



Apuntes para una estética de la recepción del texto audiovisual de arte

(II)*

Por: Hamlet Fernández

Recapitemos algunas de las ideas que nos permitieron comenzar a esbozar una estética de la recepción del texto audiovisual de arte:¹

Dado que la representación cinematográfica debe concretizar, ya sea parcial o totalmente, el estrato de la realidad perceptual delineado por las perspectivas esquemáticas de un texto verbal que le antecede, la existencia de «puntos de indeterminación» o «ambigüedad semántica» en el medio audiovisual depende de la manera en que la denotación de toda la materia semiótica que lo constituye, logre inducir al receptor a concretizar en el plano de la connotación (el estrato de las ideas) un conjunto de significados globales, pero en principio cualitativamente no predeterminados.

El tercer nivel de articulación del código cinematográfico genera problemas de recepción, debido a que el eje diacrónico implica una recepción en el tiempo, sin posibilidad de que nos detengamos contemplativamente (más allá del tiempo que dura el plano) en la imagen en movimiento, lo cual desborda nuestra capacidad perceptual para aprehender toda la información que transcurre ante nuestra vista en el momento primario de la recepción.

Es posible hablar de dos fases de recepción para el texto audiovisual: una primaria, en la que somos poseídos por la materia semiótica que genera una potente ilusión de realidad, pero que se diluye en el tiempo, ahogando en su devenir a las asociaciones de sentidos que se forman en nuestra mente; y otra, más intelectual, en la que reorganizamos esa experiencia en forma de sentido concretizado en lenguaje.

El texto audiovisual, a diferencia de la percepción de un mensaje visual estático, exige ser leído en retrospectiva. Sobre todo la concretización creativa, 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.

Ahora bien, esas son ideas que se aplican de manera general a la recepción de todo texto audiovisual, porque parten de la especificidad semiótica del código cinematográfico. Este es el momento de preguntarnos entonces por el tipo específico de recepción que exige un texto audiovisual de carácter

*Texto publicado en revista Cine cubano. (La Habana), no. 195, enero-marzo de 2015, pp. 29-38. Cortesía del autor.

La primera parte de este texto –versión digital– puede descargarse en <http://www.circuitoliquido.com/textos-circuito/27-apuntes-para-una-estetica-1/>

artístico. Pero para ello, se hace necesario reflexionar antes sobre ciertos aspectos, aunque puedan parecer problemáticas elementales. ¿Cómo ese complejo contexto de denotación que es un texto audiovisual, en el que se articula la denotación del ícono en movimiento con la del sonido y el lenguaje verbal, produce relaciones de connotación? ¿Cuándo ese proceso de significación puede ser conceptualizado como un proceso que genera un efecto estético con valor artístico?

Primero, como hubo de señalar Umberto Eco en su momento, es preciso distinguir la *denotación cinematográfica* de la *connotación fílmica*. La primera «codifica la reproductibilidad de la realidad por medio de aparatos cinematográficos», mientras que la segunda «codifica una comunicación a nivel de determinadas reglas de narración»². La semiótica no puede esquematizar un *código audiovisual* de validez general, tal y como es posible hacerlo con el código cinematográfico, porque en la comunicación audiovisual pueden intervenir tres tipos de lenguajes, con diferentes códigos de articulación (el cinematográfico, el verbal y el musical –además del sonido que no es música). Asimismo, tampoco resulta posible esquematizar un código de validez general para la connotación fílmica; una empresa que se hace irrealizable hoy más que nunca, inmersos como estamos en un universo expandido de la creación audiovisual, en el que el cine ha dejado de tener la hegemonía absoluta como arte e industria.

La Industria Cultural de alcance transnacional, más disímiles subcampos de producción artística, generan productos audiovisuales de muy diversas características; de modo que el cine, en la era digital, ha perdido toda la exclusividad cultural de antaño, comportándose hoy como otro sistema más de producción de textos audiovisuales. Una forma de producción que se hibrida constantemente con gramáticas discursivas generadas por las dinámicas televisivas, o por otros campos generadores de material estético como el publicitario, el del diseño y el artístico propiamente dicho. Así, la heterogeneidad de gramáticas narrativas capaces de codificar una comunicación audiovisual está en constante expansión, y por tanto no hay teoría que sea capaz de sondearla.

Ante esa marejada difusa que es el campo del audiovisual posmoderno, un enfoque semiótico solo podría analizar cómo se codifica una connotación audiovisual capaz de generar una experiencia estética de nivel artístico, trabajando de manera particularizada, analizando casos concretos, por lo que inevitablemente tiene que operar como una estética de la recepción del texto audiovisual.

