

REVISIÓN EN TORNO A ALGUNAS TENDENCIAS ACTUALES EN INVESTIGACIÓN SOBRE EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO: ENTRE LA SEMIÓTICA Y LA ICONOLOGÍA CRÍTICA. INTERSECCIONES DE LA TEORÍA.

Manuel A. Broullón-Lozano
Universidad de Sevilla

Resumen: la revisión de algunas de las tendencias más notables en investigación sobre el cine de nuestro tiempo no es tarea fácil. De un lado, porque puede ser estudiado desde distintas perspectivas, a saber, la historiografía, la historia del arte, la iconología, la filmología, la sociología, la economía, las políticas culturales, la psicología, los estudios de género, la semiótica, la mediología, los *film studies*, la crítica especializada... Este trabajo se aproximará al fenómeno cinematográfico como discurso y como forma cultural a través de la cual se manifiesta el sentido, en la medida que una subjetividad se confronta con aquel aparato formal y se apropia de sus significaciones. Semejante hacer interpretativo corresponde a las competencias de la semiótica y de la iconología crítica, vasto campo de intersecciones que se transitará durante este recorrido.

De otra parte, antes que elaborar una genealogía de los enfoques y de los métodos, ha de considerarse que realizar una síntesis teórica de este tipo supone sustraerse a un metanivel que aúne sincronía y diacronía: aproximarse al estudio del estado de la ciencia normal en un periodo concreto, definir los retos que los objetos materiales particulares reclaman de las miradas y, sobre todo, pensar las implicaciones filosóficas que le subyacen como paradigma científico con aspiraciones al rigor.

En consecuencia, con base en dichos razonamientos, el presente trabajo se propondrá la definición discursiva de los eventos que componen el objeto de estudio: el discurso cinematográfico y sus manifestaciones en el ecosistema cultural o semiosfera, esto es, en el contexto de cambios y mutaciones, en el desplazamiento desde una cultura analógica y narrativa hacia una cultura visual digital.

Palabras clave: ciencia transmoderna, humanidades, discurso cinematográfico, cine, iconología crítica, semiótica.

1. Premisas.

Se iniciará este breve recorrido –que es un itinerario limitado, enmendable y ampliable– con dos citas con las que se enmarcará el desarrollo argumentativo que sigue. Las dos pertenecen al profesor Umberto Eco, catedrático de semiótica de la Universidad de Bolonia (Italia) y humanista en el sentido más amplio de la palabra, recientemente fallecido el pasado 19 de febrero de 2016.

La primera pertenece al *Tratado de Semiótica General* publicado en el año 1975. Cuando acota los límites de la investigación afirma Eco:

La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como signo. Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente. En este sentido, la semiótica es, en principio, la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir.

Si una cosa no puede usarse para mentir, en este caso tampoco puede usarse para decir nada.

La definición de una “teoría de la mentira” podría representar un programa satisfactorio para una semiótica general. (Eco, 2000: 22).

Provocador e irónico prólogo que sitúa a la semiótica en un ámbito disciplinar más allá de las ciencias empíricas y de las ontologías filosóficas. Cabe apuntar que el título con el que el autor escribió el primer manuscrito de este volumen fue *La soglia semiótica* (el umbral de la semiótica). Sin embargo, el editor Bompiani –con quien Eco estableció una estrecha colaboración desde la publicación en 1964 de su primer y célebre ensayo *Apocalípticos e integrados*⁸⁶– aconsejó dicho cambio con fines didácticos. Aquel otro título original era, sin duda, mucho más sugerente, pues la imagen de la “soglia” o umbral nos remite a una metáfora espacial bien distinta a la idea de frontera que se desprende de la compartimentación disciplinar y sus implicaciones divisorias, excluyentes. Ello invita a situar el hacer investigador no ya en el espacio de los iniciados, sino orientado hacia un horizonte común y sin embargo siempre inalcanzable. O, dicho de otro modo, responde a la maldita manía de los límites de trasladarse siempre más allá cuando el investigador cree haberlos alcanzado. Franquear ese umbral supone adoptar una actitud de sospecha tanto con respecto a los objetos de la investigación (que siempre son una *opera aperta*,

⁸⁶ *Víd.* Broullón-Lozano, 2014: 12 y ss.

obras abiertas e inagotables, tomando prestado el título del ensayo de Eco sobre las vanguardias de 1962) como en lo que se refiere a los métodos. La “verdad”, en el sentido nietzscheano de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (Nietzsche, 1998), no ya en el sentido Ilustrado de un hito resplandeciente y único que ilumina todas las épocas, todas las culturas, sino como un horizonte que construir, un /hacer/ encaminado a descubrir y desvelar las huellas que, por usura, se han ido borrando con el paso del tiempo. O en palabras de uno de los incitadores de las corrientes filosóficas de la sospecha, Arthur Schopenhauer (2010), como el velo de las apariencias que continuamente hay que apartar sin lograrlo jamás del todo.

