

Cómo ser un cinéfilo y no tomárselo en serio

Umberto Eco: una (falsa) semiótica del séptimo arte

CARLOS FERNANDO ALVARADO DUQUE¹

Ahora que Umberto Eco ha registrado una nueva entrada en nuestra *Enciclopedia*, por su muerte física como acontecimiento histórico, comenzamos a reconocer (algo que sabíamos pero sin suficiente consciencia) el insondable volumen de su obra, como el fuerte impacto en la cultura mundial. Desde que su nombre comenzó a ser mentado en los círculos académicos europeos (iniciando por supuesto en Italia, su tierra natal) a comienzos de la década del sesenta del siglo pasado, se pudo, con facilidad, reconocer que este singular lector de signos no solo entraría en los anales de la historia, sino que nos haría pensar dicha historia (y todo lo que contiene) como un gran sistema de signos. Su obra, signada por el medioevo, recuerda, a los que nuevamente la visitamos, la vocación escolástica del monje, como la tarea detectivesca del investigador de crímenes (al buen estilo de Sherlock Holmes) que caracterizó a nuestro invitado póstumo.

No es nuestro interés (además está fuera de nuestra capacidad) hacer una presentación profunda de nuestro ilustre académico y escritor. Deseamos, únicamente, revivir su relación (por lo menos parte) con el mundo del cine que, si bien no es una preocupación central de su obra, aparece en distintos momentos, siempre con la agudeza de quien es capaz de mirar (de otra manera) el más cotidiano de los objetos. Cinéfilo de corazón, amigo de los grandes directores europeos modernos, defensor de la novedad estético-narrativa del séptimo arte, Eco nos regala (traducidos al español) varios trabajos que, de diferentes modos, revelan la riqueza de un fenómeno que dio (en gran medida) paso a los medios masivos, desafió la visión tradicional de las bellas artes y amplificó nuestro modo de comprender el lenguaje.

Deseamos, entonces, hacer un pequeño recorrido entre las letras dedicadas al cine que nos lega Eco. Bien sabemos que, entre sus muchos aportes, le debemos a nuestro invitado la sistematización de las tradiciones semiológico-semióticas. Su *Tratado de Semiótica General* bien puede pensarse como el equivalente en el mundo de los signos de la *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino (que sistematiza el conocimiento divino). Y al comienzo de los estudios en

¹ Comunicador Social y Periodista. Profesor del Núcleo de Formación Básica y Disciplinar del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. cfalvarado@umanizales.edu.co

Comunidades

Umberto Eco

Segundo diario mínimo



LA ESTRUCTURA AUSENTE

INTRODUCCION A LA SEMIOTICA

Umberto Eco



Editorial Lumen

esta materia, Eco tuvo presente al cine en un momento en que el debate semiológico trataba de materializar el sueño de Ferdinand De Saussure de una ciencia de los signos más allá de la lengua. No es difícil comprender que en la década del sesenta el furor estructuralista llevase a pensar en una semiología de diversas prácticas propias de la cultura vigente (moda, ciudad, publicidad, cocina, entre muchas más). Un aireado debate sobre una posible semiología del cine no podría esperar y Eco participa en él con una revisión del problema de los códigos en la imagen en movimiento capaz de desafiar el modelo de doble articulación propio de la lengua.

I.

El trabajo iniciático de Eco presta un importante interés al problema del código. Convencido de que los mecanismos de

asociación de signos (que de un modo u otro respondían a patrones culturales) eran la clave para comprender el modo en que un proceso cultural se facilita para dinámicas comunicativas, propuso reconocer lo que bien podríamos denominar un multicódigo para el cine. Decimos ello porque nuestro autor insistió en que estábamos en presencia de diferentes códigos que se articulan entre sí para que el cine opere como lo hace en términos de institución social. Y esto, además, superando un particular proceso panlingüístico que buscaba que la lengua oficiara como paradigma de otros sistemas expresivos: "...un código comunicativo extralingüístico no ha de construirse necesariamente sobre el modelo de la lengua" (Eco, 1986, p. 236).

