

2

EL CONOCIMIENTO COMO ISOMORFISMO DE SISTEMAS SEMÁNTICOS. LA FUNCIÓN DE LAS NARRATIVAS AUDIOVISUALES EN EL ESPACIO DEL AULA PROPUESTA DE UN CASO Y APORTES DE LOS ESTUDIOS SEMIÓTICOS AL DISEÑO DE MATERIALES PARA LA ENSEÑANZA

Daniel Gastaldello

“El auténtico estudio del contenido de la película sería justamente el estudio de la forma de su contenido: si no es así, ya no es una película de lo que se habla, sino de distintos problemas más generales a la que la película debe sus materiales de partida.”

Christian Metz

Propositions methodologiques pour l'analyse du film

*“...una nueva forma de alucinación, falsa a nivel de la percepción,
pero verdadera a nivel del tiempo”*

Roland Barthes

La cámara lúcida

RESUMEN

El presente artículo continúa las reflexiones propuestas en “Mnemotecnia y comprensión en los despliegues narrativos de la clase. Acerca del cine y de la teoría como sistemas de praxis semánticas” presente en esta compilación. A partir de la consideración de algunos supuestos que funcionan respecto del objeto audiovisual (en particular del cine) propone considerar algunas representaciones y funciones que se le asignan a los textos que comparten esta materialidad significativa. Se formula un caso de análisis, donde se propone al cine no como ilustración de una teoría, sino como un texto con las iguales potencialidades para abordar los fenómenos que estudia el sistema lingüístico de la teoría.

ABSTRACT

This article continues the reflections proposed in “Mnemonics and comprehension in the narrative unfoldings of the class. It brings over of the cinema and of the theory as systems of semantic practices” present in this compilation. From the consideration of some suppositions that work respect of the audio-visual object (especially of the cinema) he proposes to consider some representations and functions that assign him to the texts that share this significant materiality. There are formulated a case of analysis, where he proposes to the cinema not as illustration of a theory, but as a text with the equal potentials to approach the phenomena that the linguistic system of the theory studies.

PALABRAS CLAVES

- > figuratividad
- > tematización
- > mnemotecnia
- > asemantividad

KEY WORDS

- > figurativeness
- > thematization
- > mnemonics
- > asemantivity

1. EL CINE COMO MODO DE NARRAR

1.1. RITOS QUE SE DESPLIEGAN ANTE UN FILM

La selección de un film en un local destinado al alquiler es un rito. El espacio del videoclub se presenta como escenario para analizar ciertos hábitos (y sus supuestos). Uno puede oír frases como “ésta no porque ya la vi”, “ésta dicen que es buena porque trabaja [actor/actriz conocido/a]”, “el cine argentino no me gusta”, “llevemos ésta que es [referencias a un género conocido: ‘acción’, ‘ciencia ficción’, ‘drama’... o géneros más domésticos: ‘de tiros’, ‘de extraterrestres’, ‘de amor’...]”, o “no llevemos ésta que es ‘de pensar’”. Sobre la moda se emiten enunciados similares, cuando ante un diseño se especula sobre su imposibilidad de uso.

Lo mismo sobre el arte culinario, frente a ciertos platos que parecen no saciar el apetito. En esas ideas que circulan hay una vasta información, muchas claves sobre lo que una comunidad imagina ante ciertos objetos culturales. El material social se presenta así como una buena fuente de insumos para revisar otras actividades, porque en esas ideas hay muchos datos que, en sistema, explican otros fenómenos.

Podemos preguntarnos por qué alguien no considera ver dos veces el mismo film, qué función implícita hay para este objeto en el entorno íntimo, qué tipo de producción (o mejor dicho producto) es, qué función cumple el nombre propio en la valoración de un film, y más curioso aún cuando el nombre propio no es el del titular de la propiedad intelectual del film, qué función cumple una marca de pertenencia a una nación específica que en otro sistema de films no es tan recurrente, qué información guarda el género, y qué información nos aporta la aparición de géneros intermedios (estos “géneros domésticos” que mencioné más arriba), qué sería, en rigor, una película “de pensar”... y más importante aún, cuáles son los procesos por cuyo medio estas representaciones se invisten de sentido.

1.2. USUARIOS

En este apartado me dedico a pensar transversalmente estas ideas. Me interesa la materia significativa, pero además me provoca curiosidad la imaginación en torno a esta materialidad del cine. Como pasa, creo, con todas las artes, y mal que nos pese a quienes trabajamos con ellas, también para una gran parte de la población y para una curiosa porción de especialistas (incluso de los que trabajan con arte), el cine es vehículo siempre de otra cosa antes que un trabajo con su propia especificidad.

El cine (como la literatura, el teatro, la plástica, la música... incluso la moda y la cocina) para esta población que llamaré "usuarios", se carga de valor únicamente si comunica algo, y mejor aún si ese algo está fuera del soporte que emplea para comunicar¹. Así como pasa con la moda y la comida (donde las valoraciones se restringen al uso, que está siendo jerarquizado por sobre el trabajo que se aplica sobre un material), un film cobra interés si puede salirse de sí y remitir unívocamente a un problema social, histórico, económico, moral. No sé aún por qué, pero si un usuario encuentra algo similar a una moraleja en el film (como en los cuentos medievales), ese texto pasa a ocupar un lugar privilegiado entre los circundantes. El texto audiovisual se define por uno de sus fines, precisamente aquel que refiere al consumo y lo estandariza como objeto de circulación en un circuito económico en el que se inscribe. Algunos ingresan en la sucesión del tiempo público, se someten a cruces con otros

¹ Debo aclarar que en el término "usuario" no hay implícita una ética de lectura. Cuando hablo de usuarios no estoy hablando de un modo incorrecto de ver cine, sino de un modo más de lectura, una forma de recorrer un texto que se activa, incluso por el mismo sujeto, en situaciones diversas. Me refiero a un modo de dar sentido, de "saturar" el signo (como diría Roland Barthes en *El susurro del lenguaje*), de tomar ese *legendum*, esa estructura vacía que es el film, y hacerlo significativo ante nuestros ojos. Como vimos antes con la contrastación de recuerdos, aquí una ética de lectura no tiene sentido, porque no es productiva en lo más mínimo. Tal vez este gesto sea propio de cierta pereza mental: es muy común leer trabajos donde se introduce forzosamente una moral sintética y arbitraria, y desde allí se critica lo que no se corresponda con esa moral, planteando la propuesta como una "mirada crítica", cuando en realidad es un despliegue de prejuicios y falta de contrastación, además de una reproducción de dicotomías irresueltas aún por el analista. Me refiero entonces a un modo de mirar, un modo de posicionarse ante un texto, que antes que parecer cuestionable, se me presenta por el contrario como valiosa y explotable.

valores, como modas fílmicas. Otros gozan de una vida útil más prolongada y la mayoría, si el tópico que repone el usuario tuvo la desgracia de no ser de su interés personal o profesional, se olvidan.

Si el usuario es un docente, en el mejor de los casos el film se presenta como un objeto complementario a contenidos disciplinares, y en ocasiones también como un modo de entretener y distraer cuando no se tiene nada para decir, ni de los contenidos ni del film. Acaso no nos han enseñado a leer otros soportes (si es que existe tal "enseñanza"), tal vez este déficit se deba a políticas educativas que afectaron a ciertas generaciones, o bien se deba a que la masa crítica dedicada a estudiar este fenómeno recién ahora puede comprometerse con estos problemas.

1.3. FUNCIÓN

El usuario de cine necesita un referente, algo fuera del texto fílmico para que el texto busque allí su sentido. Con esto se está obviando que el cine es un trabajo. Una referencia es una relación (en términos matemáticos, una *función*), y por esto necesita de dos instancias: un objeto del mundo y un sistema referencial, es decir, un sistema de signos que se instale como pertinente para nombrar a ese objeto del mundo. Debemos aclarar entonces algo no menor: por un lado está el objeto y por otro el signo o signos que lo nombran (parafraseando a Michel Foucault: no son lo mismo las palabras que las cosas). Para Ferdinand de Saussure el sistema referencial es arbitrario, es decir, no hay nada en la ontología de la cosa misma que nos dé la pauta de que tal signo se le corresponda. Como diría William James, "la palabra *perro* no muerde". Para Charles Peirce puede haber una relación motivada cuando el signo guarda vinculaciones de semejanza y continuidad entre el objeto y el signo (por ejemplo, el signo /humo/ guarda una relación referencial material con el objeto /fuego/). Pero advirtamos que de Saussure estudió los signos lingüísticos y Peirce enmarcó su teoría en la lógica, por lo que no se pueden contradecir, dado que son incomparables e inconmensurables al desarrollarse en ámbitos disciplinares distintos.