La experiencia estética, en tanto cognición sensible, en el cine se produce desde lo visual, lo sonoro y lo cinestésico. Toda la información que se absorbe a través de los sentidos tendrá en la recepción audiovisual un impacto en los procesos mentales que ponen al receptor en situación de excitación emocional e intelectual. Esa cognición sensible ocurre en la fase primaria de la recepción (la percepción en el tiempo)³. Pero cuando existe enunciación verbal (lo cual es habitual en el cine), esta aporta una buena dosis de información y de estímulo a la reflexión, por tanto, esa comunicación verbal ancla un sentido que proyectamos de forma automática sobre la masa plástica y sonora, la cual carece, en principio, de una correlación instituida previamente con un plano articulado de significados lingüísticos. No es hasta la segunda fase de recepción que el trabajo de la interpretación puede concretizar creativamente –de manera total o parcial– ese cuerpo de funciones semióticas que es todo texto audiovisual, instituyendo para este un correlato de significados en el plano del lenguaje verbal.

Para responder a la pregunta acerca de cómo la denotación audiovisual puede producir relaciones de connotación de nivel estético-artístico, se hace necesario enfocar la problemática desde una perspectiva semiótica no ceñida a un lenguaje específico, y esa perspectiva solo puede implementarse desde la dimensión de la recepción, que es el momento en el que se concretizan todos los estímulos comunicativos que produce el texto audiovisual. No obstante, se hace necesario partir de una conceptualización marco, de carácter general, sobre la especificidad semiótica que es propia de los textos con función estética. Para ello podemos recurrir a la teoría de los modos de producción de signos, desarrollada por Umberto Eco en su *Tratado de semiótica general*, pues en todo proceso de creación artística se da un fenómeno singular de institución de código.

Según la tipología de Eco, siempre que se instituye un nuevo código estamos en presencia de un procedimiento de *invención*, que es el modo de producción de signos en el que la constitución de una estructura signifiante presenta tal complejidad que nos parece algo no cultural, es decir, previo a toda convención y por tanto carente aun de significado. En todo proceso de invención signifiante se instituye un código porque en el momento en que surge el texto, no existe una correlación previa con un plano del significado; dicha correlación debe ser instituida, para que se establezca así una convención y la invención se convierta en un hecho cultural: un texto susceptible de ser decodificado.

Eco distingue dos tipos de procedimientos de invención, uno *moderado* y otro *radical*. La invención moderada es aquella en la que el emisor parte de un tipo de representación signifiante que ya está codificada culturalmente, para producir una desviación de la norma, es decir, un texto que subvierte en

alguna medida las estructuras comunicativas más automatizadas por el uso social. Pero aun así dicha forma de expresión guarda cierta relación con unidades de contenido que ya gozan de codificación cultural, las cuales son utilizadas en su propia decodificación. La invención moderada resulta en la constitución de un tipo de texto ambiguo, pero en cuya ambigüedad estructural es posible reconocer todavía ciertas reglas que orientan su comprensión. La mayoría de las obras de arte pueden definirse como ejemplos de invención moderada, tipos de textos en los que la predominancia de la elaboración estética produce la desviación de una norma preestablecida, desestabilizando así nuestros esquemas de percepción-comprensión.

Por su parte, en la invención de tipo radical el emisor no produce ya una desviación con respecto a una norma establecida, sino que la nueva propuesta discursiva carece en el momento en que surge, de toda correlación con significados preestablecidos, de manera que se hace necesario instituir un nuevo código. En los casos de invención radical, «la función semiótica no existe todavía, ni se la puede imponer. De hecho, el emisor apuesta sobre las posibilidades de la semiosis y suele *perder*. A veces, son necesarios siglos para que la apuesta dé resultado y se instaure la convención»⁴.

El surgimiento del cine como tecnología y medio de representación de la realidad, puede definirse como un hecho de pura invención *sígnica*. Hasta el momento nadie había visto semejante forma de representación de la realidad, por tanto, no existía un tipo de percepción instituida que le correspondiera. La imagen en movimiento, resultado del surgimiento de un nuevo medio tecnológico, se convierte en un nuevo lenguaje, capaz tanto de representar miméticamente un fragmento de realidad en su devenir, como de codificar construcciones intencionales de realidad.

Ahora bien, una vez que el cine se constituye en medio de producción cultural, en industria y en un medio artístico, crea su público, y en correspondencia, una nueva forma histórica de percepción. En ese proceso histórico el cine deja de ser un acontecimiento cultural carente de codificación, para convertirse en un sistema de producción cultural que genera su propia tradición. Y toda tradición es cultura codificada, en alguna medida la existencia de una tradición implica la institución social de ciertas convenciones. La maduración de los códigos narrativos del cine clásico, la constitución de la estructura de géneros, los códigos de montaje propios del estilo Hollywood, etc., son ejemplos evidentes de establecimiento de convenciones históricas, que generan a su vez tipos históricos de *habitus* perceptivos.

