, la suerte está echada. Y cuando en la secuencia siguiente se nos da un plano general y exterior del tren, cubierto de nieve, ¿no es ese hielo implacable una subliminal metáfora visual del regreso de Anna a la rutina de su desabrido y frío matrimonio? El fogaje interior de la protagonista, la intensidad de su deseo, el reverberar de imágenes eróticas en su imaginario, y el frío paralizante de un entorno hostil, una clase que juzga, que margina y excluye a todo aquel que no cumpla con el guión de su hipócrita pacto social: ¿no está contenido en esa dualidad de contrastes, en esa lucha agónica de contrarios, todo el drama trágico de la protagonista?

El cine posee como ningún otro medio de creación una especial potencialidad semiótica para condensar significados, y al mismo tiempo, hacémoslos experimentar expandidos en una multiplicidad de sensaciones diversas, tanto emocionales como estéticas. La estrategia conceptual de concretización materializada por Joe Wright en esta adaptación cinematográfica del clásico literario, no pudo ser más acertada. La dramaturgia cinematográfica oscila entre el simulacro de representación de una puesta en escena teatral, y la ilusión de realidad que es propia del cine convencional. Y ese juego de espejismos representacionales, ese oscilar de una perspectiva de concretización a otra, nos sumerge en la ilusión más pura que puede generar el cine, una configuración semiótica que explota, en su provecho, la potencialidad del resto de las manifestaciones artísticas. Ahora bien, esa alucinación cinematográfica, esa continuidad discontinua del montaje que transmuta un decorado en otro, que funde en una misma estructura narrativa diversas perspectivas de realidad, implica en sí misma una coartada conceptual y dramática que debe ser leída en términos metafóricos, es decir, en el plano de la connotación. ¿Por qué una novela realista es llevada al cine como si de una obra teatral se tratara? La hipótesis más evidente es que el escenario teatral se convierte aquí en una metáfora puramente cinematográfica del espacio social, donde la alta sociedad, la nobleza, lleva a cabo un espectáculo para sí misma. Pero más allá de la representación de la puesta en escena teatral de la aristocracia, por más valor cognoscitivo que posea en tanto reconstrucción del espíritu de la época, una idea más universal termina rebasando lo contextual e histórico: la vida en sociedad es un gran teatro, en el que todos deben interpretar su papel, mantener las buenas apariencias para el escrutinio del otro, aunque tras bambalinas se haga y se deshaga más allá de toda hipócrita moralidad.

El cine tiene que concretizar en imágenes en movimiento, a lo que se suma el sonido y el lenguaje verbal, un contenido que ya está estructurado lingüísticamente, aunque sea en sus esquemas perceptuales, narrativos, dramáticos y estéticos más básicos. Ese montaje de imágenes en movimiento es percibido por nosotros como una materia plástica y sonora sin función lingüística, es decir, que en el momento en que percibimos el texto audiovisual, no existe una correlación instituida previamente entre lo que vemos y escuchamos (excluyendo los parlamentos), y un plano articulado de significados lingüísticos. Sin embargo, y he aquí la magia del fenómeno de la semiosis (sobre el cual descansa toda posibilidad de comunicación y cultura humana), esa materia plástica y sonora sí posee una función semiótica, de alguna manera ya es cultura codificada, convención social, etc.; razón por la cual nos identificamos rápidamente con los conflictos existenciales de los personajes, las situaciones dramáticas, los comportamientos, los entornos, etc. Es ese reconocimiento de códigos culturales instituidos lo que nos permite, a su vez, retraducir ese cuerpo de funciones semióticas al plano del lenguaje verbal. Y es eso lo que hacemos precisamente en el proceso de la interpretación.