Eco inicia el *Tratado*, de hecho, como una serie de razonamientos desplazantes, críticas repletas de elocuencia retórica desde el replanteamiento de la disciplina en un doble nivel de complejidad: una *semiótica de los procesos culturales* como procesos de comunicación (faceta que se ocuparía de la producción y circulación de un estímulo que solicita una respuesta interpretativa del destinatario) a los que les subyace una *semiótica de la significación* como condición previa necesaria. Si “un sistema de comunicación es una construcción semiótica autónoma que posee modalidades de existencia totalmente abstractas, independientes de cualquier posible acto de comunicación que las actualice” (Eco, 2000: 25), entonces, de forma complementaria e incluso previa a una sociosemiótica, a una economía política o a una sociología de la producción, el estrato subyacente de la semiótica de la significación constituye todo un nivel de pertinencia como un campo disciplinar de pleno derecho al que le corresponde indagar en el modo en que unos materiales y una lógica del sentido constituyen las reglas indispensables para la formación de cualquier enunciado-discurso.

Este punto sienta las bases del gran proyecto de Umberto Eco de la enciclopedia de la cultura, la cual regula y recoge todo aquello que puede ser nombrado, y, por tanto todo lo que puede ser dicho, pensado, imaginado... fuera de lo cual, “de lo que no se puede hablar, mejor es callar” (Wittgenstein, 1989: 183). Ello nos conducirá directamente en las páginas siguientes a la reflexión sobre el lugar que ocupan las imágenes del cine en el archivo y en la memoria a través de los procesos de intermedialidad y desde la lógica del hipertexto.

La segunda cita con la que corresponde enmarcar esta reflexión es más bien un fragmento capturado tiempo atrás por el profesor de la Universidad de Siena Stefano Jacoviello y compartido en la red por él mismo al día siguiente de que conociéramos la noticia del

fallecimiento de Eco: “Io ho sempre detto dopo i cinquant’anni: bisogna che i giovani si occupino delle ultime tendenze, e gli anziani devono occuparsi soltanto di poeti sciapigliati. Poeti sciapigliati è un modo di dire... cioè, sul deposito culturale che richiede lunga esperienza, eccetera. Per cui io non ho analizzato mai il cinema però... fate voi!”.⁸⁷

Colocarse en el umbral de la semiótica supone al mismo tiempo franquearlo, tomar el testigo que Umberto Eco nos deja: el de ocuparnos de los fenómenos de la contemporaneidad desde una racionalidad concreta, la racionalidad semiótica.

Ya Eco daba en su *Tratado* de 1979 una nueva visión de la semiótica de los códigos reformulada, mientras que desde otros ámbitos e incluso desde las décadas anteriores, conceptos clásicos como los de “función” (Hjelmslev), “texto” (Lotman) y “discurso” (Greimas), nos ponían sobre la pista de que estamos ante una cierta idea de “proceso” frente al “sistema” inmanente (tomando prestada la dicotomía *langue/parole* de Ferdinand de Saussure). Una racionalidad semiótica que sale, de un lado, del campo exclusivo de la lingüística y, de otra parte, de la descripción *naïf* de las semánticas particulares para entrar en conversación interdisciplinar y ser capaz de realizar intervenciones críticas sobre las preocupaciones del tiempo presente. Quizás es por esto por lo que Umberto Eco ha solicitado en su testamento, para sorpresa de la comunidad científica internacional, “per dieci anni non parlate di me”⁸⁸. “Un’idea geniale” según Patrizia Violi⁸⁹ que veta la posibilidad de que se celebren simposios conmemorando y examinando sus escritos al tiempo que reivindica con coherencia el pensamiento como un fenómeno vivo y en constante dinamismo.

En lo que a aquí respecta, y sin dar la espalda a las lecturas que nos han colocado en este umbral, se trata de asumir el generoso “fate voi”, abordando desde allí un nuevo límite, un nuevo umbral: en nuestro caso, el del discurso cinematográfico digital. Ha de aclararse no obstante: esta reflexión no es un homenaje funerario, es el intento decidido de perseverar en el reto de las investigaciones semióticas.

⁸⁷ *Arrivederci professore*, disponible en <https://youtu.be/isyM_lt-enw>. “Una vez superados los cincuenta años, siempre he dicho que los jóvenes deberían de estudiar las últimas tendencias mientras que los ancianos deben de ocuparse exclusivamente de los poetas malditos. Lo de los “poetas malditos” es un decir, me refiero a un depósito cultural que requiere de una gran experiencia, etcétera. Es por ello por lo que yo nunca he analizado el cine... pero, es decir, ¡hacedlo vosotros!”. La traducción es mía.