Es así que el objeto, que está fuera del lenguaje o del sistema de signos, que está en el mundo, se lo conoce como "referente". Puede ser una cosa, un atributo, un evento, una persona, una idea... y al ser nombrado, este objeto

pasa de la continuidad del mundo a ser aislado por el lenguaje. Mary Louis Pratt (1997)² sostiene que cuando los naturalistas del siglo XVIII se aventuraron con las expediciones científicas al Nuevo Mundo, encontraron plantas, animales y minerales que bautizaron en latín (según el sistema de taxonomías del *Systema naturae* de Karl von Linneo, 1735).

Esos ejemplares estaban destinados a ser expuestos en los museos de Europa. Ese gesto implicó la participación del lenguaje para nombrar objetos, a la vez que significó una intervención de una cultura que, además de presentarse en otra, extrajo elementos de su contexto, del continuo del mundo donde ese objeto mantenía ciertas relaciones en sistema, para renombrarlo y asignarle otra naturaleza, otra ontología. Ese objeto, en un museo, con un nombre en latín, no era el mismo que en su lugar de origen y para los habitantes que lo conocían.

Algo similar se trabaja en el film *La horas del verano* (2008) de Oliver Assayas, cuando los objetos de valor de una familia terminan en un museo. Uno de los hijos recorre el Musée d'Orsay y ve el escritorio *Art Nouveau* de su madre en una tarima, también el jarrón preferido de la empleada en una vitrina. Recuerda lo que significaba cada objeto para las dos habitantes de la casa, los valores que actualizaban al interior de la vida doméstica (el escritorio contenía la historia familiar, y el jarrón era rescatado de una alacena, a espaldas de la dueña de casa, para las flores silvestres). Finalmente lo que se "ve" en el museo no es esa significación íntima, sino el lugar que ocupa ese objeto en la historia del arte.

Al cambiar la denotación, se modificó con ella todo el universo previo donde ese objeto preexistía. Así un sistema de representación interviene sobre un objeto y lo bautiza, le da una naturaleza, una función y un destino. Lo colisiona con un sentido, que es lo opuesto de presentificar el sentido que posee inicialmente.

En este sentido, deberíamos revisar la idea de transparencia del cine para narrar una realidad. Podemos pensar que en verdad, al igual que la taxonomía de Linneo sobre las plantas y animales del Nuevo Mundo, el sistema de signos del

² Pratt, Mary Louis (1997) *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Universidad de Quilmes, Bs. As.

³ Si a esto le agregamos la voluntad artística, tendremos un objeto cada vez más alejado de lo que llamamos el "mundo real".

cine toma elementos del mundo y los convierte, los reinstala en otro contexto, los resignifica, les crea nuevos sentidos, los semiotiza³. En un curioso y complejo proceso mental, el auditorio de usuarios, convierte ese sistema de píxeles en una pantalla, con sonido sincronizado, en un espejo (un índice) de una realidad. En este proceso complejo el lector viola la arbitrariedad del sistema de signos y adjudica una continuidad entre lo que ve y oye con un objeto fuera de la pantalla. De ese movimiento de correlación (un acto de fe similar a los que nombraba antes, donde se le asigna conocimiento a alguien que tal vez sólo recuerda, o coherencia a enunciados que tal vez no son racionales) surge la idea de que el cine refleja el mundo, y por lo tanto pueden obtenerse aprendizajes sobre el mundo si tomamos a los actores como personas y a las actuaciones como hechos. Convenimos en que el cine “dice”, y esto es obvio porque se apropia de un sistema de signos y los organiza para narrar algo desconocido. Pero si lo que dice tiene su correlato en algo externo, y si en eso que se enuncia se quiere “enseñar” algo, ya son funciones anexas que quedan a cargo del usuario. En este proceso de asignación, el usuario no espera conocer algo nuevo, no se arroja al mundo sino a lo que *cree* que es el mundo, a lo que recuerda de él (es decir, a lo que debe seguir olvidando). Con esto el usuario se aferra a los datos conocidos, que no son el “mundo real” o un “mundo desconocido”, sino las narraciones iteradas, prediseñadas y aprendidas de otros.

1.4. ASEMANTIZACIÓN

Mucho de este proceso de creencia en el carácter reflexivo del cine se lo debemos a la instrucción formal y a la no formal, con las que convivimos diariamente. Esta variable exógena al cine no debe desestimarse, porque constituye el sistema en el cual respira. Pero tampoco debemos desconocer una variable interna al sistema sígnico del cine, que es la operación más explotada para el diseño de esta creencia de que el cine refleja el mundo: la figurativización (confundida con la iconicidad).

Vimos que los semas se organizan y complejizan, van construyendo sentidos a medida que avanza un film. En la línea del tiempo asistimos a una producción discursiva que genera un simulacro figurativo, donde se pone en escena a los actantes a través de imágenes reconocibles y se les adjudican acciones

igualmente identificables (y por ende, verosímiles). Se dan así las condiciones para que se suceda un proceso de iconicidad, donde el signo se entiende como semejante a la cosa. Así, cuando decimos que tal sujeto, acción o film “representa” tal cosa, hay un apriorismo estructural implícito en el tratamiento del material signifiante, que asigna al sistema semiótico una función representativa. Un texto (en sentido amplio: un film, una pintura, una novela...) es una progresión de sentido, que si bien funciona con la figurativización, no necesariamente implica iconicidad (o relación de semejanza entre el signo y el objeto que refiere). La figurativización es una operación por medio de la cual se instalan en el texto figuras semióticas, mientras que la iconicidad satura a la figura semiótica con el fin de vincularla en algún aspecto o convención con algún objeto que repone.

Otras operaciones participan en la construcción del sistema sígnico de un film, y que a menudo se los embiste con elementos foráneos al texto fílmico: discursivización, actorización, temporalización y espacialización. Así, los enunciados, actantes, tiempos y espacios, presentes en el texto e identificables en otros discursos, ingresan como referentes, como reflejos de algo que no necesariamente está ahí o quiere ser actualizado. Ante esta perspectiva del usuario que repone algo foráneo al texto, el film se limitará a agregar información sobre otra cosa, antes que a hablar de sí mismo. El usuario reparará en *qué* dice antes que en *cómo* lo dice.

Se presenta entonces el problema respecto de cómo se procura una lectura del cine que explore su propia materialidad, cómo se suspende esa referencialidad al mundo y se pase a indagar en lo que sucede en la pantalla. En principio no creo que haya recetas para estas actividades mentales, pero sí instrumentos que, con su ejercicio, nos permitan ver esos otros elementos no advertidos por la mirada del usuario. Uno de esos instrumentos que propongo es la asemantización (como dijimos antes, la asemantización es la imposibilidad de asumir un valor semántico). Este ejercicio consistiría en dejar de *hacerle decir cosas* al texto. Esta suspensión implica revisar la propia actividad mental icónica que vincula texto con objeto, preguntarse a uno mismo por qué supongo que este film habla sobre una realidad. Preguntarse desde qué lugar está el texto legitimado para referir algo y el lector legitimado para creerlo; sino habla del afuera, de qué habla entonces; por qué necesariamente hay un valor o un mensaje que

debo rescatar de la película... esta tarea tiene que ver con la duda de lo que suponemos como evidente hasta el momento⁴.

Una vez que se pone en marcha esta práctica, la de suspender la referencia y dejar tranquilos al film y al mundo, el objeto (en este caso un film) nos queda vaciado de sentido, nos queda un texto limpio que hay que empezar a diseccionar. Y esta empresa, casi artesanal, demanda también instrumentos al principio algo rústicos, como una faena. Y la primera pregunta que uno se hace es por dónde se empieza, qué se hace con el animal muerto.

2. HERRAMIENTAS PARA UNA CLASE TEÓRICA

2.1. TEMATIZACIÓN E ISOTOPÍAS

El cine, vimos, tiene la particularidad de “figurativizar” con mayor facilidad que otros textos. Y esa figurativización es el resultado de un proceso complejo que se vincula con la tematización. Vimos que los semas constituyen la unidad mínima de sentido, a partir de la cual se irán fabricando sentidos mayores que reconoceremos en el texto. Estos contenidos actualizados constituirán un recorrido narrativo, se “tematizarán”. La tematización, entonces, podemos entenderla como un proceso por el cual se realiza una conversión semántica, que permite que se actualicen ciertos objetos en formulaciones abstractas.