El pensador nos recuerda, conjuntamente, que entre los tipos de código, podemos inferir, el cine cae bajo la égida

Umberto Eco

La estrategia de la ilusión



de los códigos estéticos. Los mensajes configurados en este ámbito tienen, congénitamente, cierta ambigüedad (son, como dirá posteriormente, hipocodificados o en proceso permanente de sistematización). Ello lleva a reconocer tanto la dimensión multicódigo como su dinamicidad que da pie a diferentes procesos connotativos. En este punto nuestro autor ofrece una postura que, por una parte, advierte que los trabajos estéticos (con posibles fines artísticos) no pueden ser totalmente sistematizados, pero, de igual modo, que no pueden alcanzar un proceso de significación sin una negociación con diversos modos de codificación. Este es quizás el valor del trabajo semiótico de cara al cine (y al arte en general) ya que: "...no se puede proceder a un reconocimiento de los actos de invención si no se ha establecido el plano de los códigos de los que parte el mensaje" (Eco, 1971, p. 81).

Bien podemos traer a colación la fuerte crítica al iconismo de nuestro autor que desmonta la idea de que la imagen (en nuestro caso la imagen en movimiento) conserva una relación de semejanza formal con el mundo que representa. Nos recuerda que es gracias a un código perceptivo (aprendido culturalmente) que construimos la ilusión de duplicación. "...nosotros percibimos la imagen como mensaje referido a un código dado, pero este es el código perceptivo normal, que preside todos nuestros actos de conocimiento" (Eco, 1971, p. 84). Sumado a ello nos ofrece una singular distinción entre códigos cinematográficos y códigos filmicos. Los primero permiten que, a partir de un sistema tecno-material, se pueda realizar una organización de lo real en términos de reproducción (pensamos en el trabajo técnico de la cámara y el proceso material de montaje). Los segundos, podríamos decir especializados, ofrecen, en clave semio-narrativa, un modo de hacer uso de las imágenes para producir mensajes estéticos y dar paso a un intercambio comunicativo (en sentido estricto son los códigos utilizados para dar forma a la vocación narrativa del cine).

Con todo ello se da paso del modelo de doble articulación propio de la lengua (estipulado por Martinet) que modula en primera instancia unidades de naturaleza diferencial (vacías de contenido), que luego dan paso (se convierte en elementos compuesto) a un segundo nivel en que se conjugan unidades semánticas que permiten cadenas sintagmáticas. En el cine no hay un equivalente directo ni de los elementos lingüísticos, ni de los niveles de articulación. Eco nos sugiere, en términos de multicódigo, la existencia de códigos perceptivos (propios de nuestro sistema fisiológico), de códigos de transmisión (que ofrecen el recorri-

do de las imágenes por un canal), de códigos icónicos (que dan forma visual a los mensajes), de códigos figurativos (que permiten diferenciaciones de elementos en cuadro), de códigos retóricos (que dan paso a la connotación visual), entre otros.

Desafiando las posturas de Pasolini y Metz, en términos de una semiología del cine, Eco nos invita a pensar que el trabajo multicódigo, no acepta que la realidad ofrezca ya, a partir de sus propios objetos, una base semiológica o que existan unidades diferenciales que pueden dar cuerpo a cadenas sintagmáticas. Nos señala que “...una semiótica del cine no puede tratar de ser solo una transcripción de la espontaneidad natural; se apoya en una cinésica, estudia las posibilidades de su transcripción icónica y establece en qué medida una gesticulación estilizada, propia del cine, influye sobre códigos existentes modificándolos” (1986, p. 241). La triple articulación, dicho con simpleza, supone un nivel en que se reconocen formas visuales (cinemas como los tematizó Pasolini), segundo el modo en que son modulados dichas figuras por el sistema reproductivo (cinemorfo) ángulo de la cámara, tipo de encuadre, y tercero un sistema que reproduce el movimiento (código reproductivo).

Eco, se lamenta, además, que, hasta donde se conoce (y por lo menos la tradición de Estudios sobre cine), no haya explotado más a fondo el papel de los códigos kinésicos. Esta tradición busca, en clave semiológica, el estudio de los cuerpos, su posible caracterización en términos de movimientos corporales y gestos aprendidos (para nuestro caso cuerpos de luz). En tal fin el código cinematográfico (que supone el registro) genera variaciones, pero no se trabaja

sobre un mundo natural, sino sobre un sistema cultural que modifica el cuerpo físico (lo regla socialmente), determina semi-simbólicamente el valor del rostro, etcétera. Esta ruta permite pensar en semas visuales en pantalla que operan gracias a la articulación entre el código kinésico y el código cinematográfico.