⁸⁸ “Durante diez años no habléis de mí”. *Vid.* Venturi, 2016.

⁸⁹ “Una idea genial”. *Vid.* Venturi, 2016.

2. La “svolta semiotica”: por una teoría de la acción.

En su célebre ensayo de 1998, Paolo Fabbri anunció todo un giro en los paradigmas científicos: un giro semiótico por el que las ciencias asumen que son discurso, construcción del imaginario compartido al tiempo que se manifiestan bajo formas articuladas en aquello que entendemos como “realidad”. Cabría incluso preguntarse con Paul Watzlawick (1979) y la escuela de Palo Alto: “¿es real la realidad?”. En rigor Fabbri define, en cierto paralelismo con Saussure, a la semiótica como una disciplina que tiene “pleno derecho a la existencia” (Saussure, 1995: 42) y que incluiría en todo caso a la lingüística. Sin embargo, mientras que el lingüista suizo consideraba a la “ciencia del signo en el seno de la vida social” (Saussure, 1995: 43) enfocada desde la psicología social y, por ende, desde la psicología general, para Fabbri queda entendida como “una ciencia descriptiva de la realidad” (Fabbri, 1999: 14) que se ocuparía “estudiar los recorridos del sentido a través de las sustancias de expresión” (*idem.*: 15), esto es, un “proyecto incluido en una antropología general que presta atención a los estilos semióticos de la vida” (*idem.*: 16).

En lo que a nosotros nos compete, esta racionalidad semiótica (*vid.* Marsciani, 1988) definida como una mirada propia sobre objetos particulares que se pregunta por las formas del sentido, pasa por la persistencia de las imágenes del cine en un contexto de cambio en el que estas no sólo pueblan, persiguen e incluso vigilan a los sujetos, sino que constituyen un mundo habitable al que le subyace una lógica del sentido. Nuestra reflexión, como no puede ser de otra manera, elige como objeto material a las imágenes: a las imágenes que significan y que, en ocasiones, constituyen relatos cuando aparecen asociadas entre sí por medio de una relación de montaje. Es en este punto en el que el enfoque elegido se diferencia del económico o del historiográfico: no se trata de analizar presupuestos o de hacer una cronología de autores y obras, sino de examinar las estructuras del sentido immanentes a todos estos procesos. Ello sitúa al hacer investigador en el marco de una antropología general, en la cual la imagen, entendida con absoluta independencia del soporte en que se manifiesta, ocupa un lugar privilegiado en la reflexión sobre las comunidades y sus prácticas. Un pequeño *excursus* por la filosofía de las formas simbólicas y por la filosofía estética: el ámbito de la imagen y de lo imaginario antropológico queda rehabilitado, en palabras de Gilbert Durand (1982), como uno de los fundamentos de todo aquello que podemos saber y por tanto decir, una vez superado el prejuicio ilustrado que relegaba a la imaginación al papel de “la loca de la casa”.

Imaginación, de acuerdo con Pietro Montani en su trilogía *L'immaginazione narrativa* (1999), *L'immaginazione intermediale* (2010) y *L'immaginazione interattiva* (2014), como el dominio de una capacidad crítica que considere a la imagen al modo del “horizonte constitutivo de un sentido general” (Montani, 1999: 20).

Volviendo al cauce principal: resituada en el sistema de la ciencia y en el marco de una antropología general, “al igual que la lingüística performativa, la semiótica también debe concebir los signos como acciones, como transformaciones de situaciones, como planteamiento y modificación de acciones, espacios y tiempo” (Fabbri, 1999: 40), en cuyo interior la semiótica de la imagen constituye un nivel de pertinencia específico interesado por las formas del sentido inmanentes a los textos visivos (*vid.* Lancioni, 2012: 273-301). Ello, entonces, nos licitaría para realizar intervenciones sobre los fenómenos cinematográficos del tiempo presente en contra del cripticismo que separa al mundo de la academia con respecto al mundo de la vida, promoviendo incluso un saber incómodo, desplazante, inconformista con respecto a las inercias industriales y a los discursos del poder político y económico naturalizados, lo que

convierte la semiótica en una teoría de la acción, modifica el paradigma semiótico de Barthes o Eco, vuelve a la vieja idea de la historia de la lingüística que se remonta a Humboldt. Según esta idea el lenguaje no sirve para representar estados del mundo sino para transformar dichos estados, modificando a quien lo produce y comprende. (Fabbri, 1999: 48)

Ello, naturalmente, fundaría una fenomenología del acontecer cultural en el seno de una filosofía de tradición husserliana en la que el sujeto y el objeto quedan subsumidos en la interdependencia del acontecer del evento, el cual los reúne y concita en recíproca relación. Digámoslo claramente: el investigador no tiene más remedio que dejarse seducir en el fenómeno que entra en liza, participando en el “placer del texto”, como lo denominó Roland Barthes, desde una posición no por ello menos crítica ni transformadora.

