

Al encontrarse un espectador actual¹ ante un texto artístico, un filme, por ejemplo, ya viene “cargado” o “lastrado”. Esto apunta directamente a una de las nociones claves de la estética de la recepción (circunscrita en el enorme marco de una hermenéutica estética) que Jauss recoge de las hermenéuticas filosóficas de Edmund Husserl y, básicamente, de Hans-Georg Gadamer, la cual es la noción del “horizonte de expectativas” del intérprete. La lectura de un filme, desde esta perspectiva, no constituye un proceso neutral o en todo caso vacío; todo lo contrario, a quien lee le acompañan prejuicios, normas genéricas, experiencias privadas, configuraciones de las obras anteriores, las cuales canalizan 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 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”² (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 el que le sale



al encuentro el texto al lector, a través de los signos-imagen (“imagen-tiempo” e “imagen-movimiento”³), 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*.

En este momento se podría hacer un breve acercamiento al carácter de “extrañeza” de la obra de arte –con cuidado de no perder la brújula–, lo cual se halla íntimamente relacionado con la temática de las expectativas de sentido sobre el texto filmico/artístico. Se espera que con ello, en general, se logre indicar hasta qué punto la estructura sígnica de un texto artístico se le enfrenta como extraña al lector, observándolo 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 y, finalmente, se logre tematizar la problemática medular de este ensayo, ya planteada desde el título: la *connotación*.

El filósofo alemán Martin Heidegger, respecto a la “proyección de sentido” del lector frente a aquello que hay por interpretar, ha expresado su punto de vista acerca de la “cosa” o texto como lo que ha de conducir la lectura y los juicios, o sea, las proyecciones interpretativas, desde su extrañaza hasta el conocimiento prístino del propio objeto (un tipo de “verdad” que originariamente aparece velada en el ser del objeto y luego de-velada). En otras palabras, el texto artístico es, entre otras cosas, cosa. Como acontece con todas ellas, 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. Este es, pues, el carácter fundamentalmente extraño y a la vez conducente con que se presenta el ser de una cosa, sea el texto, al lector.

De lo anterior se sigue que, para Heidegger, la interpretación ha comprendido originalmente su tarea (“primera, última y constante”) cuando no se deja imponer nunca “por ocurrencias propias o por conceptos populares ni la posición ni la previsión ni la anticipación”, sino que asegura, en cambio, “la elaboración del tema científico desde la cosa misma...”.⁴ Su expresión específica ha sido:

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 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.⁵

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-texto 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.⁶

De todo esto (Heidegger y Gadamer), en definitiva, que el intérprete de un texto deba comprender

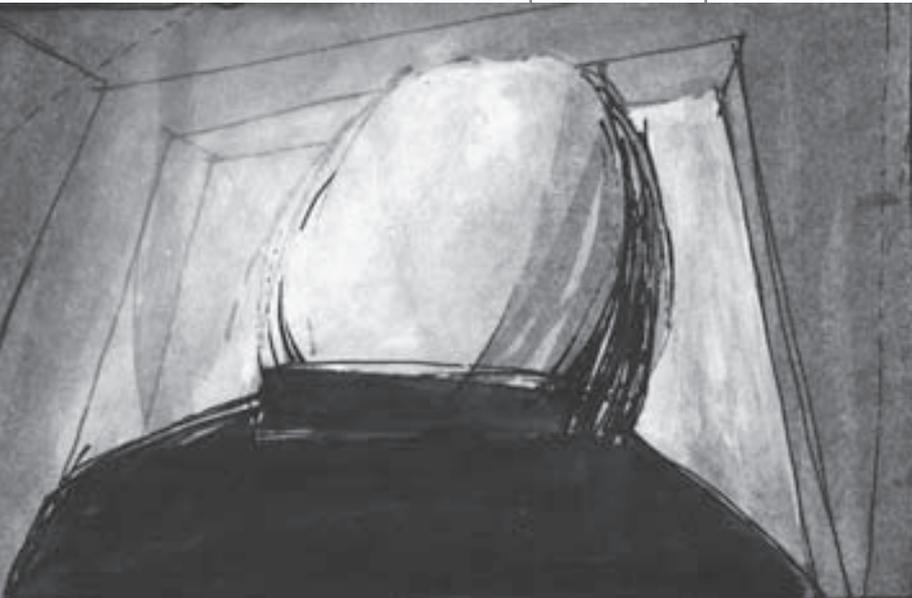
constantemente que el horizonte de sus expectativas (sus prejuicios, sus anticipaciones: la “carga”) no es nunca fijo sino móvil y variable según la estructura determinante de la obra. La estructura interna de la obra (el des-pliegue semiótico de su ser⁷), su ordenación sígnica, es reticente a la interpretación si el observador pierde de vista el 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 David Wright).