Todo ello combinado da la ilusión que el cine es un lenguaje natural. Lo central es que la imagen opera con más cercanía al enunciado si mantenemos la homología con la lengua. Para cerrar, queremos señalar un pequeño comentario sobre la lectura de los mecanismos expresivos del séptimo arte, hecha por nuestro autor, que (al interior de los códigos fílmicos) ofrece un nuevo modo de configurar el tiempo en términos narrativos. En un bello ejercicio comparativo señala que tanto la literatura como el séptimo arte tienen como vocación contar historias y por ello operan generando un sistema de significación que gravita sobre el eje temporal. “...el tratamiento de la temporalidad que el film introduce no carece, ciertamente, de efectos en la cultura contemporánea: ha propuesto de una forma tan violenta un nuevo modo de entender la sucesión y la contemporaneidad de los acontecimientos que incluso las demás artes han reaccionado ante esta provocación” (Eco, 1983, p. 197).

Y si bien el problema del tiempo no es la quintaesencia del cine, si hace evidente cómo un tipo de código articulado (que ofrece un modo de hacer expresivo el tiempo al interior de la pantalla) amplifica la enciclopedia de las artes. Mientras la novela, nos recuerda nuestro autor, nos dice que un acontecimiento tiene lugar, y luego otro, y así sucesivamente, el filme nos pone de cara a la continuidad (esto+esto+esto...) que da pie a la

simultaneidad, que violenta la cadena sintagmática horizontal. Diríamos, extraña mezcla entre literatura y pintura que supera la síntesis. Y este peso que renueva el sistema narrativo contemporáneo impulsa a que este modo de codificar pueda ser aplicado o emulado en otros sistemas expresivos cuando "... la calidad de la novela moderna deriva de la aceptación de una temporalidad ajena que la literatura ha aprendido viendo cine e intentando trasladar sus artificios a un nivel literario" (Eco, 1983, p. 198). Y este temprano Eco amplifica la fuerza del cine, lo cual puede ser cuestionable, con miras a pensar la importancia expresiva de un medio que, de diferentes maneras, permite, tras su estudio, el reconocimiento de la sutil y compleja relación entre lenguaje y arte.

II.

La polifacética obra de Umberto Eco también alberga un trabajo que bien puede ubicarse a medio camino entre el ensayo libre y la columna de opinión. No es gratuito que existan varias recopilaciones de sus artículos publicados, principalmente, en la prensa italiana. Su *Segundo Diario mínimo* es un caso representativo de este esfuerzo que no tiene nada de vulgarización académica, como algunos podrían pensar, mejor, diríamos, de exaltación intelectual a través de las letras mediatizadas. De-seamos recordar tres de sus agudos textos en clave (falsamente) periodística que se interesaron en el universo del séptimo arte. Sin duda, en ellos se reconoce su amor de cinéfilo, como la postura crítica frente a los impactos de las imágenes en movimiento en la cultura contemporánea.

A casi treinta años del estreno de una de las obras más emblemáticas de la

historia del cine, *Casablanca* de Michael Curtis (protagonizada por Humphrey Bogart e Ingrid Bergman), nuestro autor publica una singular visita a este filme en clave arqueológico-psicoanalítica. Y nos atrevemos a calificar su texto con tanta rimbombancia porque no se trata, simplemente, de la conmemoración a una gran obra, que suele destacar lugares comunes, sino el esfuerzo del lector de signos por diseccionar los restos de otra época. Y ese arqueólogo de imágenes sabe que un pedazo de tierra no puede leerse sin el universo como marco. Por eso este filme, de tanto calado, solamente alcanza su fuerza porque, de diferentes modos (en su pura singularidad), contiene, nos dice, los relatos ancestrales, el impulso narrativo de la especie, los arquetipos universales. Y este recorrido intenta responder una pregunta: ¿Qué hace que un filme de menor calibre, rodado en condiciones desiguales, sin un guion terminado, con problemas de distribución, se convierta en una obra obligada para cualquier cinéfilo?

La respuesta, sencilla y brillante, la sintonía de lo dispar, lo no alienable alineado en su justa medida, el exceso que (por saturación) da pie a la depuración. En otras palabras la capacidad de un filme para combinar elementos tan disímiles (aparentemente in-conjugables) y lograr un equilibrio inusitado, inesperado, impensado.