A lo largo del texto se diseñarán contenidos parciales, especialmente aquellos que relacionan actantes con eventos. Así, sujetos y objetos se vincularán (o no)

⁴ Muchos trabajos en la especialidad se orientan en ese sentido, no en oír el texto sino en hacerle decir algo. Creo que también tiene que ver con cierta tranquilidad: quienes trabajamos con ideas somos personas con temas predilectos, preocupaciones, objetivos, miedos, preconcepciones, omisiones, olvidos y recuerdos, saberes e ignorancias. Tenemos también nuestros ritos para investigar, y entre ellos está la tarea de torturar a los signos hasta que confiesen. Cuando nuestro objeto dice algo en el marco de nuestras expectativas, pasamos a otra cosa sin cambiar la dirección. Muy pocas veces un profesional se anima a modificar las tradiciones de su práctica o las costumbres desde las cuales lee, ya sea docente (de cualquier nivel), investigador o político. Alterar el modo de lectura se lleva consigo la historia que legitima nuestros resultados, la compañía de otros, y a veces los recursos materiales para hacerlo. En esto seguimos siendo estudiantes, porque necesitamos de otros, de sus trabajos y recursos, para tratar con el conocimiento. Mirar de otra forma a veces es un salto al vacío.

a lo largo del texto, gracias a la figurativización, temporalización, espacialización, discursivización.... Por ejemplo, si se tematiza la "pobreza", se necesitará desplegar semas y organizarlos en un lugar (espacialización), indicar el tiempo (temporalización), poner palabras en boca de los personajes (discursivización) que actualicen lo que es necesario para construir la "pobreza" (mejor dicho una versión de ella, sea estereotipada o no). El sistema de signos que se logra (figurativización) cumple su cometido gracias a que se operó la tematización con elementos que podríamos llamar "nobles", articulados entre sí y con el resto del relato.

El tema, entonces, no sería "de qué trata la película", sino el sistema de semas y categorías semánticas mayores que disemina el film y las operaciones sucesivas que los articulan.

Cada estilo o género tiene sus recetas y mecanismos. El que nos importa aquí como ejemplo es el discurso mítico, por su formulación aprehensible y porque es la estructura más común de los films con mayor circulación. El discurso mítico, según Lévi-Strauss, necesita de una base antagónica (dos elementos que se debatirán a lo largo del relato), y de la recurrencia de una organización de los contenidos que insista en esta relación de contrarios. Este enfrentamiento hace que se desenvuelva el relato. Nótese que no estoy hablando desde una postura maniqueísta ("el bueno" y "el malo" que "se enfrentan"), sino de elementos de otra naturaleza, abstracciones que no necesariamente serán visibles ni tendrán un único cuerpo ante nuestros ojos, ni realizarán siempre las mismas acciones. Es lo que Propp llamó la "estructura polémica", donde es fundamental que exista un enfrentamiento para que se desarrolle una acción.

A partir entonces de la recurrencia a esas categorías sémicas desplegadas, es que se diseñan las isotopías. Las isotopías son resultado de una iteración a lo largo del texto (o "encadenamiento sintagmático" como lo llama Greimas) y gracias a lo cual el texto adquiere homogeneidad. Las llamadas isotopías semánticas son las que generan la sensación al lector de estar leyendo o viendo algo coherente en su composición, no ambiguo ni confuso. Así como identificamos isotopías semánticas, existen también las isotopías temáticas (pasajes o instancias narrativas, fundamentales para que continúe el relato) y figurativas (que instalan imágenes ante nosotros, compuestas de figuras, tiempo, espacio y discurso, vinculadas o no con el tema en cuestión que se está tratando).

2.2. ISOMORFISMO TEORÍA / CINE

Tenemos así dos instrumentos básicos: tematización e isotopías. Ambas dan cuenta de procesos por medio de los cuales se confecciona una historia. Cada una de las cuales implica procedimientos complejos de despliegue de sentidos, modos de organización y efectos de lectura esperados no necesariamente declarados. Si llegamos, con la práctica, a este estado de identificación, hemos logrado lo que consigue un estudiante cuando responde a la actividad del manual: reconocer el elemento, no instrumentalizarlo. Estas dos herramientas nos deberían aportar algo a un objetivo concreto, en este caso, dar cuenta de una teoría.

Este objeto de enseñanza puede ser un objeto relativamente sencillo dado que, según la matriz básica de la Epistemología, una teoría puede sistematizarse en supuestos, objeto de estudio, sistema lógico-semántico y metodología. En términos generales, una teoría puede ser entendida como un sistema de enunciados los cuales describen un objeto y a veces pueden anticipar un comportamiento. Si es un sistema de enunciados, entonces es un relato, igual que el cine. Si aceptamos este isomorfismo, podemos hipotetizar que una teoría contiene tematizaciones e isotopías, y puede ser contado como un texto fílmico. Se puede generar alguna forma de "encantamiento", como proponía al principio, a través de una figurativización experimental de la teoría. Se pueden explotar las isotopías semánticas que nos permiten seguir la coherencia de un relato, para que la teoría no sólo sea recordada sino también comprendida.

Con esto advierto que no se está volviendo al gesto referencial del cine ("esta película habla de esta teoría...") sino que se espera que se reconozca al film como un trabajo intelectual, al igual que se espera que el lector pueda ver en la teoría un trabajo artístico. Así como el cine es también una maquinaria sincronizada, el gráfico de un cálculo integral puede ser una obra de arte. Si ambos sistemas, el artístico y científico, son productos del ingenio humano, y narran en clave algo antes desconocido, pueden colaborar mutuamente en la comprensión de los dos materiales significantes sin ser uno asistente del otro. De esta convicción (y de todas las que vengo comentando sobre cómo se conoce) es que partí para pensar la clase destinada al sistema teórico de Iuri Lotman (mejor dicho un recorte de cuestiones básicas). Comento a continuación algunos de sus pasajes para socializar mi propuesta y abrir el debate sobre su pertinencia.

3. MNEMOTECNIA Y COMPRESIÓN EN LOS DESPLIEGUES NARRATIVOS DE LA CLASE

Es importante señalar que, tal como lo indica Perkins (1998), toda clase debe estar dotada de ciertas propiedades, entre ellas la “accesibilidad”. Cuando esto se observa, el estudiante sabe a qué está asistiendo, los contenidos que circulan pueden ser claros y se puede visualizar mejor lo que se pretende que se conozca. Comencé esa clase, que instalo como objeto de mi reflexión, con esa intención de accesibilidad. Dije (palabras más, palabras menos):

“...pese a lo que uno imagina y espera, los docentes tenemos el derecho (y la obligación también) de transparentar aquello que no sabemos. Esta clase no sé cómo darla si no es de este modo, porque así es como yo entendí lo que quiero contar de Lotman. Como muchos contenidos de la carrera, no los comprendí sentado, leyendo solamente, sino saliendo a la calle y viendo otras cosas. Como no podemos traer la calle al aula, traje fragmentos del mundo. Se trata de películas que me son significativas en sí mismas, como objetos del mundo, no como reflejo de objetos del mundo. Espero que no se interesen por cómo estas películas reflejan ciertas cosas, sino por cómo narran, de qué están hechas. En ellas se hacen visibles y audibles las categorías que propone Lotman para su teoría, pero no un reflejo de la teoría (que sería lo mismo que ver un reflejo del mundo), sino otra cosa del universo de las ideas, de las que hablan tanto el cine como las teorías. Así como uno conoce una teoría porque lee los enunciados lingüísticos, intentaremos hacer el ejercicio de leer en otra materialidad. De paso probaremos ver cómo alguien armó su obra e instaló así una cosa nueva entre las cosas que lo rodean. Ya saben que si empiezan a no entender nada, me lo dicen y probamos otra estrategia para comentar al autor. Del mismo modo espero, como siempre, sus devoluciones, así mejoramos la propuesta para el año que viene. No se olviden que soy un novato y ustedes son mis sujetos de experimentación”⁵.