¿Pero qué sucede cuando procedimientos de invención estética provenientes de los movimientos históricos de vanguardia, son implementados en la creación cinematográfica? ¿O cuando se produce el salto tecnológico del cine mudo al sonoro? ¿O cuando en la década del sesenta, en la cúspide de su modernidad, el cine comienza a ser deconstruido desde dentro por la oleada posmoderna? Pues como el cine, en tanto campo específico de creación, genera también, a su vez, procesos de invención *sígnica*. Como medio tecnológico, institución cultural e industria, con su propia lógica de producción, circulación y consumo, el cine dejó de ser una invención. Pero como lenguaje y laboratorio semiótico, el cine es en esencia, como cualquier otro medio de expresión, un terreno fértil para la invención *sígnica*, o más bien de estructuras de significación.

La denotación cinematográfica en el eje sincrónico comparte las mismas características semióticas que la imagen fotográfica: se trata en ambos casos de signos tanto indexicales como icónicos. La indexicalidad del fotograma, al igual que sucede en la imagen fotográfica, es el fundamento de su iconicidad. Por tanto, se trata de signos en los que la huella de la realidad ha quedado cifrada en el medio a través de un proceso mecánico, a diferencia de la imagen pictórica tradicional, que genera iconicidad, pero sin un fundamento indexical. Eso quiere decir que para ambos signos –el fotográfico y el ícono en movimiento– aplicamos de forma automática un código de percepción inconsciente, el que utilizamos para aprehender la realidad circundante. Por tanto, en ese nivel primario de representación (la reproductibilidad de la realidad por medio de aparatos cinematográficos) no es posible hablar en lo absoluto de invención *sígnica*, porque las imágenes cinematográficas se constituyen como dobles de la realidad. El hecho de ser signo indexical les dota con la autoridad de ser un signo-verdad, pues el referente ha dejado su huella directa en el medio; y el hecho de ser un signo icónico les dota de gran inmediatez comunicativa, por la ilusión de semejanza que guarda la imagen con su referente.

Pero la imagen fotográfica y la cinematográfica también tienen la posibilidad de llegar a convertirse en un signo simbólico, es decir, de entrar en el terreno de la connotación, en el que la articulación de significados pasa por la codificación y la decodificación creativas de emisor y receptor, respectivamente. Es sabido que la fotografía de arte, en especial la escenografiada, es capaz de generar espejismos representacionales, de manipular el referente al punto de deformarlo o transformarlo, o de construirlo en el proceso mismo de la representación. Y es precisamente eso lo que ha hecho el cine desde su constitución como medio de creación artística. ¿Qué es la puesta en escena si no un proceso en el que el

referente de la imagen se construye en el acto mismo de la representación? ¿Y qué es el proceso de posproducción si no el momento en el que lo *representado* (que ya es una construcción) se manipula y transforma, tanto como permita la tecnología o así lo exija la intención autoral? Pero la posproducción es también el momento en el que el cine se convierte en un arte dramático, pues los planos son montados en secuencias que estructuran relaciones de causas y efectos, el proceso en el que se codifica el devenir de un mundo que es puro simulacro, pura ilusión de realidad intencional, fábula, invención de lo posible, etcétera.

Por tanto, el cine, desde su surgimiento, ha generado textos audiovisuales de contenido dramático, o antidramático, que en el momento de su irrupción histórica pueden haber sido experimentados como casos de *invención signica*, y por ende cultural, ya sea por la extrañeza, la belleza, lo espectacular, de la apariencia estética del mundo representado (lo cual genera intensos procesos de desfamiliarización sensorio-perceptual en la fase primaria de la recepción), como por lo fascinante, trágico, intenso, terrorífico, mágico, psicológico, filosófico o profundamente humano, etcétera, del contenido dramático (el cual es determinante en la articulación de un sentido global en la segunda fase de la recepción). Mientras más radical sea un caso de invención, más se requerirá de un trabajo colectivo de interpretación, para que se instituya así un correlato de significados verbales, textos interpretativos o explicativos capaces de otorgarle una función semiótica y lingüística a la nueva forma de representación estética.