Luego de lo anteriormente expuesto, lo cual ha funcionado como una suerte de paréntesis inicial y dilucidador para lo que sigue, se propone ahora un filme en particular, *Un perro andaluz* del realizador español Luis Buñuel, con el fin de contextualizar pragmáticamente lo ya expuesto y la cuestión de la naturaleza connotativa del texto artístico. El espectador experimenta desde los primeros planos –con tal producto– 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 reales, 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 convencional⁸ que trasvasa a su lenguaje paradigmático la dinámica de la realidad real).⁹ En otras palabras, un texto como el de Buñuel no sólo se hace ininteligible (no comunicante) a nivel de base (denotativamente) para casi todo el mundo en la cotidianidad sino que, además, justificado como lo está –igual que toda obra– en el nivel connotativo, deslinda los modos convencionales de hacer cine (constituyendo un cine de máxima apertura). Al respecto, se subrayan dos puntos: (1) los filmes (la

mayoría)¹⁰ pueden ser comunicativos tanto a nivel de base, denotativo, como al nivel esencial, connotativo (el cine de género) y existen, al mismo tiempo, otro tipo de filmes que sólo pueden ser comunicativos en el plano connotativo (los de corte surrealista y el cine underground); no obstante, de modo similar, las significaciones de ambos siempre serán relevantes connotativamente hablando. Así mismo, y 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. Así, sea una película de “género” (terror, bélico, gangster), de “movimiento” (expresionismo) o, simplemente, “extra-convencional” (David Lynch), su evaluación es significativa cuando se ubica por encima de la posible denotación en la cotidianidad interpretante, o sea, en la connotación que es lo dominante en el arte, ya que la otra vía comunicativa puede incluso ni siquiera existir (*Un perro andaluz*, o las piezas musicales de Stockhausen).

La “dominante” sería entonces, en este contexto, el nivel esencialmente artístico en que el texto artístico abre sus significaciones a raíz de la semiótica particular que esté en uso (cine, pintura, música), semiótica que ha de coincidir con el valor que propone el sentido general del arte (lo paradigmático, lo no funcional, lo exclusivo, lo objetual y lo placentero).¹¹ 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 literalmente aquel que es comunicativo a nivel de sus



elementos materiales de base (planos compositivos, montaje), el cual 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” o “lastrado” de experiencias propias y de prejuicios demasiado asentados por la redundancia estética de las producciones cinematográficas (y del arte en general), cobijaría la expectativa de sentido ante el filme de Buñuel –aún luego de haber sido guiado por esas sendas misteriosas que él propone– esperando que en vez de un burro muerto sobre un piano de cola y dos curas sujetos a unos lazos (uno de ellos 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 desearía –si lo notase– en vez de un tiempo fílmico que jamás transcurre y que sólo sirve de artefacto estético sin referencia alguna, un tiempo fílmico pero lógico, coherente según la vida real; y, finalmente, que a cambio 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 *denotativa*.