3. La crítica de cine y los “film studies”: en torno a los límites.

Ocupándonos de los fenómenos del presente, en lo que se refiere a los estudios sobre cine, se parte de la base de que en el contexto reciente, si para Frederic Jameson la postmodernidad implicaba una quiebra y un abandono traumático de la narratividad y de los metarrelatos de legitimación, en el siglo XXI estamos asistiendo a un fenómeno en el que una serie de mutaciones profundas e hibridaciones en los objetos de estudio también

provocan, necesariamente, un cambio en la mirada de quien observa. Estamos sin duda ante un importante cambio de paradigma que nos devuelve sobre el “giro semiótico” enunciado por Fabbri y que nos confronta directamente con la noción de discurso en distintos niveles de pertinencia: por un lado se plantea la cuestión de qué es el discurso cinematográfico y en qué se diferencia del supuesto discurso post-cinematográfico digital. De otra parte también supone una interrogación abierta y difícilmente resoluble sobre el metadiscurso que la teoría podría llegar a establecer en torno a ellos.

En este punto, tanto las aventuras hermenéuticas de la crítica especializada de cine (especialmente de tradición francesa) como los anglosajones “Film Studies” que aúnan esfuerzos teóricos y prácticos en la estela de los “Cultural Studies”, se proponen trascender tanto el deslumbramiento tecnológico como el mero impresionismo del discurso sea cáustico sea encomiástico propios de la crítica en prensa, para plantear conceptos y métodos con los que sea posible pensar con rigor en torno al valor de unas obras en soportes, cauces y con formas de la expresión que a menudo pretenden ofrecer una resistencia o plantear, con mayor o menor éxito a ojos de un público cada vez más escéptico, una transgresión. Entonces, si las imágenes son formas del sentido inmanente, la intersección entre la semiótica y los “Film Studies” consiste en cuestionar la frontera entre un supuesto cine “de qualité” y un cine menor, en tanto que esta definición no responde sino a una estilística y a un conjunto de marcas discursivas que connotan el valor de uso de una obra orientada a un público, la generación de una marca comercial, pero, a través de las cuales persisten las imágenes, imágenes “malgré tout” (vid. Didi-Huberman, 2004).

En este contexto, las escrituras breves más o menos banales de tuiteros y blogueros (perfiles que, sin duda, pronto quedarán *démodés* ante la irrupción de nuevas formas de escritura) y los números clausos de caracteres en los *call for paper* de los artículos científicos con aspiraciones de rigor, propician acercamientos o bien sintéticos (en un sentido enciclopédico), o bien hipercodificados, o bien en busca de una sinécdoque (*pars pro toto*) a partir de una imagen o de un fragmento cualquiera sea su soporte y que supondría el punto de partida para el discurrir de la crítica y de la teoría sobre una película o incluso una filmografía completa. Así las cosas, la crítica de cine se convierte en una indagación estilística (bajo la sombra alargada de la baziniana “politique des auteurs”) fácilmente extrapolable a otros casos del mismo o de otros autores, como pone de manifiesto la “Teoría de los cineastas” enunciada por Jacques Aumont (2004).

Ante los ojos de la crítica, en un ajustado equilibrio entre la avidez por las novedades y el necesario reconocimiento de las estilísticas particulares, el cineasta aparece representado como un autor que ha de apropiarse del lenguaje y de la técnica en cada acto particular de creación, lo cual vuelve el resultado reconocible y premiable en los festivales de cine por los hallazgos de su retórica cinematográfica o por su pericia técnica. Dicha coyuntura no deja de ser interesante, puesto que fragmentaría a la teoría del cine en mil pedazos dando lugar al enfoque complejo de las *poéticas del cine* (Broullón-Lozano, 2013). En esta línea merece la pena retomar las ideas de Jean-Marie Floch (2010) que, siguiendo a Claude Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje*, opone la figura del ingeniero provisto de una técnica la cual aplica en su hacer, a la del *bricoleur*, el cual necesita inventar las herramientas y el procedimiento en cada nueva producción de un objeto. El bricolaje será, para Floch, toda una *identidad visual* íntimamente relacionada con el pensamiento mítico del célebre antropólogo, que reclama una mirada renovada ante objetos intempestivos e impertinentes. Aquellos objetos, al tiempo que reclaman nuevas formas de mirada, deberían promover una reconfiguración del espacio de la percepción sensible en el interior de las formaciones discursivas, mediante una ética del extrañamiento entre la identidad como autodefinición y la identidad como reflejo proyectado desde el exterior. En lo que aquí respecta, ello implicaría una reconsideración de la figura del cineasta y de su hacer en función de nuevos objetos y de sus poéticas concretas, al tiempo que suscitaría una reflexión en torno al modo en que los espectadores –críticos y académicos incluidos– se confrontan con las imágenes y conviven con ellas como sujetos que, de forma análoga, se construyen sus identidades.