⁵ Debo hacer tres aclaraciones antes de continuar. En primer lugar los estudiantes están acostumbrados a este tipo de planteos, por lo que no implicó ninguna sorpresa esta clase de propuesta. En segundo lugar la cátedra

Lo primero que necesita un estudiante es enmarcar espacio-temporalmente a un autor y a su producción intelectual. En menos de un par de minutos se resuelve esa demanda, dando algunos datos contextuales, e ingresando a su teoría que era lo que nos importaba.

La clase se organizó en nueve momentos, cada uno operando como un capítulo en el relato de la teoría. En este artículo recupero sólo algunos de ellos⁶, a los efectos de describir la teoría y el instrumento cinematográfico de que disponemos. La primera categoría fue la de Semiósfera, en particular sus rasgos distintivos (carácter delimitado e irregularidad semiótica). Luego se abordó la (re)producción de la cultura (tanto el carácter reproductivo como los mecanismos de producción de textos nuevos). Con respecto a la categoría de Textos, nos centramos en las operaciones que trabajan con ellos: el ritual y los programas mnemotécnicos. También se trabajó el problema del texto en el texto, el texto y su importancia en el sistema cultural, y en especial su los mecanismos de generación y articulación de la diversidad y la uniformidad y las formaciones metaculturales. Finalmente arribamos al funcionamiento del cine en el mecanismo de la cultura. Este último punto y los tres primeros son los que desarrollo a continuación.

propone a los estudiantes que se organicen en grupos desde el inicio del cursado, y cada equipo selecciona un autor y lee sus textos con antelación, a los fines de colaborar con el desarrollo de la clase. En esta oportunidad no cito los aportes de los estudiantes porque no tengo un registro fiel de ello, como sí puedo hacerlo con mi clase porque tengo a mano la planificación que seguí ese día. A grandes rasgos, los estudiantes iban interviniendo, adelantando definiciones y aclarando conceptos. En tercer lugar, el curso en general tenía propiedades especiales, una peculiar predisposición al cuestionamiento, al debate y a la participación, lo que para cualquier docente significa tener la mitad de la clase resuelta. Por el mismo motivo por el cual no puedo citar las colaboraciones del equipo abocado a Lotman, tampoco puedo reponer textualmente las conversaciones del resto del curso, dado que no dispongo de un asiento fiable de sus palabras. Sí sé que detenían mi explicación para pedir precisiones, comparaban, cuestionaban y comentaban las vinculaciones entre las categorías del sistema lotmaniano, como así también continuaban leyendo el film y profundizaban lo que el fragmento proponía. No desconozco que yo también estoy recortando la realidad, y olvidando datos cuando evoco esa clase. Por lo tanto, lo que sigue es un conjunto de imágenes mentales, el resto de un Programa narrativo de un pasado. Se me puede imputar que tal vez en eso que olvido para recordar, puede haber una clave para mejorar o impugnar los supuestos de este trabajo. A lo que respondo: ciertamente.

⁶ He aquí otro recorte, otro olvido. Y ante esto propongo lo que mencioné antes: un acto de fe.

3.1. SEMIOSFERA

Toda teoría quiere comunicar algo, pero la diferencia con el arte es el modo que dispone para organizar el material significante. Cuando Lotman inicia su planteo, debe empezar por algún elemento, y como puerta de entrada elegimos una categoría: la de Semiosfera. Recuperamos así la siguiente definición:

“...conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros [...] es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis”⁷.

Tres sustantivos centran mi interés: texto, lenguaje y semiosis. Definir qué es un texto, un lenguaje y una semiosis, demanda que se desarmen las nociones y se las traduzca según el sistema lógico-semántico de Lotman. Es allí donde, para explicar estas unidades mínimas de sentido cito a *Babel* (2006) de Alejandro González Iñárritu. En los fragmentos, que recorté previamente, diversos actantes diseñan programas narrativos diferentes⁸, cada uno de ellos se construye según textos que los sujetos actualizan. Esos textos no pueden ser decodificados si no es a partir de lenguajes específicos que le asignen sentidos. Así, en algunos casos reparamos en las palabras de los sujetos, de otros nos importan los objetos puntuales que los rodean y las relaciones que guardan con esos objetos, en otros casos nos interesan las relaciones entre sujetos.

De este modo se va reconstruyendo no el film ni su anécdota, sino la continuidad entre signos al interior del texto audiovisual, cómo los semas se van acumulando y sistematizando para dar cuenta al lector de qué textos circulan al interior del texto principal, qué lenguajes (de distinta naturaleza) son necesarios para decodificar esos textos, y cómo en el devenir sígnico se articulan espacios semióticos necesarios para que las semiosis ocurran. De este modo, no vemos la teoría en el film, sino que vemos el film y la teoría de otro modo, sin referirnos obligatoriamente a una realidad extratextual. Esto a los efectos de una introducción, no sólo de los film sino del modo en que se leerán las escenas.

⁷ Lotman, Iuri (1981) *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra, Madrid, [1996], p. 23.

⁸ Cruzo las categorías de Greimas a los efectos de no hablar de “personajes”, “historias”, etc., sino focalizar en las estructuras vacías que se construyen y cargan de sentido en la lectura.

3.2. RASGOS DISTINTIVOS

Una vez introducida brevemente la categoría de Semiosfera, cabe abordar sus rasgos distintivos: su carácter delimitado (la relación entre la Semiosfera y lo alosemiótico) y la irregularidad semiótica. Para el primero de los rasgos cité un fragmento de *Ciudad de Dios* (2002) de Fernando Meirelles. Para el segundo, dos escenas de *Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore.

3.2.1. CARÁCTER DELIMITADO

El primer rasgo, el carácter delimitado, se orienta a describir dicotomías que tienen la particularidad de ser móviles. Debemos hablar de organización interna/desorganización externa, del diseño del espacio al determinar el centro y la periferia, del tiempo al construir el pasado y el presente (con el sistema de olvidos necesarios para cada construcción), la identidad que fijará el ser/no ser, con sus subdiseños de pertenecer/no pertenecer y de allí la construcción de lo legal / ilegal. Lo semiótico, lo interno a la Semiosfera, necesita de lo externo, de lo alosemiótico, para delimitarse. Necesita de una frontera que traduzca de un sistema a otro, que vincule y a la vez separe las instancias. Lotman está hablando de ingresos y pasajes, de movimientos, de separaciones y comunicaciones que fluyen, de recuerdos y olvidos, de espacios, tiempos e identidades construidos que detonan construcciones recursivas a imagen y semejanza de esos modelos primarios. En su teoría Lotman habla de ser y no ser, de apariciones y desapariciones, de celebraciones y nulidades.

Por eso la primera de las citas filmicas seleccionadas pone en escena una favela. Este espacio es en tanto separado del resto de la ciudad presentificada, visible a la vez que invisible a los otros espacios. En él, la cámara enmarca a un grupo de niños que se concentra para discutir sobre la distribución de la autoridad de los integrantes mayores (ausentes en la escena). La cámara se mantiene en movimiento, capturando sucesivamente varios cuadros, por lo que esa elección del modo de filmar (“cámara en mano”) genera la ilusión referencial de asistencia a un registro documental. Así, la forma narra algo verosímil, y eso que narra es el examen de la pertenencia dentro de la marginalidad. A la escena ingresan adultos armados y el grupo se desintegra. Dos niños (aparentemente de 5 y 8 años) no logran escapar y quedan cercados. Uno de los adultos los cuestiona sobre lo que

estaban hablando, les apunta y les dispara a los pies. Luego ingresan a un adolescente a la escena (una frontera etaria entre los dos puestos que se debaten) y éste debe elegir a cuál de los niños matar. La escena concluye con un disparo al pecho sobre niño mayor, y su muerte instantánea, en medio de la crisis del que logró sobrevivir, la celebración de los adultos y la aprobación del adolescente.