Ahora bien, la imagen en movimiento, por su fundamento indexical y su carácter icónico, siempre conserva un residuo de referencialidad, aunque sea muy básico, lo cual hace que sea difícil hablar de *invención radical* con respecto a la creación audiovisual. Pero si retomamos a Umberto Eco y su teoría de la invención signica en este punto, veremos que también acota lo siguiente:

En cambio, todo lo que hemos dicho ahora nos induce a creer que *nunca existen casos de invención radical pura*, y probablemente ni siquiera de invención moderada, dado que (como ya hemos afirmado), para que la convención pueda nacer, es necesario que la invención de lo *todavía no dicho* vaya envuelta de lo *ya dicho*. Y los textos «inventivos» son estructuras laberínticas en que con las invenciones se entrecruzan reproducciones, estilizaciones, ostensiones, etcétera. La semiosis no surge nunca *ex novo* y *ex nihilo*. Lo que equivale a decir que cualquier propuesta cultural nueva se dibuja siempre sobre el fondo de cultura ya organizada.⁵

En última instancia, en un texto audiovisual de carácter inventivo, lo que carece de función semiótica, es decir, de correlaciones instituidas entre el plano de la expresión y posibles planos del contenido, es la totalidad de los efectos de significación que producen los elementos con relieve semántico que convergen en un contexto de denotación, ya sea un plano, una secuencia, o el texto en su totalidad. Es tarea de la interpretación producir esa lectura codificante, generando así niveles de significados connotados que parten ineludiblemente del sistema de denotación de base, pero que terminan instituyendo nuevas funciones semióticas para lo que ha sido configurado como texto audiovisual.

Vale aclarar también que para Eco la invención no es sinónimo de creatividad estética. La invención como un modo de producción de signos no es en lo absoluto una garantía para alcanzar el éxito estético. Se puede afirmar que todo texto artístico de calidad es fruto de una invención, pero no toda invención en el terreno de la representación resulta un texto artístico de calidad.

En su análisis semiótico del texto estético (al que considera ejemplo por excelencia de invención signica), Umberto Eco parte de la definición operativa propuesta por Roman Jakobson sobre el mensaje con función estética: aquel que se estructura de forma *ambigua* y que llama la atención, en primer lugar, sobre sí mismo, cualidad que le hace ser *autorreflexivo*. Pero cuando Jakobson afirma que la *ambigüedad consiste en el carácter intrínseco e inalienable de cualquier mensaje que fija la atención en sí mismo*, no le pone límites al recurso de la ambigüedad. En casos donde el principio de la *equivalencia* del eje de la selección se proyecta totalmente sobre la *contigüidad* en el eje de la combinación, la ambigüedad del mensaje puede ser absoluta, tanto en términos sintácticos como semánticos, lo que deriva en un completo desorden informativo; y en esos casos la ambigüedad no provoca un efecto estético. Por su parte Eco ha sugerido que solo existe ambigüedad estética, cuando «*a una desviación en el plano de la expresión corresponde alguna alteración en el plano del contenido*»⁶.

La ambigüedad, en términos semióticos, puede ser definida como *violación de las reglas del código*. En este sentido, Eco señala que la ambigüedad de un mensaje puede ser resultado de desviaciones, en diferentes grados, de normas fonológicas, léxicas, sintácticas, semánticas, estilísticas, etcétera (mientras más radical sea la violación de un código, mayor será la ambigüedad del mensaje en cuestión, y viceversa); pero sucede que no todos los tipos de ambigüedad producen efecto estético. Solo el tipo de

desviación de la norma que afecta tanto a la expresión como al contenido, es el que «obliga a considerar la regla de su correlación: y resulta que de ese modo el texto se vuelve autorreflexivo, porque atrae la atención ante todo sobre su propia organización semiótica»⁷. Es en este caso que la ambigüedad puede ser considerada un artificio intrínseco del arte, «un vestíbulo para la experiencia estética –dice Eco–: cuando en lugar de producir puro desorden, aquella atrae la atención del destinatario y lo coloca en situación de “excitación interpretativa”, el destinatario se ve estimulado a examinar la flexibilidad y la potencialidad del texto que interpreta, así como las del código a que se refiere»⁸.

Un texto ambiguo (con las características señaladas) acepta mucha más información que un mensaje objetivo (cuya función predominante es la referencial); lo cual desencadena una lectura abierta a posibles selecciones interpretativas, y así la dimensión de los significados connotados se enriquece y se dinamiza considerablemente. Por eso, la ambigüedad estructural intrínseca al arte es un artificio *productivo* desde la perspectiva de la recepción, exige del sujeto en situación interpretativa un esfuerzo intelectual capaz de reconocer las rutas de lectura que la intencionalidad semántica del texto sugiere de manera difusa.