Pero para profundizar en la conceptualización de la especificidad del proceso de interpretación del texto audiovisual de arte, se hace necesario profundizar en la especificidad semiótica de ese tipo de configuración signica. Umberto Eco, en *La estructura ausente*, define el código cinematográfico en los siguientes términos:

*El código fílmico no es el código cinematográfico; este último codifica la reproductibilidad de la realidad por medio de aparatos cinematográficos, en tanto que el primero codifica una comunicación a nivel de determinadas reglas de narración [...] Pero es preciso distinguir la denotación cinematográfica de la connotación fílmica. La denotación cinematográfica es común para el cine y la televisión, y Pasolini [1966] recomienda denominarlas a ambas «audiovisuales», en lugar de «cinematográficas». La observación sería aceptable, si no fuera que en el análisis de la comunicación audiovisual nos hallamos ante un fenómeno comunicativo complejo, en el que intervienen a la vez mensajes verbales, sonoros e icónicos.<sup>11</sup>*

La semiótica puede esquematizar el código cinematográfico, pero no así un código audiovisual, debido a que la comunicación audiovisual se complica con las articulaciones complementarias del sonido y la

<sup>11</sup> Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Editorial Lumen, Barcelona, 1986. (Formato digital).



palabra, que son lenguajes con códigos de diferentes tipos de articulación. Una semiótica audiovisual solo podría esquematizar un código (el idiolecto estético de la obra)<sup>12</sup> de manera particularizada, analizando casos concretos; por lo que inevitablemente tiene que operar como una semiótica de la recepción del texto audiovisual.

Según Eco, el código cinematográfico se distingue de cualquier otro tipo de lenguaje porque posee tres niveles de articulación. En el nivel sincrónico (un fotograma aislado del devenir diacrónico de las imágenes) se trata de un sintagma visual que puede ser descompuesto en: *enunciados icónicos* que se combinan sincrónicamente entre ellos, que a su vez pueden ser analizados en *signos icónicos* más pequeños; y los *signos icónicos* están conformados por *figuras visuales* (colores, relaciones de clarooscuro, curvas, líneas, relaciones de figura y fondo, etc.). Pero en el eje diacrónico, pasando del fotograma al plano, existe movimiento al interior del encuadre, tanto los actores como los animales, así como una diversa índole de artefactos se desplazan en el espacio: los signos icónicos se convierten en *signos cinésicos*, y estos a su vez pueden ser descompuestos en *figuras cinésicas* (porciones de movimientos que no llegan a constituirse en unidades de significado). Esta triple articulación visual del código cinematográfico, constituye la explicación semiótica de por qué el cine produce un hipnótico efecto de realidad. Según Eco:

*en el fluir diacrónico de los fotogramas se combinan varias figuras cinésicas en cada uno de ellos y en el curso del encuadre varios signos combinados en sintagmas, con una riqueza contextual que sin duda hace del cinematógrafo un tipo de comunicación más rico que la palabra, porque en él, como antes en el enunciado icónico, los distintos significados no se suceden a lo largo del eje sintagmático, sino que aparecen a la vez, y reaccionan desencadenando a la vez varias connotaciones.*<sup>13</sup>

Con respecto al texto audiovisual, a dicha riqueza contextual de información que implosiona ante nuestros sentidos, hay que sumarle la información sonora y la verbal, que se articula a la imagen en movimiento. Ahora bien, como todo enunciado visual, la doble articulación del código en la dimensión sincrónica implica una recepción de tipo contemplativa (toda la información se encuentra a la vista); mientras que en el eje diacrónico, el tercer nivel de articulación implica una recepción en el tiempo, sin posibilidad de detenerse contemplativamente (más allá del tiempo que dura el plano) en la imagen en movimiento. Esta sería la diferencia fundamental entre la percepción tradicional de la imagen estática, sea dibujo, grabado, pintura o fotografía, y la imagen en movimiento del cine. Fue, por supuesto, Walter Benjamin el primer teórico en llamar la atención sobre este efecto de recepción que es exclusivo del cine, y por extensión de todo texto audiovisual:

*Comparemos el lienzo (pantalla) sobre el que se desarrolla la película con el lienzo en el que se encuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y en cambio no podremos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado. No es posible fijarlo. Duhamel, que odia el cine y no ha entendido nada de su importancia, pero sí lo bastante de su estructura, anota esta circunstancia del modo siguiente: «Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movedizas sustituyen a mis pensamientos». De hecho, el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas. Y en ello consiste el efecto de choque del cine que, como cualquier otro, pretende ser captado gracias a una presencia de espíritu más intensa.*<sup>14</sup>