Un crítico de cine diría que la escena es efectista. Un usuario diría que la escena es un reflejo de la decadencia del ser humano en un contexto de pobreza. En medio de ambas posturas, y a la vez fuera de los sistemas de intelección del crítico y del usuario, dos aspectos pueden recuperarse de esa escena: lo irreferible y lo organizable. En primer lugar, nos sirve la escena donde el menor de los chicos amenazados llora con desesperación. El primer plano sobre su rostro colabora, a partir de la iteración, en la construcción del sema /terror/. El miedo que siente un niño debe ser irreproducible en palabras, se debe asemejar a una especie de terror que un adulto tal vez no siente, porque tiene más instrumentos para tramitar la amenaza. Esa escena de un sujeto que experimenta un terror irreferible, acorralado y con un disparo en el pie que lo inmoviliza, viendo cómo su ejecutor le apunta a la cabeza, es una escena de cacería. Fuera de la ciudad, se desenvuelve un espacio con una legalidad y ciertas prácticas completamente diferentes, casi "tribales" a los ojos de alguien que "no pertenece" a esa Semiosfera. En segundo lugar, la consumación del acto de cacería construye otros sentidos globales, que tienen que ver con el orden. Al interior de ese aparente caos hay una legalidad operando, que puede parecer salvaje pero que está organizada internamente, con ritos de iniciación como el que construye el film. Así, al interior de esa Semiosfera también hay segmentación de sistemas, jerarquías, ingresos y egresos reglados. Para ingresar al mundo adulto un niño debe cazar a otro elegido por sus mayores.

El film, más allá de poner en escena o no un problema "real", se vale de esos datos y organiza esa escena, la arma hasta el detalle de modo tal que en tres minutos logra proponer espacios y reglas, localizar sujetos y objetos que producen y reproducen sentidos. Esto tendrá también su función en el texto fílmico completo. La escena construye un espacio y dispone a los sujetos en él, les asigna objetos, poderes y actitudes, roles y objetivos, a los efectos de proponer al lector una situación compleja, donde un sistema se incluye en otro, y ese a su vez contiene a otros sistemas, móviles todos ellos. De este modo, la

figurativización, tematización, especialización y temporalización que se hace legible en la materia significativa del cine puede servirnos para, no sólo reponer un concepto teórico y leerlo en imágenes, sino además para mostrar con qué técnicas el cine cuenta esa idea que reconocemos.

3.2.2. IRREGULARIDAD SEMIÓTICA

Al interior de esos sistemas semióticos ocurren movimientos permanentes, surgimientos y desaparición de textos. Es allí donde debemos hablar de irregularidad semiótica, que en la teoría de Lotman es el momento donde se da cuenta de otro dinamismo: cuando lo alosemiótico logra organizarse y puede ser traducido por la frontera, para ingresar al centro, donde se sistematizan los textos legales. Este rasgo da cuenta de la relación entre las estructuras nucleares y la periferia. La teoría de Lotman habla en este punto de las razones por las que algo está fuera de un sistema, cómo se organizan textos a través de un catalizador para ingresar al centro y la función de la memoria y su reserva en esos textos foráneos. En cierto sentido, está hablando de una especie de miedo (que yo adjetivaría como político).

Para ello propuse dos escenas de *Cinema Paradiso*: la primera resume el film, mostrando a los sujetos, objetos y recorridos narrativos; la segunda es el final de la película. En ella, también de tres minutos de duración, un sujeto asiste a una filmación privada, un regalo de otro sujeto, donde se compilan los fragmentos de películas que habían sido censurados. La escena se desarrolla en un cine, con un único espectador, y la cámara oscila entre primeros planos del rostro del sujeto, primeros planos de las escenas, y planos generales. Allí el lector asiste a la escena de una lectura, se transforma en un lector de lecturas. Esos fragmentos de textos quedaron no sólo fuera del film principal, sino de la historia del cine. La escena final de *Cinema Paradiso* repone escenas censuradas, transformándose el film mismo en un catalizador que da una nueva coherencia a esos fragmentos dispersos. Ese sujeto recibió un objeto que sintetizaba algo que nadie pudo ver. Ve lo que ni siquiera nosotros como espectadores de esos films conocíamos. Recibe no sólo fragmentos resucitados y resistemizados sino también un lenguaje que los vincula. Si el cine fuera inofensivo, si estuviera ajeno a cuestiones políticas, no sería objeto de censuras. Vemos solamente

besos, abrazos, gestos afectivos desplegados en casi todas sus formas, sin orden cronológico (porque no importa la reconstrucción del tiempo sino la organización de semas), que no sabría cómo abstraerlos, pero que tienen que ver con la celebración de lo sensible⁹.

Esas escenas quedaron fuera de un sistema por algo, y ese algo se muestra ahora como un gesto político final, para deshacerse de ese miedo imaginado por una generación. Lo que está fuera de esta Semiosfera lo está por miedo no a lo que es, sino a lo que pudo ser. Así, con esta secuencia de fragmentos censurados, estamos asistiendo a la creación de un nuevo código que da sentido a ese reservorio de textos censurados. Al final de *Cinema Paradiso*, esos fragmentos pasan de ser un reservorio de textos sin código a sistematizarse, ingresar a la historia del cine (otra Semiosfera) donde las ideas sobre la censura han cambiado de clave. Sin el apoyo del signo lingüístico y sin el sonido original de las películas, la escena recorre fragmentos mudos de films, que datan desde principios del siglo XX hasta entrados los años 60. Lo visual, sin el andamiaje del sonido ni de la palabra, narra los años en que el poder político le temió al arte, no a su mensaje sino a su autonomía narrativa y su poder transformativo sobre los lectores.

Esta cita no pretende ilustrar la teoría de Lotman, sino dejar que el cine narre, con sus propios recursos, lo que este mismo arte experimentó: el sistema de ilegalidades y faltas que las estructuras nucleares montaron para mantenerse estables. También narra la posibilidad que encontró el cine para, desde su periferia, reconstruirse (como el ADN) a partir del recuerdo, restableciendo fragmentos proscritos.

3.3. SOBRE LA (RE)PRODUCCIÓN CULTURAL: LA GENERACIÓN DE TEXTOS NUEVOS

Luego se abordó lo que Lotman presenta como su versión modélica del mecanismo de producción de la cultura (donde lo reproductivo cumple un rol central). Para ello citamos *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz e *In the mood for love* (2000) de Wong Kar-wai. No repongo aquí esas escenas por cuestiones

⁹ Cuesta creer (hoy, en otro sistema cultural, otra Semiosfera) cómo una generación temió a estas escenas, a ese trabajo del arte. Del mismo modo que, según la especulación literaria de Umberto Eco, cuesta creer por qué el Medioevo temió a la *Poética* de Aristóteles y a su tratado sobre la comedia.

de espacio. Se llegó finalmente a la reflexión de Lotman sobre los dispositivos para la producción de textos nuevos, y para ello recuperamos el film *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar.

Sobre este último film, el fragmento seleccionado se basó en sistemas de figurativizaciones de lo que podríamos llamar “el retorno”. Como resultado de la iteración de semas, clasemas y semas contextuales se repone esta isotopía que, a partir del modelo de Propp, enmarca funciones críticas que demandan el bosquejo de actantes, tiempos, espacios y eventos en una lógica determinada. Regresar implica reponer un tiempo pasado (como comenté en el artículo “Mnemotecnia y comprensión...”, recordar y olvidar sistemáticamente), construir una versión del presente y, a partir del contraste de funciones, evaluar y ser evaluado. Este ejercicio de la evaluación es el proceso por el cual el actante comprende (o no) su propio relato como una unidad coherente.

En el fragmento recortado, el sujeto (una mujer) tematiza una versión de su pasado. La voz en *off* y las escenas del espacio enmarcan el tópico del viaje, inicialmente como huida de un espacio, actualmente como regreso a ese mismo escenario. Ese sujeto va en busca de alguien conocido a un espacio familiar, lo que ha mutado es la variable del tiempo, con la incertidumbre que ello implica. El juego de cámaras relata la densidad de ese viaje, seleccionando un túnel oscuro y luego una panorámica de la ciudad de noche: no sólo es un viaje, es un viaje en medio de la noche, reforzando así la contingencia del inicio del viaje. Se pone en escena a la Catedral de la Sagrada Familia (obra inconclusa de Gaudí).

No es arbitrario ese ícono, dado que se necesitará de ese monumento arquitectónico e institucional para relatar, como dije “por contraste”, el espacio siguiente donde se centrará una búsqueda: un descampado donde prostitutas y travestis desarrollan sus oficios. Se presentan así un túnel, una panorámica de Barcelona, una catedral y finalmente un reducido espacio en un descampado. La cámara relata dos ingresos, de lo micro a lo macro y nuevamente a lo micro, de lo individual a lo general y nuevamente a lo individual. La cámara describe una curva que recorre, en pocas secuencias, el organismo de una ciudad y de sus historias contenidas, las fronteras internas y contradictorias. En términos de Lotman, recorre el enantiomorfismo que le es constitutivo al espacio y sus sujetos, esto es, el diálogo entre lo que es igual y distinto, en su propio y a la vez ajeno contexto continuo. En ese mismo contexto enrarecido, en donde lo

semejante y lo desemejante se amalgaman a partir de los fragmentos de sus textos, se fusionarán las partes de un único texto ininterrumpido.