Con *Casablanca*: obligados a inventar sobre la marcha, sus autores han metido de todo un poco en la trama argumental y para ello eligieron material del repertorio de lo tradicionalmente aceptado (...) cuando todo lo aceptado se usa verdaderamente lo que se logra es una arquitectura como La

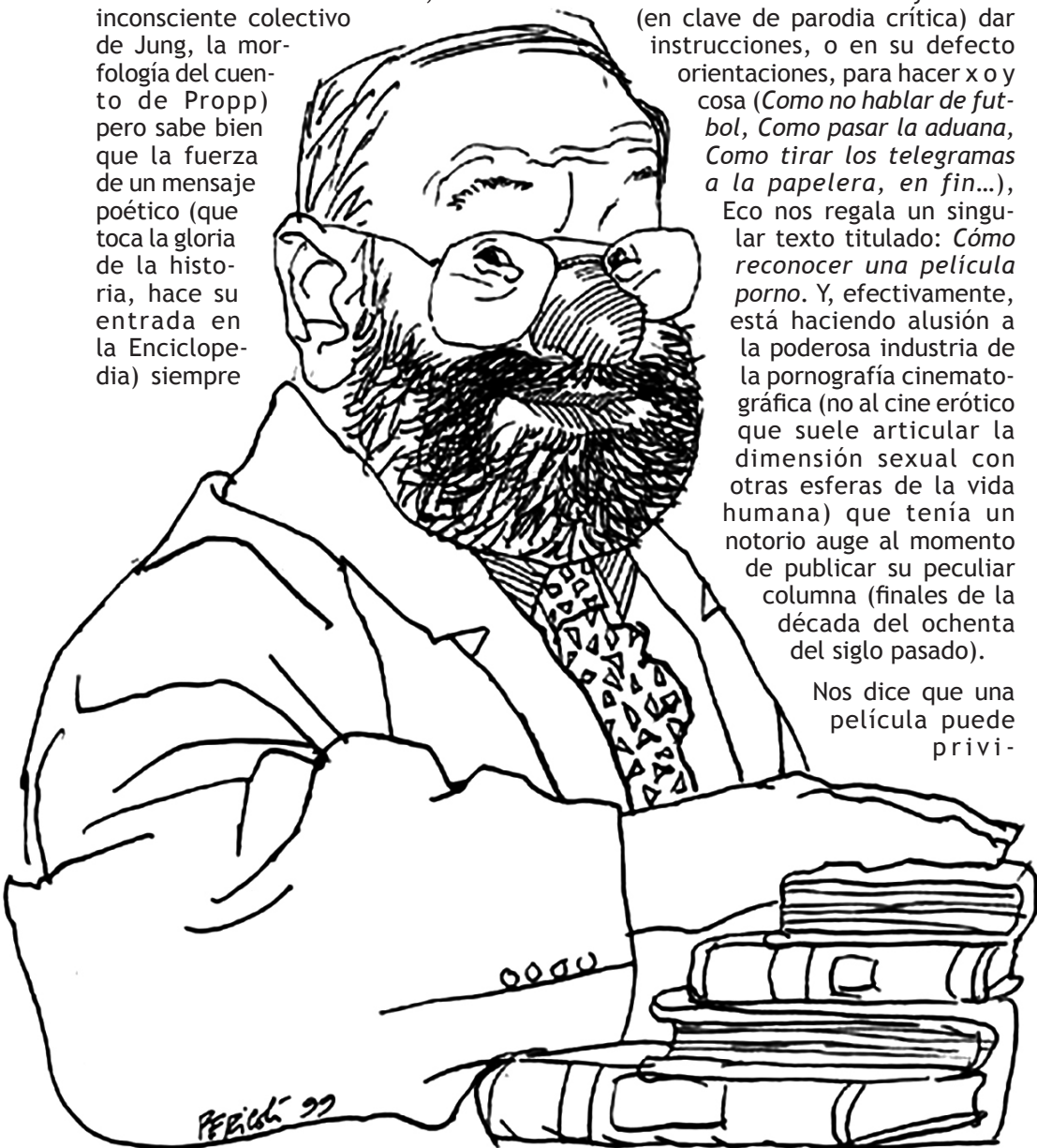
sagrada familia de Gaudí. Se logra el vértigo, se roza la genialidad (Eco, 1999, p. 287).

Y es esa tensión entre azar y disciplina lo que, entre líneas, elogia Eco como si en tal relación (con una alquimia todavía hoy indomable) radicarán los misterios del arte. No deja de estar presente el semiólogo que rastrea códigos (el modelo triádico de Levi Strauss, el inconsciente colectivo de Jung, la morfología del cuento de Propp) pero sabe bien que la fuerza de un mensaje poético (que toca la gloria de la historia, hace su entrada en la Enciclopedia) siempre

supone una energía que desestabiliza cualquier estructura: "Casablanca no es una película sino muchas, una antología. La película, rodada casi por casualidad, probablemente se hizo sola, sino en contra, por lo menos más allá de la voluntad de sus autores; de sus actores..." (Eco, 1999, p. 291).