Por último en torno a este punto una pequeña digresión intempestiva e impertinente: una reflexión profunda en torno a las políticas científicas actuales y a las contradicciones subyacentes al modelo discursivo cuantificable de la investigación en revistas así llamadas “de impacto” (cuantificables mediante instrumentos en manos de empresas privadas como Thompson&Reuters o Google) ha de convertirse, desde este punto de vista de la teoría como acción, en un compromiso ineludible de cualquier programa teórico y metodológico de la ciencia actual que tenga alguna aspiración al rigor, por muy pequeña, superficial y periférica que esta sea; puesto que la privatización, la cuantificación y hasta la *gamificación* del /saber/ constituye a todas luces una alarmante manifestación de una lógica del sentido postcapitalista que pretende imponerse como “natural” en el ADN identitario del investigador profesional universitario.

4. ¿Después del cine? Algunos retos planteados por la imagen digital.

Con la irrupción del cine digital no sólo han mutado los objetos, que cada vez se resisten más a una clasificación por géneros y cuyas formas de relato (suponiendo que este concepto no debiera de ser también revisado) escapan cada vez más a las herramientas de la narratología. El cine, “une invention sans avenir” en palabras del patriarca de los Lumière, se transforma radicalmente con el cambio de siglo y de milenio, hasta el punto de que se ha hablado de “la muerte del cine” (Cherchi Usai, 2005) y de un “post-cine” (Denson y Leyda, 2014), un fenómeno ubicado cronológicamente “después del cine” (Quintana, 2011) como industria y como modelo de representación institucional:

Il cinema ridefinisce la sua identità: ci chiede di accettare le trasformazioni cui è andato incontro, e anzi di proiettarle all'indietro, sulla stessa storia; solo così possiamo stabilire un ponte tra passato e presente che si tratti ancora di cinema. Insomma, la sua persistenza per un lato è basata su una maggiore flessibilità, per un altro lato su una sorta di reinvenzione continua di sé che ci è affidata e che ci consente di riconoscere come cinema, e come lo “stesso” cinema, ciò che abbiamo davanti, pur con tutte le sue diversità. Leggerezza e reinvenzione: se il cinema rimane tra di noi, queste sono le condizioni perché ciò avvenga. (Cassetti, 2015: 237)⁹⁰

El punto de ruptura fundacional entre el cine y aquello que podría considerarse como “postcine”, bajo cierto y no poco problemático punto de vista, se sitúa en el hecho diferencial de que, desmaterializada en el interior de la novedosa tecnología digital, la imagen hace entrar en crisis los vínculos que anteriormente la unían de forma empírica con la realidad, una especie de imparable iconoclastia involuntaria con respecto a las viejas imágenes fotográficas basada en el carácter perecedero de su soporte material en celuloide. Cancelada la supervivencia de las imágenes con una existencia material, en términos peirceanos, se rompería la evidencia ontológica del nexo que vincula al representante con el referente al que se supone que sustituye o representa. El post-cine regresa necesariamente a uno de sus problemas fundacionales: su resistencia respecto del tiránico dominio de Cronos y su aspiración a una eternidad indiferente. Esto es, la

⁹⁰ “El cine redefine su identidad: solicita aceptar las transformaciones a las que ha dado encuentro, y aún más, proyectarlas hacia el pasado, hacia su propia historia; sólo así podríamos establecer un puente entre el pasado y el presente para seguir siendo cine. En resumen su persistencia por un lado está basada en una mayor flexibilidad, de otra parte en una suerte de reinención continua de sí mismo que se nos encomienda y que nos permitiría reconocer como cine, o como el “mismo” cine, aquello que tenemos ante nosotros, incluso con todas sus diferencias. Ligereza y reinención: si el cine continúa entre nosotros, estas son las condiciones para que ello suceda.” La traducción es mía.

cuestión del tiempo: “sed fugit interea, fugit irreparabile tempus”⁹¹ (Virgilio, *Georgicae*, III, 284).

Así las cosas, una imagen crono-fotográfica desontologizada –pues ya no es prueba fidedigna sino traducción al código binario– es un número más en la gran biblioteca del *big data*, en donde el dato se almacena al tiempo que permanece desposeído de contexto y vaciado de sentido para pasar a ser una posición intercambiable (como las imágenes en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg) en la acumulación indiferente de las bases de datos.