El sujeto atraviesa Semiosferas aparentemente discontinuas, y las va tramando a partir de la iteración de su propia figura en esos espacios desemejantes. Vincula así los ritos de cada espacio y presenta a los otros sujetos que luego se cargarán de otros sentidos en el film (un lector atento verá a una travesti en la entrada del descampado, que luego será central en el film, y una religiosa, que también será protagonista, repartiendo profilácticos entre las trabajadoras sexuales). El no reconocimiento de esos otros sujetos, la continuidad de ellos dos entre los otros, es el mismo proceso que Lotman describe como el mecanismo de producción de textos nuevos. Para que se produzcan nuevos textos en torno a una nueva Semiosfera, se deben manifestar en la línea del tiempo con un carácter discreto, esto es mostrándose y desapareciendo sucesivamente, familiarizando lentamente su presencia hasta instalarse.

Al estudiar estas presencias, el texto parece haberse instalado repentina y definitivamente, como inscripto en una causalidad histórica, cuando en realidad su proceso de aparición y aceptación ha sido intermitente, lento y casi imperceptible. Así, tanto la construcción de los espacios, los sujetos y sus ritos, se hace con esta discontinuidad, alternando valores hasta fusionar lo disímil en un único contexto, grupo y eventos. El enantiomorfismo es doble: no sólo se opera en los espacios, sino también con los sujetos mismos, como disímiles a sí mismos, según el espacio que ocupan. En realidad el enantiomorfismo legible en el film es triple, pero demanda hacer funcionar el texto final con otros dos sistemas, operación que mencionaré al final de este desarrollo.

La música que sostiene esta escena no es arbitraria. Luego de la voz en off, el film prescinde de lo lingüístico y se focaliza en las imágenes y en el sonido incidental. Alguien canta en wolof, la letra repone otro relato que se monta al que se visualiza: narra la celebración de un rito donde los participantes se transforman, incluso de sexo, en una fiesta popular¹⁰. Culmina la escena en la

¹⁰ *Tajabone* (interpretada por Ismael Lô) está escrita en *wolof*, lengua nativa de la etnia wolof, utilizada por casi la mitad de la población senegalesa. *Tajabone* puede traducirse como "aguinaldo", "regalo" (aunque no con exactitud). Una fiesta musulmana de Senegal celebra el fin de Ramadán (el fin del ayuno). Los pobladores intercambian alimentos y golosinas. Los niños y las niñas se disfrazan del sexo opuesto, y salen por las calles a pedir lo que para nosotros sería su "regalo de Navidad".

salida del descampado, cuando el sujeto deja de estar solo y encuentra a alguien familiar, iniciando así otro recorrido que se encargará de anudar los tiempos y los espacios de la misma manera que la escena que se acaba de analizar. Esta escena puede proponerse acaso como una matriz (un ícono) del texto fílmico, como un micro relato sobre el retorno que luego se desarrollará iterando y desarrollando sentidos.

Así el retorno culmina como función del ciclo completo: un sujeto ha superado esa fase crítica del periplo y ha instalado nuevos elementos y funciones a su relato. Propp y Almodóvar, a su modo, podemos decir que teorizan con sus recursos algo que Lotman propone como estabilizado. Detrás de todo estado hay una historia fluyendo, y un relato cerrado del retorno implica preguntas arrojadas hacia adelante en el texto: ¿por qué vuelve un sujeto a un espacio? Por miedo o por imprudencia, porque está orgulloso o está herido, porque necesita reconciliarse o desprenderse de algo.

Tal vez, mucho de lo que llamamos el "estilo", en Almodóvar tenga que ver no con el extrañamiento de sus tópicos en relación con otras tematizaciones del cine universal, sino precisamente con el no-extrañamiento, la naturalización de textos en *continuum* y de diversos anclajes en un mismo objeto textual, no como exótico, sino por el contrario, como doméstico.

Según Lotman, un texto no sólo debe producirse sino además debe presentar el lenguaje que lo decodifica. Almodóvar escenifica en *Todo sobre mi madre* no sólo ingresos a Semiosferas aparentemente discontinuas, sino que además, con este film (y su transparente relación estructural con *All about Eve* (1950), de Joseph L. Mankiewicz y a pasajes de su propio film *La flor de mi secreto* (1995) y *Carne trémula* (1997)), logra ingresar él mismo como cineasta (mejor dicho, sus textos fílmicos) al entorno del cine institucionalizado: hace dialogar su estética con un lenguaje que sintetiza su obra con lo que el público internacional puede digerir. El resultado de esta reconversión será que se lo premie con el Oscar, otro texto que opera como la llave para el mercado internacional.

Según Lotman, los textos nuevos que ingresan / se desarrollan en una cultura, construyen una memoria por síntesis, donde participan recuerdos y olvidos de textos. En *Todo sobre mi madre* el recuerdo y el olvido de textos, la síntesis para la construcción de una memoria no sólo es constitutiva de lo que el film relata, sino del sistema fílmico mismo al que pertenece y al otro sistema al que ingresa.

3.4. EL CINE EN EL MECANISMO DE LA CULTURA

El programa de la clase fue incursionando en las ideas de Lotman sobre el texto, los ritos, el espacio, la memoria colectiva y la cultura. Materializó la teoría en fragmentos cinematográficos pero yendo más allá del modelo, a fenómenos culturales que se postulan como objetos de análisis, tanto de la teoría como del cine. Se trabajó con *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock, *Prospero's Books* (1979) de Peter Greenaway, basado en *The tempest* (William Shakespeare), *La comunidad* (2000) de Alex de la Iglesia, *El bonaerense* (2000) de Pablo Trapero, *The constant gardener* (2005) de Fernando Meirelles, *Modern times* (1936) de Charles Chaplin, *The village* (2004) de M. Night Shyamalan, *Big fish* (2003) de Tim Burton, *300* (2007) de Zack Snyder, basada en el *comic* de Frank Miller (pese a que no es un film que personalmente recomendaría), *La finestra di fronte* (2003) de Ferzan Ozpetek, *Trainspotting* (1996) de Danny Boyle, *Suddenly, last summer* (1959) de Joseph L. Mankiewicz basado en la obra homónima de Tennessee Williams...

Como advertirá el lector, asistimos a fragmentos de múltiples pasajes del cine, lo que indujo, a lo largo de lo que las escenas denotaban y connotaban, que la clase se convierta en un interesante foro de debate, no sólo sobre los aspectos de la teoría de Lotman que estábamos leyendo, sino sobre lo que era constitutivo del cine: los estilos de los directores, las formas de construir escenas, los diversos y transversales modos de relatar del cine...

Como no podía ser de otro modo, creo, finalmente el texto cinematográfico pasó a ser, sobre el final de la clase, el objeto de estudio de la teoría. La clase se cerró con la reflexión que hizo Lotman sobre el lugar del cine en la maquinaria cultural.

La definición de *Cultura* de Lotman precisa que se trata de un

“Mecanismo signico complejamente organizado que asegura la existencia de un grupo de personas en tanto que persona única, colectiva, poseedora de intelecto, memoria, conducta, cosmovisión comunes”¹¹.

¹¹ Lotman, Iuri (1994) *La semiesfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Edición de Desiderio Navarro. Cátedra, Madrid, 2000, p. 123.

En este sentido, la cultura requiere de la textualización para existir, y por ende de la lengua y de los sistemas modelizadores secundarios (entre ellos el cine). La cultura así entendida es isomorfa a cada individuo, y a la vez antitética y complementaria a cada individuo. En este marco, sus mecanismos de subsistencia se debaten y equilibran entre una tendencia a la diversidad y otra a la uniformidad, entre la esquizofrenia y el autoritarismo.