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 desconsuelo 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.”¹² “[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...”¹³ “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”.¹⁴

Y, sobre todo, aquel espectador hallaría consuelo a sus preocupaciones interpretativas en cierta frase del mismo realizador de esta cábala fílmica; frase que ha incomodado a muchos analistas enfermos de intelectualismo, quienes no se han contentado con ver en dicho filme sólo un venenoso dardo moral el cual, usufructuándose de las técnicas del cine norteamericano de la época, lo parodiaba y lo ridiculizaba; 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 imbécil ha encontrado bello o poético lo que en el fondo no es sino un desesperado, un apasionado llamado al asesinato.”¹⁵

De cualquier forma, en últimas, cualquier espectador que logre trascender mucho más las interpretaciones puestas en la superficie (o de menor complejidad semántica) hacia otras mucho más “elaboradas”, respecto a dicho filme surrealista o cualquier otro

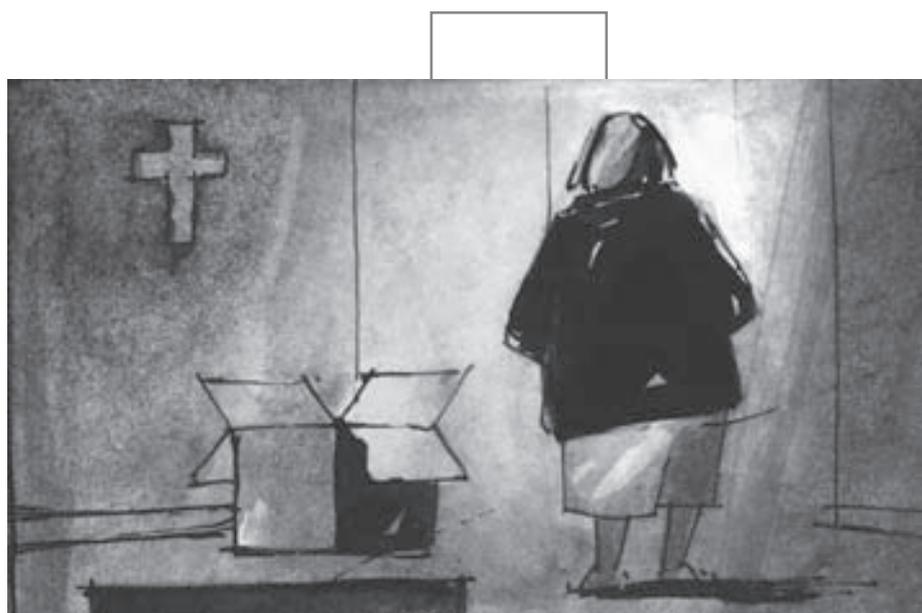
(como los de género), llega a abrir más su marco de acción interpretativo. Por supuesto que suficientes significaciones connotativas podrían evocar los *westerns* y, aunque en menor medida, las películas de terror; sin embargo, serían rebasadas todas ellas considerablemente por aquellos filmes de corte propiamente ambiguo. Examínense, por lo pronto, algunas indicaciones connotativas sobre este género: “Varios analistas del western han dicho que su popularidad y desarrollo tenían mucho que ver con la necesidad norteamericana de afirmar su identidad nacional.”¹⁶ “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 (...)’.¹⁷

Tales interpretaciones, sumadas a otras más simples que apuntan, por ejemplo, al símbolo fértil de la mujer y a la dicotomía semiótica ‘jardín’ (ferrocarril) versus ‘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 (aparte del ya citado caso de Buñuel) la obra de Federico Fellini, de Ingmar Bergman, de Michelangelo Antonioni, de Alain Resnais y la etapa inicial y media de Roman Polanski. La particular ambigüedad de los textos de estos autores, de sus configuraciones sígnicas, demandaría un *tour de force* interpretativo que se desplegaría en una dimensión de 180 grados, como un abanico que abriese todo el arsenal del interpretar. El espectador de este tipo de textos visuales se verá tan desconcertado ante la complejidad, “ambigüedad” y “polivalencia semiótica”¹⁸ que deberá acudir (incluso) cada vez más a otras dimensiones semánticas propias de disciplinas básicamente denotativas pero, eso sí, siempre dentro del nivel dominante del arte: el connotativo. Es decir, que en la apreciación estética el espectador se verá exigido a buscar otra serie

de interpretaciones de otras disciplinas de carácter fundamentalmente extra-artístico como lo son (aparte de la ya referida disciplina psicoanalítica, arriba ilustrada con en el *western*) la antropología, la política, la sociología, la historia, la lingüística, etc., y 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.¹⁹