Siguiendo el recorrido, como parte de una serie de artículos cuyo fin es (en clave de parodia crítica) dar instrucciones, o en su defecto orientaciones, para hacer x o y cosa (*Como no hablar de fútbol, Como pasar la aduana, Como tirar los telegramas a la papelera, en fin...*), Eco nos regala un singular texto titulado: *Cómo reconocer una película porno*. Y, efectivamente, está haciendo alusión a la poderosa industria de la pornografía cinematográfica (no al cine erótico que suele articular la dimensión sexual con otras esferas de la vida humana) que tenía un notorio auge al momento de publicar su peculiar columna (finales de la década del ochenta del siglo pasado).

Nos dice que una película puede privi-



legiar las acciones o puede optar por presentar tiempos muertos. En cualquier caso, la decisión tomada, tiene un fin estético-expresivo. Pero las películas porno (cuya acción es el acto sexual desencarnado, hiperbolizado) están llenas de tiempos muertos (y esto no parece ser contraproducente). Tiempos muertos que no dicen nada (cansan) y a los cuales se desearía renunciar para pasar directo a la acción. (Y bien podemos decir, como comentario al margen, que pareciera que la industria de la pornografía leyó con cuidado las agudas elucidaciones de nuestro autor porque en la actualidad la decadente industria pornográfica -y decimos industria, no pornografía que parece vitalicia- ha abandonado los tiempos muertos).

¿Cómo podemos reconocer estos tiempos en una película porno? Pues básicamente cuando vemos todo lo que ocurre entre acto y acto sexual. Dicho con crudeza el relleno visual que alguien creyó necesario para que la pornografía fuera considerada cine:

Las películas pornográficas están llenas de gente que se sube al coche y conduce durante kilómetros y kilómetros, de parejas que pierden un tiempo increíble para registrarse en los hoteles, de señores que pasan minutos y minutos en ascensor antes de subir a la habitación, de muchachas que saborean diferentes licores y juegetean con camisetas y encajes antes de confesarse mutuamente que prefieren Safo a Don Juan. Para decirlo pronto y bien, en las películas pornográficas, antes de ver un sano polvo es necesario tragarse un anuncio de la concejalía de transportes (Eco, 1994, p. 145).

Ahora lo interesante es que en esta singular lectura, emerge el semiólogo que nos revela la fuerza de la narrativa del cine. Nos recuerda que una película no puede sostenerse a punta de shock, necesita de la regularidad. Y para que nos atraiga la desviación del acto sexual, necesitamos aburrirnos primero con los tiempos muertos de un preámbulo fastidioso: "...la película pornográfica debe representar la normalidad —esencial para que pueda adquirir interés la transgresión— tal y como cada espectador la concibe" (Eco, 1994, p. 146).

En este análisis Eco nos recuerda la importancia de las tensiones narrativas para que los golpes estéticos alcancen a su público (y no estamos hablando solo de películas pornográficas). Nuestra resistencia al impacto es limitada y reclama de cierto tipo de distensión. Esta lección la aprendió bien cierta tendencia narrativa contemporánea que, digámoslo así, ha reemplazado los tiempos muertos por el humor insustancial. Lo interesante es que a veces deseamos que la acción dramática (central, epifánica) pase rápido para que las imágenes accesorias nos diviertan, nos ofrezcan el más escapista modo de renunciar a lo sustancial. Pareciera que a la final no nos interesa tanto, como quizás creíamos, el más desencarnado (e inhumano sexo) y preferimos la mundanidad de lo cotidiano.

Más allá de nuestra lectura de la lectura de Eco sobre el cine pornográfico, nos interesa decir que nuestro autor está hablando tanto de la tradición del séptimo arte como de nuestros modos de habitar el presente, influenciados por lo que vemos en las salas. Termina su texto diciéndonos que: "Entráis en un cine. Si para ir de A a B los protagonistas tardan más de lo que desearíais, eso

significa que la película es pornográfica” (1994, p. 146). A lo cual agregaríamos que gran parte de la narrativa visual contemporánea se ha convertido, afortunadamente, en pornográfica porque se ha obsesionado por lo que ocurre cuando el foco de atención, la acción principal no está presente.