Ahora veamos si es posible proyectar estos principios semióticos de carácter general, sobre la escritura cinematográfica. Para ello utilizaremos como metáfora teórica la siguiente definición de Gilles Deleuze:

La imagen-movimiento tiene dos caras, una respecto de objetos cuya posición relativa ella hace variar, y la otra con respecto a un todo del cual expresa un cambio absoluto. Las posiciones están en el espacio, pero el todo que cambia está en el tiempo. Si asimilamos la imagen-movimiento al plano, llamamos encuadre a la primera cara del plano vuelta hacia los objetos, y montaje a la otra cara vuelta hacia el todo. De allí una primera tesis: el propio montaje constituye el todo, y nos da así la imagen «del» tiempo. Es, por tanto, el acto principal del cine. El tiempo es necesariamente una representación indirecta, porque emana del montaje que liga una imagen-movimiento a otra. Por eso este enlace no puede ser una simple yuxtaposición: el todo no es una adición, así como el tiempo no es una sucesión de presentes. Como Eisenstein no se cansaba de repetir, el montaje tiene que proceder por alternancias, conflictos, resoluciones, resonancias; en suma, toda una actividad de selección y coordinación, para dar al tiempo su verdadera dimensión y al todo su consistencia⁹.

Selección y coordinación, esas son las dos operaciones básicas de todo acto comunicativo, y las características de la comunicación dependen de cómo se ejecuten. Si tomamos la célebre afirmación de Roman Jakobson acerca de que el *rasgo inherente indispensable de cualquier fragmento poético*, radica en que la función estética *proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación*,¹⁰ y la extrapolamos más allá del lenguaje verbal y la poesía, dándole un uso extensivo dentro de cualquier configuración signica, podemos aventurar lo siguiente: siempre que se produzca el tipo de relación donde el principio de la *equivalencia* se convierte en constitutivo de una secuencia o estructura signifiante, se genera el espacio en el cual puede surgir el arte. Porque, en esencia, lo que produce siempre la proyección del principio de la equivalencia sobre la combinación, es un extrañamiento respecto a un código normalizado; un extrañamiento que tiende a *desfamiliarizar* tanto los sistemas de percepción convencionalizados como la concretización de la “realidad” que esos sistemas producen.

Entonces, para que haya *invención estética* en la escritura cinematográfica, en ambas caras de la imagen-movimiento definidas por Deleuze deben darse relaciones de denotación que produzcan metáforas y metonimias. En la primera cara del plano, el encuadre, la puesta en escena debe ser capaz de *seleccionar* de manera acertada los elementos de la realidad perceptual con que se discursará, así como decidir la disposición y la coordinación que estos tendrán en el espacio, siendo de gran importancia también cómo las posiciones de esas combinaciones pueden variar. Por su parte, la segunda cara del plano, el montaje, que se vuelve hacia el todo y estructura el tiempo, debe ligar una imagen-movimiento a otra. Cuando la función del montaje se hace invisible, creando transiciones lógicas que hacen avanzar una narración, se desaprovecha su potencialidad para inducir asociaciones de ideas que produzcan metáforas y metonimias. Fue, como se sabe, la teoría del montaje intelectual de Serguei Eisenstein la primera en explicar la potencialidad estética implícita en esa operación de selección y combinación de unidades semióticas complejas, como son los planos, que sirve tanto para estructurar un devenir narrativo, como para inducir en la mente del receptor asociaciones complejas de sentido. La magia de la semiosis aparece y se hace rotunda, cuando en el tránsito de un plano a otro, el receptor puede, superponiendo la interpretación de ambos contenidos, llegar a una formulación conceptual general que no hay modo de que pueda ser reducida al contexto de denotación de cada uno de los bloques por separado.

Podemos concluir entonces que la especificidad de la escritura audiovisual radica en que la actividad de selección y combinación se da como mínimo en dos niveles: en el heterogéneo contexto de denotación que es el plano, y en la constitución de secuencias de planos, que es la proyección acumulativa hacia el

todo. Cuando se hace un uso estético eficaz de la selección y la combinación, en ambos niveles el texto audiovisual puede producir procesos de desfamiliarización en la fase primaria de la recepción. Mientras más complejos e intensos sean esos efectos de desfamiliarización, mayor será el cúmulo de estímulos sensoriales, emotivos y conceptuales que el receptor movilizará en el intento de racionalizar su experiencia ante la obra en la segunda fase de la recepción.