5. Dos palabras sobre iconología crítica.

El filósofo italiano Pietro Montani (2010) ha constatado recientemente una indiferencia de la mirada ante la saturación de imágenes. William James Thomas Mitchell, cuando en *Pictorial turn* (2009) propone una aproximación crítica al presente partiendo del programa metodológico de la iconología de Erwin Panofski, advierte de que en el espacio digital de la red de redes se producen complejos efectos de clonación de imágenes. Si bien Omar Calabrese ya había propuesto en *La Macchina della pittura* “una semiótica neowarburghiana” (2012: 33) que permitiera estudiar las relaciones que estas establecen, lo cierto es que esta perspectiva de estudio se ve desbordada, puesto que, adquiriendo una vida propia, las imágenes digitales tienden a reproducirse incontroladamente, incluso de forma autónoma en una mimesis formal y estilística que invierte los roles del creador y de la creación, como el doctor y la criatura en el relato del *Moderno Prometeo* de Mary Shelley. Y es que, siguiendo a Bruno Latour (2002) la fotografía binaria es siempre réplica y clonación, hasta el punto de que no existe el original o, si se prefiere de esta otra manera, cada réplica es a la vez una copia original. Así pues, la reproducción entre dos imágenes viene dada por la reproducción del código binario que las conserva en la memoria potencialmente ilimitada del *big data*.

El “homo videns” (Sartori, 2008), entonces, prisionero voluntario en el panopticon de la cultura visual, está sofocado, cansado, agotado visualmente... todo parece demasiado visto, demasiado repetido. Su actitud ante el signo, en palabras de la semiótica de la cultura (Lotman, 1996), es de indiferencia con respecto a los estímulos que le llegan. Esa actitud generalizada de cansancio, certero diagnóstico de las sociedades occidentales

⁹¹ “Pero huye entre tanto, huye irreparablemente el tiempo”.

postcapitalistas según otro filósofo, Byung-Chul Han (2012), requiere de una pedagogía de la mirada o, cuanto menos, de una limpieza a fondo que revierta la huida hacia delante de la denominada por el sociólogo Gilles Lipovetsky y por el crítico de cine Jean Serroy (2009) como “sociedad de la pantalla global”: el *continuum* incesante, incluso dictatorial, de las imágenes que se imponen a la vida usurpando el espacio natural y vital.

En este mismo espíritu crítico sobre la indiferencia de las imágenes y su dudoso poder documental, Jean-Luc Godard lamentó en el centenario del cine mediante sus *Histoire(s) du cinéma* que el cine siga faltando a su deber al no filmar los horrores y los errores de la desmesura humana tales como los campos de concentración: “el cine ha dimitido” de su función esencial en el dominio de Cronos como testigo de la contemporaneidad (Godard, 1998: 336). Ahora, además, que todo ha sido demasiado visto, demasiado repetido, es el exceso de aparatos de captura y de pantallas, también la fugacidad en la duración del vistazo, lo que ha terminado provocado, paradójicamente, una “ceguera moral generalizada” (Bauman, 2015).

Ello nos conduce directamente a las políticas del archivo (*cf.* Derrida, 1997; y Foucault, 2009), a los servidores de datos digitales como depósitos de la memoria colectiva, y al montaje como actividad esencial de cara a la apropiación de la manifestación discursiva de las formas del sentido ante la insaciable e indiferente replicabilidad de las imágenes, puesto que “el archivo es ante todo la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que gobierna la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (Foucault, 2009: 150). En la medida en que las películas de *found footage* y las variedades del falso documental sean capaces de desautomatizar las percepciones y las autodefiniciones, el cine, mediante este recurso al montaje (Zucconi, 2013), estará cumpliendo con el deber ético de todo archivo en la medida en que es un arma de doble filo: “a la vez instituyente y conservador. Revolucionario y tradicional. Archivo eco-nómico en este doble sentido: guarda, pone en reserva, ahorra, mas de un modo no natural, es decir, haciendo la ley (nómos) o haciendo respetar la ley” (Derrida, 1997: 15).

6. A modo de final abierto: intervenciones semióticas sobre el discurso cinematográfico.

Dicha fatiga visual contrasta fuertemente con otra tendencia observable: la sospecha (González, 2012). Se trata de una actitud soterrada en las dinámicas de relación y

mediación a través de las imágenes, una inercia compulsiva a contrastar todo texto con tal de comprobar si dice la verdad o si, por el contrario, voluntades ocultas perpetran argucias con las que alcanzar su firme propósito de manipular y dirigir las miradas. Este régimen de creencias desplazado hacia el escepticismo coincide con una de las preocupaciones centrales de la postmodernidad: el problema de lo original y de lo auténtico, también el largo y laborioso proceso de autenticación documental mediante firma, sello acreditativo o atestado de un testigo que así lo corrobore (Lozano, 2015).