En lo que respecta a la diversidad, la cultura por definición es políglota, sus textos adquieren sentido en la multiplicidad de sus lenguajes y en ese marco se especializan los subsistemas, se autonomizan y dispersan. En él emergen estereotipos, datos, memoria, y se vincula con aquello que le es ajeno. Así se generan, al interior, personalidades que pertenecen a la cultura pero que no pueden sistematizarse, explicando así el surgimiento de una estabilidad proporcional que asegura, por un tiempo, que la multiplicidad de los lenguajes pueda traducir (explicar) sus ocurrencias. Esto es lo que Lotman denomina "estereoscopia". Al respecto recomiendo reparar en las palabras introductorias de *Trainspotting* donde se tematiza y figurativiza esta diversidad conflictiva. Allí ocurre lo que el orden teme y que concibe como esquizofrénico.

Por otra parte, en lo que concierne a la uniformidad, es necesario que la diversidad se organice, se censuren elementos y se invente una estabilidad. El mecanismo para ello es la autodescripción que, en un gesto autoritario, generará retratos ideales, gramáticas, a la vez que diseñará un afuera como un espacio donde caerá lo que la cultura, en un movimiento centrífugo, expulsará lo que se parezca a la esquizofrenia. En este movimiento, se corre el peligro de que desaparezcan los textos foráneos al sistema, que tal vez podrían servir para rediseñar una cultura futura (volvemos al fragmento citado de *Cinema Paradiso* y a la problemática de la reorganización de los textos eliminados que identificamos). En esta autodescripción se allanan las diacronías y conflictos en el tiempo, y se las sincroniza para generar una propia versión de la historia, de lo memorable.

Esto es la cultura para Lotman: una tensión fundamental entre esquizofrenia y autoritarismo. En esta tensión, aparentemente, nos movemos todos con los textos que leemos y producimos, con nuestros relatos y con los relatos ajenos (como lo intuía Sartre).

Este dinamismo de la cultura permite la aparición de otro organismo inte-

ligente, epistemológico, que se desarrolla al interior de las formaciones culturales. Este mecanismo tiene como objeto la cultura misma, y a su vez como destino el distanciamiento de los textos que la generan. Lotman entiende a estos organismos como formaciones metaculturales: el mito, la ciencia y el arte (Lotman, 1994 [2000]). Los textos del mito sintetizan el mundo, dan un modelo del universo, en su materialidad cifran su relato a la vez que son isomorfos a un ideal. Lo artístico genera textos y lenguajes que luego serán modelos de otros textos y lenguajes derivados. Lotman no avanza en sus reflexiones sobre los textos científicos, pero especulo que deben tener que ver con una versión del mundo sostenidas en parámetros de verdad políticamente instituidos en el tiempo y narrados sobre el supuesto valor de verdad que le otorga legalidad.

Con estas tres formaciones metaculturales trabaja el cine, combinándolas orgánicamente. Recordemos la escena que describí mucho antes (donde mencionaba las ideas que circulan en un videoclub), y entre ellas lo que opera respecto del valor de un texto por sus actores reconocidos. Lotman sostiene que la formación mítica opera en el cine, donde el nombre propio vale por el objeto. Se necesitan un nombre reconocido en el sistema de textos de la cultura, una acción también enmarcable, y propiedades que se desdibujarán detrás del nombre propio. El nombre cifrará el relato, y detrás de ese nombre estará el sentido, aunque en el análisis luego descubramos que el proceso es más complejo. El cine parte de ese componente mítico (similar a la conciencia infantil) que sintetiza diversos elementos para narrar. El primer plano equivaldrá al retrato, a la intimidad, y por ende al reconocimiento de un componente familiar que genera atracción al lector. Por otro lado el actor que se ve en el film cumplirá un rol estereotipado, a la vez que remitirá al lector a otros films donde reconoció a ese sujeto que está actuando. Ese sistema de constantes es uno de los componente básicos de la narrativa cinematográfica, que parte de lo arcaico para contar algo nuevo.

Por otro lado, el componente artístico presenta una variable móvil, opuesta al mito. La historia del arte y sus objetos constituyen materiales de trabajo, programas narrativos de los que se apropia el cine para narrar eso nuevo que quiere decir. Especulo que la ciencia está a mitad de camino entre el mito y el arte, por su componente formal y por la movilidad permanente hacia las fronteras del conocimiento.

Es así que, en una nueva tensión entre lo arcaico y lo desconocido, el cine amalgama distintos sistemas: uno actualiza una realidad externa compuesta de textos legitimados al interior de la cultura, el otro presenta su propio artificio. El cine entonces, desde el inicio, dice dos cosas. Primero: "cuento algo en tu mismo lenguaje, por lo tanto esto no te es desconocido". Pero también dice: "esto que ves no lo viste antes, soy un truco que se despliega ante a tus ojos". En este juego de referir con elementos conocidos y a la vez de fabricar algo diferente con ellos, el cine escapa del mundo y a la vez se zambulle en él, complejizándolo. Simula ser real y al hacerlo se muestra en su propio artificio.

La clase cerraba con esta reflexión, y con la conocida escena de la bolsa de nylon de *American beauty* (1999) de Sam Mendes. En esa escena, dos jóvenes veían en una pantalla de TV una bolsa movida por la estática del aire. Uno de ellos decía:

"Era uno de esos días en que está a punto de llover y el aire está como electrizado. Y esa bolsa estaba ahí, bailando conmigo como un niño pidiéndome que jugara con él. Durante quince minutos. Ese fue el día en que comprendí que existía un mundo detrás de las cosas. Y una fuerza increíblemente benévola que me decía que no había razón para tener miedo. Jamás. El video es una triste excusa, lo sé... Pero me ayuda a recordarlo, necesito recordarlo... A veces hay tanta belleza en el mundo que siento que no la voy a soportar, y que mi corazón se va a derrumbar, simplemente."

Mientras uno de los sujetos enuncia esto, la cámara fija los muestra a ambos con primerísimos primeros planos de los rostros y del objeto que miran. El sentido de esa acción es la "contemplación". La tensión entre la esquizofrenia y el autoritarismo intrínsecos al funcionamiento de la cultura, la mirada del mito, la ciencia y el arte sobre este debate, son un problema también conocidos en esta escena. Estos sujetos están mirando una bolsa, algo que para otros sujetos del film sería solamente basura en la calle. Estos sujetos son extraños al sistema por lo que miran, por lo que valoran y por las significaciones que actualizan. Están mirando una escena del pasado, un evento recortado de la continuidad del mundo y que no constituye ningún evento culturalmente memorable. Y de este lado, los lectores de esa lectura estamos asistiendo a un modo de recortar el mundo y por lo tanto de comprenderlo.

Como dije, la intimidad de la escena se construye con primeros planos de los rostros, con miradas fijas de los sujetos sobre el objeto. Allí lo mítico hace su ingreso en el modo de narrar, en la posibilidad de que un sujeto hable por otros, acaso los lectores que se especulan ajenos a un sistema cultural y a su modo de valorar lo que se desenvuelve alrededor. El arte opera también desfamiliarizando lo familiar: una bolsa en el aire puede ser algo imposible de describir, tal vez toda la belleza del mundo ante los ojos de alguien.

Un film, visto así, no puede ser entonces referencia de algo, mensaje y moraleja de algún saber previo, sino un objeto extraño y nuevo. Puede ser la síntesis de un evento interno, resultado de un trabajo intelectual que necesita de un contexto, pero que inevitablemente se distancia de él. Creo que precisamente de eso habla Lotman cuando refiere a la capacidad del cine de semiotizar objetos del mundo y materiales discursivos. De la posibilidad del surgimiento de relatos de sujetos que se definen extraños a algo que los contiene. El emergente de esto es la capacidad de construir sentidos estéticos con textos dispersos, contemplar belleza donde otros ven desechos, sentido en el despropósito, conocimiento en el olvido. Recupero al respecto el film *Big fish* (2003) de Tim Burton: allí la tematización de la dicotomía ficción / realidad y el reconocimiento del relato como inherente a todos los órdenes de la existencia, son pilares constitutivos. Acaso el cine sea eso, no un artificio lúdico con los datos del contexto, sino un modo divergente de *estar* en el mundo.