Quisiera terminar analizando una obra de Nicolás Guillén Landrián, un realizador que demostró excepcionalmente cómo es posible hacer arte con el género documental, incluso abordando un tema tan árido como puede serlo el trabajo en un taller de mecánica automotriz. *El Taller de Línea y 18* (1971) es un caso paradigmático de invención estética, un ejemplo a estudiar de cómo a través de la manipulación sígnica se puede alterar considerablemente la percepción de la realidad documentada, y aun así lograr expresar la esencia profunda de esa realidad. En esta obra el trabajo de experimentación con elementos sonoros, verbales y con la materia prima documental propiamente dicha, es tal, que Nicolás termina por construir una realidad intencional, subjetiva, que hace que el referente primario (el taller de montaje) quede extrañado de sí mismo. Como ya había ensayado Guillén Landrián en trabajos anteriores, el uso de una banda sonora hasta cierto punto caótica, compuesta por varias pistas de sonido mezcladas en alto volumen, recursos gráficos como textos irónicamente didácticos así como con una clara intención apelativa, el montaje intelectual, entre otros experimentos formales, hacen del *Taller de Línea y 18* un texto audiovisual que se transforma casi que en una ficción, aun cuando, increíblemente, cumple a plenitud con una función didáctica elemental.

Nos enteramos de qué cosa es un taller de montaje, con precisiones incluso teóricas. Se nos muestra la dinámica interna de ese centro laboral, conocemos cómo son las relaciones entre los obreros, cómo se desarrolla la actividad sindical. Los trabajadores explican a la cámara la especificidad del trabajo que realizan, algunos hablan de la importancia social de su labor y de las necesidades que cubriría el producto de su trabajo: la guagüita Girón (construida con un chasis adaptado del camión soviético gaz-53 A). Pero también nos enteramos de muchas cosas más, solo que esa plusvalía de información debe ser producida por un arduo trabajo interpretativo, debe serle extraída a la ambigüedad semántica que producen las complejas relaciones de denotación audiovisual que elabora el creador.

Hay un contenido propiamente estético, intrínseco a la estructura de la obra, que hace que la configuración audiovisual se vuelva autorreflexiva, que exige que nos detengamos en su extrañeza sintáctica. Es un tipo de escritura audiovisual que por tanto disloca nuestros esquemas de percepción (aún hoy), pues deconstruye de manera radical las convenciones al uso del documental didáctico, o del reportaje periodístico. La superposición de varias pistas de sonido genera una atmósfera sonora totalmente subjetiva, atenta contra el mimetismo o la fidelidad representacional. El ruido ambiente del taller, fragmentos de discursos de los dirigentes y los obreros en la asamblea, conversaciones entre los trabajadores, la melodía acelerada del Himno Nacional, la música del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC; todo ello mezclado en alto volumen. La intencionalidad de la fotografía convierte a la cámara en un personaje que deambula por las naves, que se integra a la acción como un participante más, al punto que los obreros se olvidan de su presencia. La fotografía genera también una mirada subjetiva, que se extraña de la realidad que observa; la cámara interroga el entorno, se mete en el conglomerado de hombres y equipos de mecánica y lo escudriña, se detiene en rostros, actitudes, en objetos y fragmentos de realidad que la redundancia del montaje convertirá en símbolos (como el altoparlante, el mural, la foto de Lenin, el reloj, el tocadiscos). El montaje intelectual está en función de la connotación, no de la descripción o de organizar con lógica y coherencia un discurso con función referencial. Por tanto, la dinámica del montaje nos obliga a leer cada plano proyectando en él y hacia adelante el sentido enunciado en el segmento inmediatamente anterior. El recurso de la redundancia es una de las claves del tono irónico, de distanciamiento escéptico que recorre todo el documental. La reiteración de determinados signos y textos en pantalla, así como de sonidos y pasajes musicales, activan la atención del espectador sobre aspectos que al director le interesa remarcar, lográndose una especial complicidad crítica entre la intención autoral y la mirada del receptor competente.

Pero en ese nivel del contenido propiamente estético, es que se gesta la intencionalidad semántica que nos induce a ascender a otros tipos o niveles de contenido, pues en arte a una *desviación en el plano de la expresión debe corresponder alguna alteración en el plano del contenido*. Ante esta obra la interpretación se ve tentada a recorrer los terrenos de lo antropológico, lo sociológico, lo político, y de manera global el horizonte histórico que los articula y aúna en un mismo fenómeno complejo.

La secuencia del Isleño es una de las más logradas del documental, y una de las de mayor contenido sociológico. Este señor, que a juzgar por lo que escuchamos justo antes de su primera aparición, puede haber sido el administrador del taller de carrocería, arenga a sus trabajadores ilustrándoles las ventajas productivas que se obtienen de la fragmentación del trabajo en una cadena de montaje. Una línea