La comunicación cinematográfica es más profusa que la del lenguaje verbal y el lenguaje visual, producto de la triple articulación del código, lo cual es también la explicación semiótica de que el cine genere una potente ilusión de realidad natural. Pero a su vez el tercer nivel de articulación genera problemas de recepción, por la incapacidad perceptual que tenemos para aprehender toda la información que transcurre ante nuestra vista. El texto audiovisual, a diferencia de la percepción de un mensaje visual estático, exige ser leído en retrospectiva. Sobre todo la articulación del sentido en el plano de la connotación, se produce a posteriori, como una reconstrucción mental que ocurre en un tiempo diferente al del momento primario de la recepción. Es preciso entonces definir dos fases de recepción para el texto audiovisual: una primera en la que somos poseídos por la materia semiótica que se va diluyendo en el devenir temporal, ya sea de carácter naturalista o experimental; y otra, más mental e intelectual, en la que reorganizamos esa experiencia en forma de sentido concretizado en lenguaje.

<sup>12</sup> Umberto Eco define como *idiolecto estético* al código que ha dado lugar a un solo texto artístico, a saber: «la regla que rige todas las desviaciones del texto, el diagrama que las vuelve a todas mutuamente funcionales». En *Tratado de semiótica general*, Editorial Lumen, Barcelona, 2000, p. 380.

<sup>13</sup> Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica...* ob., cit.

<sup>14</sup> Walter Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica», en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989. (<[www.geocities.com/nomfalso](http://www.geocities.com/nomfalso)>)

Un magnífico ejemplo de contrapunteo estético entre pintura y cine, y sus respectivas formas específicas de recepción, lo es la película *El molino y la cruz* (2010), del director polaco Lech Majewski. Se pudiera decir que el filme es un hipertexto que tiene como hipotexto a un cuadro de Pieter Bruegel. El director intentó concretizar en lenguaje cinematográfico el instante congelado del mundo que el célebre pintor flamenco immortalizó en su obra maestra *Camino al Calvario* (1564). Para ello, Majewski nos hace entrar literalmente en el impactante lienzo de Bruegel. En la primera secuencia del filme aparecen ante nuestra vista los innumerables personajes de la composición pictórica (que en el original son cerca de 500), algunos inmóviles ya en su pose, otros siendo corregidos en sus posiciones o terminando de ser ataviados con la vestimenta de la época. El pintor, junto a su amigo y mecenas, recorre el escenario, verificando que cada detalle se corresponde con las perspectivas delineadas en sus innumerables bocetos. Se abre el plano y tenemos una vista general de la composición, del gran conglomerado humano que ha sido dispuesto por el artista en la explanada situada al pie de una gran roca, en lo alto de la cual reina soberbio el molino de viento. Cuando el pintor y su interlocutor salen del campo del encuadre, el plano se convierte en una sorprendente representación teatral, virtual y cinematográfica, del cuadro de Bruegel. Mas el plano de esta compleja imagen congelada casi en su totalidad, dura unos efímeros 4 segundos, apenas tenemos tiempo de profundizar en la inagotable marejada de seres humanos y las actitudes psicológicas que les atribuye el artista ante el acontecimiento terrible de las crucifixiones.

Y como no es posible que en un texto cinematográfico nos podamos abandonar a la contemplación más minuciosa de cada uno de los detalles de un gran texto pictórico (como si pudiéramos hacerlo en el [Kunsthistorisches Museum](#) frente a la pintura original), Lech Majewski descongela para nosotros a ese instante de vida que ha sido fijado en la pintura, y pone a devenir a la realidad captada por el pintor, o más bien a una representación cinematográfica de las circunstancias históricas muy singulares en las que Bruegel concibe su obra. En este sentido la película funciona como un texto que interpreta a la pintura, o como un correlato audiovisual que nos introduce en el mundo de la obra pictórica y nos ayuda a comprenderla desde dentro. En *Camino al Calvario* Bruegel recrea temas bíblicos como la crucifixión de Cristo y la Piedad, pero llevados a su presente, el Flandes de 1564, que se encontraba bajo la ocupación del Imperio Español; época de contrarreforma, en la que las llamadas herejías se castigaban con despiadados métodos de tortura. En el primer plano del cuadro se encuentra María, rodeada por San Juan y dos santas mujeres que la acompañan en su sufrimiento. Como si de un grupo de santos que regresan del pasado, a llorar el destino actual de Flandes se tratara –tal como le dice el mecenas al pintor a inicios de la película. Porque el resto de los personajes son arquetipos de la época, representados en diferentes posturas y llevando a cabo disímiles acciones. Como siempre hace el arte verdadero, la esencia de la tradición es revitalizada y actualizada con el contenido histórico del presente. Y lo mismo hace Lech Majewski con la obra de Bruegel, al convertir en tema de un experimental ensayo cinematográfico a la cosmovisión del mundo codificada en la pintura. La magia del simulacro cinematográfico hace posible que el pintor nos hable directamente, que nos explique la concepción de su complejo cuadro mientras le vemos retocar los bocetos. Se trata de una obra de arte (la película) interpretando a otra obra (el cuadro), mediante la reconstrucción histórica de la intencionalidad del artista, de su filosofía de creación. Así nos habla Majewski, resucitando a Bruegel, dándole cuerpo y figura, y poniendo el “verbo” en su boca:

*Mi pintura tendrá que contar muchas historias. Debe ser lo suficientemente grande para contarlo todo. A todas las personas. Deben haber cientos de ellas. Trabajaré como la araña que vi esta mañana, tejiendo su tela. Primero encuentra un punto de anclaje. El corazón de mi red estará debajo de la rueda del molino. Nuestro salvador está siendo enterrado como si fuera un grano. Sin piedad. Mostraré a nuestro salvador siendo dejado a la intemperie, por los túnica roja del ejército español. Aunque ha caído en el centro de mi pintura, debo esconderlo de la vista. ¿Por qué querías esconderlo? –le pregunta el amigo. Porque es el más importante –le responde el artista.*

En la última secuencia de la película la cámara simula salir desde dentro del cuadro original, y va ampliando el encuadre, hasta terminar mostrando una porción de la sala del museo en el que se exhibe la obra de Pieter Bruegel. Es como si durante todo el filme hubiéramos estado inmersos en la contemplación de la pintura, atrapados en su mundo interior; y después de ese impase temporal somos devueltos al exterior, al presente de la vida, al tiempo llano de la cotidianidad.

En los textos audiovisuales de arte, sea cine o video-creación en general, el segundo momento de la comprensión siempre es el más arduo, el que más esfuerzo y entrenamiento intelectual requiere. De ahí que el cine comercial y toda la parafernalia televisiva lo que ofrecen al espectador es una experiencia estética hipnótica, pero no intelectual. Las relaciones de denotación son pobres, todo está dicho de manera literal, no queda espacio para la concretización creativa, para la imaginación, la reflexión y el vuelo especulativo del pensamiento. Por eso lo olvidamos al otro día. Por el contrario, el texto audiovisual de arte debe inducir una nebulosa de contenido cualitativamente no predeterminada, y es el receptor el que debe ser capaz de concretizar en un correlato lingüístico, al menos parcialmente, a esa compleja

configuración semiótica. Mientras más arduo sea el trabajo de la interpretación, más elaborados serán esos correlatos textuales y más rica será la experiencia cognoscitiva que el sujeto extraerá del arte. La ambigüedad connotativa que es característica del texto artístico, estimula al pensamiento y lo pone en acción, por eso la segunda fase de recepción-comprensión –sobre todo cuando se trata de un audiovisual de arte–, ocurre en un tiempo que puede ser ilimitado. Días después –incluso semanas, meses y en algunos casos hasta años– de haber visto una película, nos sorprendemos elucubrando ideas, rememorando sensaciones, especulando hipótesis interpretativas, estableciendo asociaciones con situaciones y vivencias, ya sea personales o ajenas. El goce estético-cognoscitivo que obtenemos del cine, así como de otras formas del audiovisual posmoderno, es tan intenso, que terminamos compensando esa incapacidad para profundizar en nuestras asociaciones mentales durante el curso de las imágenes que interrumpen y sustituyen a nuestros pensamientos, con la prolongación de esa vivencia en un espacio-tiempo puramente mental. Ese es el verdadero espacio y el verdadero tiempo del arte.

Texto publicado en Cine cubano, no. 193-194 (julio-diciembre), pp. 78-86

Hamlet Fernández. Vive y trabaja en La Habana. Graduado de Historia del Arte en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Actualmente es profesor de Teoría de la Cultura Artística en dicho centro académico. Ha obtenido en tres ocasiones el Premio de Crítica de Arte *Guy Pérez Cisneros*, que otorga el Consejo Nacional de las Artes Plásticas.