4. "APRENDER". HACIA UNA CONJETURA SEMIÓTICA DEL CONOCIMIENTO COMO SISTEMA DE PRAXIS SEMÁNTICA

4.1. ESQUEMAS DE ESQUEMAS

Pasado un tiempo, luego de esta clase (de la que he recuperado fragmentos) varios estudiantes en forma dispersa, casual, y en encuentros sucesivos, me comentaron que podían recordar el sistema teórico de Lotman con mayor facilidad que los otros autores trabajados. En cierto sentido evaluaron la clase con esas devoluciones. No sabían explicar el proceso subyacente a esa certeza, pero coincidían en que, en primer lugar, recordaban las escenas en el orden en

que fueron expuestas. En segundo lugar, sobre la base de ese recuerdo podían recuperar mis reflexiones y las de ellos sobre las imágenes que iban viendo, incluso hasta en detalles que podían pasar por alto en el recorrido de los textos lingüísticos que debían leer con posterioridad. Podían recordar escenas, sentidos adjudicados, significaciones, marcas, palabras, debates, conclusiones... no sólo de la materialidad del cine sino también de la teoría de Lotman. Podían distinguir lo que se dijo del cine y lo que se dijo del autor diferenciando arte de modelo formal.

Podían, a partir del recuerdo, reponer piezas, y recomponer el árbol del sistema teórico y moverse por él, no definiendo con exactitud un concepto ni citando de memoria, sino visualizando la red de ideas de Lotman y relacionando componentes. Yo intuía, mientras leía sus devoluciones o los escuchaba, que no sólo recordaban, sino que realizaban operaciones mentales vinculadas más a la comprensión que al mero recuerdo de datos. Cuando digo "intuir" me refiero a esos "indicios sutiles" de los que habla Guy Claxton (2000 [2002])¹² frente a un conjunto de signos que parecen no decir nada pero que encubren información prolífica. Si no se trataba de comprensión de la teoría, al menos creo que es valioso que alguien pierda ese temor al conocimiento formalizado, se lo haga familiar, que es en sí mismo un principio de apropiación.

Recordaba a María Eugenia Dubois (1994)¹³, cuando diferenciaba entre "la lectura como un conjunto de habilidades", "la lectura como producto de la interacción entre pensamiento y lenguaje", y "la lectura como proceso de transacción entre el lector y el texto". También recordaba al filólogo Daniel Cassany (2006) cuando expresaba que:

"El discurso no surge de la nada, siempre hay alguien detrás. El discurso refleja sus puntos de vista, su visión del mundo. Comprender el discurso es comprender esta visión del mundo"¹⁴.

¹² Claxton, Guy; Atkinson, Ferry (2000) *El profesor intuitivo*. Octaedro. Barcelona, [2002].

¹³ Dubois, María Eugenia (1994) *El proceso de lectura: de la teoría a la práctica*. Aique, Buenos Aires.

¹⁴ Cassany, Daniel (2006) *Tras Las Líneas. Sobre La Lectura Contemporánea*. Anagrama, Barcelona, p. 33.

Esto detonó el sistema de preguntas con la que inicié el trabajo anterior: ¿qué es recordar, qué es comprender?, ¿qué “figuras”, qué imágenes, sostienen un conocimiento?, ¿cuánto de mnemotecnia es valioso para la comprensión?, ¿cuánto de mnemotecnia posibilita el soporte audiovisual? Si el cine y la teoría narran, ¿pueden acaso narrar lo mismo?, ¿hasta dónde articulamos los lenguajes y hasta dónde usamos el cine sólo para ilustrar? Y finalmente, ¿qué puede aportar la recuperación de sema greimasiano para pensar a los objetos teóricos y cinematográficos (científicos y artísticos) como relatos?

Mucho de esto lo he respondido antes, cuando procuré transparentar mis propias convicciones sobre lo que creo que son mecanismos constitutivos para el conocimiento. Aparentemente, lo que sucedió en esa clase y con ese grupo fue, en primer lugar, el reconocimiento de lo que Fabbri rescata sobre el sema, las “‘figuras’ (en la acepción gestáltica) subyacentes al plano de los signos lingüísticos y no lingüísticos” que cité en las primeras líneas de este trabajo. Esas figuras se presentaron en la escena del aula como *Programas narrativos*, y propiciaron la construcción de lo que Perkins denomina imágenes mentales. Acaso éstos posibilitaron, en una segunda instancia, una abstracción de esos sentidos, organizados como en un proceso de isomorfismo, tanto a una teoría como a la técnica cinematográfica.

Finalmente, esos sentidos gramaticalizados podían dar cuenta desde la forma, de un relato coherente, no sólo de un sistema lógico-semántico sino también de aquello que intentaba narrar el film. Sin insistir en la representación de una verdad última, esos Programas narrativos o imágenes mentales adquirieron, de algún modo, una materialidad, y de allí una significación, que podemos llamar transitoriamente comprensión.

4.2. EL ASOMBRO

En este sentido, creo que puedo volver a la fuente de lo que creo es una teoría, y que está en las bases de la filosofía: el asombro. El objeto de estudio o de enseñanza no es una teoría o un sistema de enunciados, sino el mundo, o mejor dicho una parte de él (sea físico o abstracto, visible o imaginado). La inteligencia se ocupa de algo de lo que toma distancia, un objeto que desencadena una pregunta o un problema. Y un sistema de signos (lingüísticos en el caso de una

teoría, audiovisuales en el caso del cine) se puede proponer como la respuesta a ese cuestionamiento. En el caso que nos ocupa, el cine y una teoría vieron “fenómenos” que generaron asombro, y lo que cada uno hizo con sus recursos, para hacerlos inteligibles y comunicables, es lo que luego leemos en distintos soportes significantes.

A la luz de este razonamiento, la escuela, el museo, la universidad, el cine, la galería, la televisión, el teatro, la calle... vienen a ser algunos de los múltiples espacios donde discurren esas opiniones sobre algún fenómeno asombroso. En algunos, el texto lingüístico es el soporte privilegiado (acaso históricamente), en otros lo es el texto audiovisual, cada uno con sus propios mecanismos de circulación, recepción y legitimación. Se puede argumentar que el cine tiene circuitos comerciales que el libro desconoce. Invito a los lectores a pensar sensatamente en esto, a recomponer mentalmente de dónde vienen los textos “no comerciales”, los ciertos, los institucionales, que creemos legítimos como para ingresar en el espacio de la clase.

El aula recurre a lo audiovisual en lo que compete a lo tímico, lo proxémico, lo que ha podido construir a lo largo de su historia institucional. Experiencias como estas (exitosas o no) nos compelen a preguntarnos si no hay recursos de otros sistemas significantes que ya es hora de que se sumen al complejo trabajo del aula. Como dije, el aula no está fuera del mundo, ni los estudiantes son sólo eso, ni el conocimiento científico es menos racional que el conocimiento artístico. Incluir de ese mundo esos otros modos de actualización es una tarea que al menos debemos considerar, porque puede haber posibilidad de comprensión de fenómenos trascendentes en significantes insospechados.

Acaso nuestro problema como docentes es que confiamos aún en la segmentación del saber por disciplinas, y dependemos de una taxonomía institucionalizada para ubicar el conocimiento en unos textos y no en otros. Tal vez el mundo sea una red más compleja de conocimientos, y las artes y las ciencias sean acaso una interrogación sobre esa red (con distintos instrumentos y soportes, generando otras redes de saberes). Esto implica que como docentes, tenemos el deber de ser cultos, no en el sentido estereotipado, sino como conocedores de la cultura en que nos inscribimos y en las que otros viven y han vivido antes. Esto exige a su vez cuestionar ciertos instrumentos, prácticas y formas de expresión del saber, pensar la propia praxis docente como el evento cultural

complejo que es. Tal vez este esfuerzo demanda revisar el propio entusiasmo y la creatividad que se destina a la clase, porque no es lo mismo un “docente” que un “burócrata ilustrado”.

Dije al principio que, por alguna razón, somos lectores y escritores de todo lo que nos rodea, y el aula es uno de los espacios privilegiados para seguir siéndolo. Si el pensamiento puede traducirse como un proceso y un trámite de signos, si la clase, al igual que la ciencia y el arte, son modos de relatar y de construir sentidos, creo que la Semiótica tiene algo interesante para aportar sobre la comprensión. Eso que tiene para decir tendrá que ver con el sistema de praxis semántico que *observa* y a la vez es la Semiótica: un sistema de versiones del mundo y a la vez un modo de contemplarlo.

GASTALDELLO, DANIEL

“El conocimiento como isomorfismo de sistemas semánticos: las narrativas audiovisuales en el aula”, en: **DE SIGNOS Y SENTIDOS**, año 5 / n° 9. Santa Fe, Argentina: ediciones UNL. Primer semestre 2009, págs. 39-68.