melódica, sostenida por las notas graves de un fagot, connota solemnidad; los golpes de tambor marcan un ritmo de acción, de espíritu combativo; y en un tercer nivel escuchamos el Himno Nacional, aportando un sentido mucho más indeterminado: connota políticamente el ambiente, ironiza sobre la retórica tecnocrática del dirigente obrero, acentúa la ideologización de la actividad productiva, considerada una trinchera de combate (como leemos en una de las consignas que registra la cámara en el taller). Después del primer fragmento del discurso del Isleño le vemos dialogando con sus subordinados, y acto seguido se nos muestra de nuevo otra pincelada de su despliegue histriónico: «Y yo digo: ¿superarnos?, ¡sí!; ¿tener más recursos?; ¡sí...!, ¡por qué no!; ¿pero cómo una revolución socialista reparte los recursos? Cuando nosotros tenemos más producción, ¿cómo repartimos los recursos?» Corte. Aparece un texto en pantalla: «informe del ingeniero Montesino»; y escuchamos en voz en *off* al ingeniero, contando cómo visitaron algunas fábricas de ómnibus italianas, de las más modernas del mundo. Mientras, se muestran en pantalla las herramientas convencionales y la precaria tecnología con que los técnicos y obreros cubanos acometían su titánica labor. Otro texto en pantalla: «Es indispensable la incorporación de los obreros a las labores técnicas y administrativas.» Y en el plano siguiente vemos de nuevo al Isleño, que mira en silencio al auditorio, balanceándose lentamente de un lado al otro. La melodía musical, esta vez más dulce y placentera, lo arrulla, lo mece en el aire.

Es la viva estampa del obrero socialista, incorporado a las labores administrativas, y con plena conciencia teórica de la importancia social de su trabajo. Lo cual contrasta con el aspecto físico del Isleño. Un hombre curtido por el trabajo, de manos ásperas, bigote estrafalario, unos cuantos dientes de menos, camisa sudada. El Isleño se convierte de súbito en un símbolo humano de la utopía política y productivista de la Revolución. Pero el modo en que concluye la secuencia neutraliza toda dosis de optimismo. Un fugaz plano nos muestra a alguien manipulando un tocadiscos (una escena que se reitera a lo largo del documental), y después otra vista general al mural del taller, seguida de un encuadre a la foto de Lenin y el reloj de péndulo, y una última toma aún más cerrada sobre estos dos signos. La dimensión del discurso, la retórica ideológica, los planes contruidos con palabras, proyectando una realidad ideal, *cuasi* metafísica, mientras la realidad concreta queda subordinada y arrastrada por la urgencia temporal de concretar en el presente las complejas transformaciones que se estructuran en el nivel de las ideas.

Los planos cerrados sobre los rostros de los obreros, toda la información que podemos extraer de sus expresiones, su vestimenta, la manera en que hablan, la gesticulación, algunos que miran a la cámara y sonrían, esas imágenes documentales, espontáneas, desenfadadas, aportan un contenido antropológico de gran riqueza. Es la imagen de un pueblo humilde, personas sencillas, de bajo nivel educacional, los invisibles, la masa obrera, los que realizan el trabajo bruto de producción. ¿Es posible la emancipación de esa masa?, ¿se reapropian realmente de la riqueza que produce su fuerza de trabajo? Un buen ejemplo en este sentido es la secuencia del hombre con pulóver de rayas, al parecer dirigente sindical, pues escucha cabizbajo los planteamientos de varios obreros, reclamos económicos que apenas podemos escuchar por la contaminación con otras fuentes de sonido. De momento el hombre levanta la cabeza y mira fijo a la cámara, y la expresión de su rostro es indescriptible, la hondura psicológica y cultural que podemos extraer de ese plano es inagotable; por ello Nicolás congela la imagen y la deja a merced de nuestra contemplación. Y por si no fuera poco, deja correr sobre esa toma una de las intervenciones de los obreros en la asamblea: «Si yo tuviera que darle un consejo a un dirigente sindical, le diría, no te creas que lo sabes todo, que cualquiera te da una idea mejor que la tuya. Pero cuando estés convencido de algo, discútelo, hasta que te convenzas de lo contrario. Un dirigente tiene que ser revolucionario, no le basta con ser buena gente y consolar a todo el mundo. Eso es lo que yo creo que debe ser un dirigente sindical.»

Es una compleja gestación lo que logra expresar Guillén Landrián en este documental: la clase obrera tratando de asimilar la retórica política, asamblearia, sindicalista, con que se les contamina el ambiente de trabajo. Dirigentes del Partido, la CTC, el Ministerio del Transporte, interviniendo en el proceso asambleario de los obreros. La frase, «¿Usted está dispuesto a dejarse analizar por esta asamblea?», y su reiteración enfática, «¿Usted?», es el recurso verbal y gráfico, con que el director inculca esta sutil idea crítica, acerca de la excesiva politización del trabajo obrero, y el ambiente de presión psicológica que esto podía generar. La frase funciona al mismo tiempo como una interpelación directa al receptor; la resonancia del ¿Usted? saca la frase del contexto específico del taller y la proyecta sobre toda la sociedad.