Acaba de aparecer una palabra clave, “documental”, concepto caro desde luego a la teoría y a la práctica del cine y asociado a un cierto grado de representación realista (lo que Genette denomina “relatos factuales” en *Ficción y dicción*, 1993). Con el cine digital (Quintana, 2008) que, por decirlo citando a Agnès Varda (2004), permite “efectos estroboscópicos, hiperrealistas y hasta narcisistas”, el documental no sólo va a encontrar una nueva vida (Weinrichter, 2004 y 2010), sino que, derribando las fronteras genéricas y trasgrediendo las marcas enunciativas hasta ahora asociadas a los macrogéneros *fiction* y *non-fiction*, va a ocupar uno de los puntos de interés de la teoría y de la crítica a través de los reciclajes del cine doméstico, del diario, del epistolario, de las escrituras del yo (que tanto muestran como esconden al sujeto que se esconde tras ese “yo” enunciativo) y de un renovado cine etnográfico que, en la estela ya lejana del magisterio de Jean Rouch, se preocupa no sólo por depurar la mirada, sino también por hacer girar en 180 grados el punto de vista de la cámara sobre su propio eje, o bien mostrando el contraplano o bien denunciando la artificialidad del montaje en las derivas discursivas reunidas de forma amplia y vaga bajo la denominación de “cine-ensayo”, esto es, una forma dialógica (Montero, 2012; Weinrichter, 2007).

Desde este punto de vista, y haciendo un símil pictórico, en el contexto actual conviene prestar tanta atención al cuadro como al marco, esto es, atravesar el *medium* y cuestionar las condiciones mediante las cuales algo o alguien nos dicen “mira aquí” o, desde la perspectiva de la teoría formal del arte y de la psicología de la forma (Gestalt), establecer cuáles son las condiciones gracias a las cuales somos capaces de re-conocer las formas y negociar con ellas una interpretación (Gombrich, 1959).

Para cuestionar la persistencia de las imágenes y el reconocimiento del cine como tal, en este punto conviene releer el capítulo titulado “Crítica al iconismo ingenuo” del *Tratado* de Umberto Eco (2000: 287 y ss.), postulados cuya pertinencia queda revitalizada por el nuevo contexto de la imagen digital: “podemos considerar que los llamados signos

icónicos están codificados culturalmente sin por ello dar a entender necesariamente que estén en relación arbitraria con su contenido ni que su expresión sea analizable de modo discreto” (Eco, 2000: 288). La transformación digital en las técnicas de producción y del consumo masivos implica por consiguiente una serie de problemas que remiten directamente a las expresiones culturales reconocibles y atribuibles a un contenido, cuestión naturalmente, de la que la teoría semiótica debe hacerse cargo. La imagen digital es una imagen desmaterializada, codificada en lenguaje binario y recompuesta en una interfaz visual acorde con las formas de una memoria colectiva en el sentido de la definición de “cultura” de Jurij M. Lotman (1996). Dicha interfaz ofrece imágenes traducidas en segundo grado suscitando la experiencia sensible de un potente efecto de sentido realista, lo cual consentiría la formación de la función de signo. Volviendo sobre la noción de función de signo establecida por el lingüista danés Louis Hjelmslev (1980), Eco desplaza su enfoque hacia los procesos de significación, es decir, la noción de función que se establece entre el plano de la expresión y el plano del contenido, presuposición recíproca entre dos funtivos en una forma que se encuentra culturalmente codificada. Esto es: una semiótica. Dicho signo, entonces, aunque ha perdido la barthesiana “fulguración referencial” (1989), puede seguir aspirando a cumplir con el cometido de testigo fidedigno del tiempo presente y a acometer una captura o representación insistente del cuerpo: “questo equilibrio resulta sempre più instabile, pendente dalla parte dell’accumulo e dell’esonero del soggetto dai processi di memorizzazione, proprio a causa dell’incremento delle protesi tecniche” (Coviello, 2015: 14)⁹².

Bajo este prisma, las preguntas sobre la originalidad o sobre la enunciación asociadas al problema postmoderno de la autenticación, el reconocimiento y la repetición de formas preexistentes o la cuestión de la verosimilitud (que al final y, como reconoce el propio Eco, no es otra que el antiguo problema estético del realismo reformulado), configuran una base metodológica razonable que deja atrás la ontología para abordar la manifestación en fenómenos y prácticas desontologizadas concretas como son la postproducción digital, el diseño, la paradójica insistencia en la representación del cuerpo o las marcas de veredicción discursivas tras la disolución de las fronteras entre los antiguos macrogéneros de ficción y no-ficción.

⁹² “Este equilibrio resulta siempre inestable, dependiente de la acumulación y de la exoneración del sujeto de los procesos de memorización, especialmente a causa del incremento de las prótesis técnicas.” La traducción es mía.