En conclusión, las disciplinas extra-artísticas de carácter fundamentalmente denotativo sólo son útiles para la interpretación y tasación de las obras, sean las que sean, si y sólo 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 que ellas soportan (entiéndase, las posibles connotaciones producidas a partir de cada semiótica artística), las cuales desde sus propias reglas buscan dar con el sentido general del arte. Así pues, literatura, cine, pintura o música, intentan, desde sus respectivos campos semióticos, coincidir con el sentido pleno del arte expresado en una amplia riqueza significativa (la connotación). connotativo.

Notas

¹ 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 filme como *El perro andaluz*) pertenecen a la estructura homogénea de otra investigación pendiente, que por ahora desbordaría los límites de este trabajo, si bien no su temática.

² Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme, 2002, p. 66.

³ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento y La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1984.

⁴ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 2002, p. 332.

⁵ Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte." en *Sendas Perdidas*. Madrid: Alianza, 1984, pp. 25-26.

⁶ Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I*. óp. cit. p. 333.

⁷ Para el lector –se asume– debe quedar claro que acá el texto artístico, sea el que sea (sonoro-auditivo o plástico-visual, o una situación artística placentera), tiene por estatuto ontológico de-signar, referenciar. La obra se expone, se des-pliega, se ex-presa (ausdrücken) significativamente hacia la realidad social del hombre. Su modo de ser radica en funcionar semióticamente.

⁸ 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 significaría más bien que todo filme es convencional desde el punto de vista de que todo lenguaje demanda unas claves de acceso para la interpretación.

⁹ 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 espacio óptico; ellos son la planimetría, el 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 fílmico, 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 fílmicos 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 fílmica 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 primer Wittgenstein). Por rara que se presume la realidad, el tiempo transcurrido (correlato de la temporalidad fílmica 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.

¹⁰ Existen diversos mecanismos censores que "no permiten" el cine no convencional: el dinero, la iglesia, el estado.

¹¹ Toda obra de arte goza de un carácter "paradigmático", que cancela el espacio y el tiempo reales o empíricos; uno "objetual", que se instala como un más allá del mundo físico en su original estructura ontológica revestida de forma; uno "exclusivo", que se propone siempre como única e irreplicable; uno "no funcional", que no sirve para hacer nada; y, finalmente, uno "placentero", que su único objetivo es brindar placer a sus usuarios. Una mayor exposición de estos presupuestos se halla en mi texto titulado *Una determinación semiótica de la obra de arte* (por publicar). Bogotá: Universidad Javeriana, 2005.

¹² *Historia universal del arte*. Barcelona: Rombo, 1994, Tomo 14, p. 36.

¹³ *Ibíd.*, p. 37; tomado del Primer Manifiesto de Octubre de 1924.

¹⁴ *Ibíd.*, 1994, p. 37.

¹⁵ George Sadoul, *Historia del cine*. México D.C.: Siglo XXI, 1998.

¹⁶ Andrew Tudor, *Cine y comunicación social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975, p. 205.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 205.

¹⁸ Umberto Eco, *Obra abierta*. Barcelona: Planeta, 1984. ²¹ Perkins, óp. cit., p. 103.

¹⁹ Jenaro Talens, *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 22.

Referencias

Deleuze, G. *La imagen-movimiento y La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1984.

Eco, U. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta, 1984.

Eco, U. *Signo*. Barcelona: Labor, 1988.

Gadamer, H-G. *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 2002.

Gadamer, H-G. *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme, 2002.

Gubern, R. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1974.

Heidegger, M. "El origen de la obra de arte" en *Sendas Perdidas*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

Sadoul, G. *Historia del cine*. México DC: Siglo XXI, 1998.

Talens, J. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 1995.

Tudor, A. *Cine y Comunicación Social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