Nicolás Guillén Landrián, mediante un trabajo de invención estética que tiene como materia prima imágenes, sonido ambiente y enunciación verbal tomados directamente de la realidad (aunque en la forma en que se registra dicha realidad ya hay una intención estética y cognoscitiva implícita), convierte esta fábrica en una mónada que expresa la complejidad y las paradojas de la gesta económica de la Revolución. Industrialismo socialista, cientificismo aplicado a la producción, conciencia política de los obreros, participación de estos en las labores administrativas. Y su reverso. Primitivismo industrial,

incapacidad técnica y económica para competir con los estándares de calidad de la industria automovilística de los países desarrollados, excesiva injerencia de lo político-ideológico en las labores de producción, etcétera.

El documental, en cerca de quince minutos, logra connotar un complejo fresco de la Cuba de 1971, convaleciente de la debacle de la Zafra de los 10 millones, del fracaso del Cordón de La Habana, entre otros percances. Un pueblo humilde, una masa obrera aún con bajo nivel educacional y cultural. Un creciente proceso de ideologización, de politización social, una retórica sindicalista que se vuelve opresiva. Todo ello formando parte de un esfuerzo ingente por sacar al país del subdesarrollo económico y convertirlo en una de las naciones más prósperas y de mayor justicia social del hemisferio.

No es de extrañar, entonces, que la dirección del ICAIC haya intentado censurar el documental¹¹, que la radio haya arremetido contra él, y que como cuenta el propio Nicolás Guillén Landrián en *Café con Leche* (Manuel Zayas, 2003), esa haya sido la obra que provocó su expulsión definitiva de la Industria. La incompreensión y la intolerancia de las circunstancias inmediatas es la más clara evidencia de la fuerza subversiva, desestabilizadora, de todo texto artístico que irrumpe en la historia como una auténtica inversión estética. Es trabajo de la interpretación otorgarle el valor cognoscitivo y cultural que merece tener en la Historia.

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.

Notas

¹ Véase Hamlet Fernández, «Apuntes para una estética de la recepción del texto audiovisual de arte (I)»

² Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Editorial Lumen, Barcelona, 1986. (formato digital).

³ El cine comercial de espectaculares efectos especiales y electrizantes peripecias, potencia al máximo la experiencia estética en el nivel de lo sensorio-perceptual, pero si aun así resulta débil el estímulo intelectual para que el receptor entre en la segunda fase de recepción, la experiencia estética, siendo intensa desde el punto de vista sensorial, no llega a ser artística.

⁴ Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1988, pp. 355-357.

⁵ Umberto Eco, ob. cit., p. 358.

⁶ Umberto Eco, ob. cit., p. 370.

⁷ *Ibidem*, p. 371.

⁸ *Ibidem*, p. 370.

⁹ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1987, p. 56.

¹⁰ A esta conclusión se llega partiendo del análisis de cómo funcionan en el lenguaje poético las dos operaciones básicas que se utilizan en la práctica verbal: la *selección* y la *combinación*. Como se sabe, la *selección* es la operación de elegir determinados signos dentro de una serie de equivalencias, desigualdades, sinonimias y antonimias posibles, a la hora de formular un mensaje; mientras que la *combinación* es la forma en que estructuramos la secuencia de ese entramado de signos. En poesía –dice Jakobson–, la «equivalencia se convierte en recurso constitutivo de la secuencia». La *equivalencia* es la similitud, la semejanza potencial que existe entre signos que pueden ser utilizados para referirse a un mismo referente. De ahí que sea el principio de la equivalencia el que permite hacer un uso metafórico del lenguaje. En la metáfora ocurre siempre una sustitución de un signo por otro, y esta sustitución es posible porque existe una similitud, aunque sea lejana, entre ellos. Mientras más distante sea esa potencial equivalencia signica, más efectivo es el efecto estético que causa la metáfora. «En poesía –afirma Jakobson–, donde la similitud se proyecta sobre la contigüidad, la metonimia es ligeramente metafórica y la metáfora tiene un tinte metonímico». Roman Jakobson, «Lingüística y poética», en Nara Araujo y Teresa Delgado (comp.), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Universidad de La Habana, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2003, p. 201.

¹¹ Nicolás cuenta en *Café con Leche*, de Manuel Zayas, que la dirección del ICAIC tomó la decisión de que se le debía proyectar primero el documental a los obreros de la fábrica, y que si estos lo aprobaban, entonces se pondría en los cines. Los obreros lo aprobaron, y así fue como se estrenó el *Taller de Línea y 18*.