7. Referencias bibliográficas

- Aumont, Jacques (2004), *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (1989), *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós.
- Bauman, Zygmunt (2015), *Ceguera moral: la pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida*, Barcelona: Paidós.
- Broullón-Lozano, Manuel A. (2013), “Correspondencias filmicas: la aportación de los cineastas a los estudios sobre el discurso cinematográfico”, en Vicente Mariño, Miguel; González Hortigüela, Tecla y Pacheco Rueda, Marta (eds.), *Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas: Simposio Internacional sobre Política Científica en Comunicación*, vol. 2, 491-504.
- Broullón-Lozano, Manuel A. (2014): *Unas notas en torno a la relectura de Apocalípticos e integrados (1974-2014)*. [Fecha de consulta: 22/04/2016]
<https://www.academia.edu/8076618/UNAS_NOTAS_EN_TORNO_A_LA_RELECTURA_DE_APOCALÍPTICOS_E_INTEGRADOS_1964_2014_>
- Calabrese, Omar (2012): *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*, Florencia-Lucca: La casa Usher,
- Casetti, Francesco (2015): *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*. Milán: Bompiani.
- Cherchi Uaii, Paolo (2005), *La muerte del cine: historia y memoria cultural en el medioevo digital*, Barcelona: Laertes.
- Coviello, Massimiliano (2015): *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio*, Venecia: Edizioni Ca'Foscari Digitale.
- Denson, Shane y Leyda, Julia (2014), *Post-Cinema. Theorizing 21st Century Films*. Sussex: REFRAME Books.
- Derrida, Jacques (1995): *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid: Trotta.
- Durand, Gilbert (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*, Madrid: Taurus.
- Eco, Umberto (2000), *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen.

- Fabbri, Paolo (2004), *El giro semiótico*, Barcelona: Gedisa.
- Floch, Jean-Marie (2010): *Identités visuelles*, París: Presses Universitaires de France.
- Foucault, Michel (2009): *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Genette, Gérard (1993), *Ficción y dicción*, Barcelona: Lumen.
- Godard, Jean-Luc (2007), *Historia(s) del cine*, Buenos Aires: Caja negra.
- Gombridge, Ernest Hans (1959), *Art and Illusion*, Oxford: Phaidon Press.
- González, Rayco (2012), “La sospecha una historia de intenciones”, *Revista de Occidente*, núm. 379, 85-94.
- Han, Byung-Chul (2012), *La sociedad del cansancio*, Barcelona: Herder.
- Hjelmslev, Louis (1980). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos.
- Jameson, Frederic (2001), *Teoría de la postmodernidad*, Madrid: Trotta.
- Lancioni, Tarcisio (2012): *Il senso e la forma. Semiotica e teoria dell'immagine*, Florencia-Lucca: La casa Usher.
- Latour, Bruno y Weibel, Peter (eds.) (2002), *Iconoclash: beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, Cambridge: ZKM/MIT Press.
- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Charles (2009), *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona: Anagrama.
- Lotman, Jurij M. (1996): *Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra.
- Lozano, Jorge (2015), “Lo auténtico no es único, pero aún así...”, *Revista de Occidente*, núm. 404, 5-14.
- Marsciani, Francesco (1988): *Ricerche intorno alla razionalità semiótica*, Bologna, Università di Bologna. Tesis doctoral.
- Mitchell, W. J. T. (2009), *Teoría de la imagen: ensayos sobre la representación verbal y visual*, Madrid: Akal.
- Montani, Pietro (1999): *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milán: Guerrini.
- Montani, Pietro (2010), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma: Laterza.
- Montani, Pietro (2014): *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione*

interattiva, Milán: Raffaello Cortina Editore.

- Montero, David (2012), *Thinking images. The essay film as a dialogic form in European Cinema*, Berna: Peter Lang.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1998): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid: Tecnos.
- Quintana, Àngel (2008), *Virtuel? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, París: Cahiers du Cinéma.
- Quintana, Àngel (2011), *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*, Barcelona: El Acanalado.
- Schopenhauer, Arthur (2010): *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Gredos.
- Venturi, Ilaria (2016): “Il testamento di Umberto Eco: “per diei anni non parlate di me”. Nelle sue ultime volontà, lo scrittore e semiologo “vieta” i convegni sulla sua opera: “Un'idea geniale”. [Fecha de consulta: 22/03/2016]

<http://bologna.repubblica.it/cronaca/2016/03/22/news/il_testamento_di_umberto_eco_per_10_anni_non_parlate_di_me_-136012792/?refresh_ce>

- Varda, Agnès (2004), *Los espigadores y la espigadora*, Madrid: Sherlock Films.
- Weinrichter, Antonio (2004), *Desvíos de lo real*, Madrid: T&B Editores.
- Weinrichter, Antonio (2007), *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona: Gobierno de Navarra D.L.
- Weinrichter, Antonio (coord.) (2010), *.DOC. El documentalismo en el siglo XXI*, Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine Donostia-San Sebastián.
- Wittgenstein, Ludwig (1989): *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid: Alianza.
- Zucconi, Francesco (2013): *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, Montaggio, Intermedialità*, Milán: Mimesis.