Por último, queremos hacer una pequeña alusión a un encantador texto que parece más un ejercicio poético que una columna periodística o un ensayo académico. Titulado: *Do your movie yourself* (algo así como: haga usted su propia película) nos regala un fabuloso ejercicio en clave de recetas de cómo hacer una película (por lo menos un plot a partir de acciones sintetizadas en frases cortas) de algunos de los grandes directores modernos (sin duda, algunos de los favoritos de Eco: Antonioni, Godard, Olmi...). La razón para esta conversión del cine a pequeña formulas narrativas es el reconocimiento de los fuertes cambios en las tecnologías de producción (en especial el video electrónico) que amenazan con cambiar el cine como lo conocemos. En su obra, nuestro infame (falso) director nos entrega un argumento y nos da una lista de mutaciones para hacer varias películas bajo la égida de un gran maestro del séptimo arte. Todo en el fondo como un modo de conservar la tradición cinematográfica en caso de que su muerte se haga inminente.

Miremos un caso titulado: *Argumento múltiple para Antonioni*. La fórmula de base es la siguiente

“Una^x explanada^y desolada^z. Ella^k se alejaⁿ” (Eco, 1994, p. 42).

Entiéndase que este sería el gran argumento que permite variaciones para que hagamos (siguiendo irremediablemente un código) nuestros propios filmes y

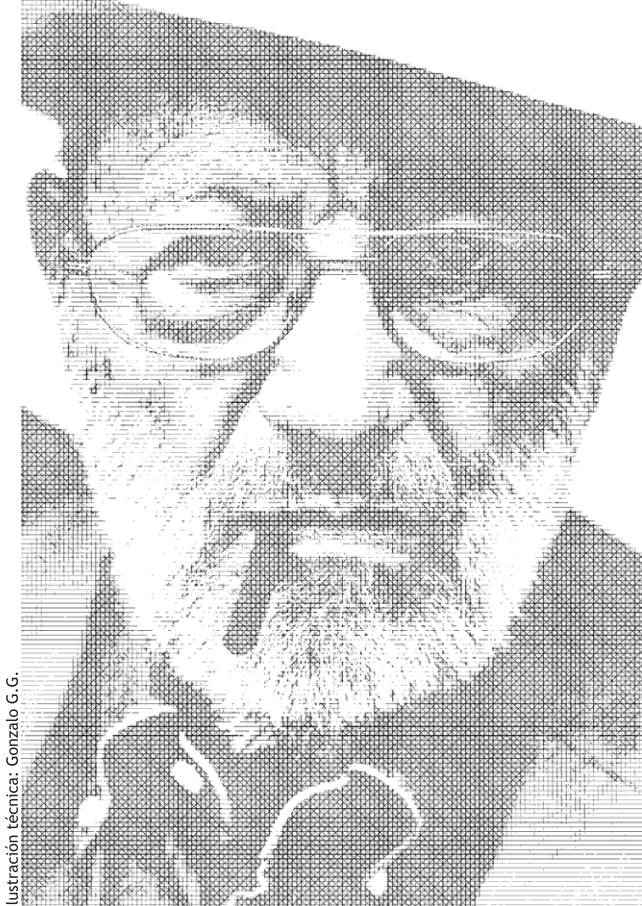


Ilustración técnica: Gonzalo G.G.

posemos de artistas (además europeos). Las variaciones propuestas (coligiendo al autor) permitirán que la palabra identificada con una letra pueda ser reemplazada por las opciones a la postre. Revisemos:

x. Dos, tres, infinitas. Una red de. Un laberinto de. Un.

y. Isla. Ciudad. Nudos de autopistas. Áreas de servicio. Subterráneo del metro. Campo petrolífero. Pioltello Nuova. Eur. Stock de tubos Dalmine al aire libre. Cementerio de automóviles. Fiat Mirafiori un domingo. Expo después del cierre. Centro espacial a mediados de agosto. Campus de la University of California-Los Ángeles mientras los estudiantes están en Washington. Fiumicino.

z. Vacía. Hasta donde alcanza la vista. Con visibilidad incierta por la reverberación solar. Neblinosa. Impracticable por barreras de red de mallas amplias. Radiactiva. Deformada por un gran angular.

k. Él. Ambos.

n. Está allí. Toca durante mucho tiempo un objeto. Se aleja, luego se para, perpleja, da dos pasos hacia atrás y se aleja otra vez. No se aleja pero la cámara hace un *travelling* hacia atrás. Mira a la cámara con rostro inexpresivo tocándose el foulard (1994, p. 43).

Hicimos la prueba y creamos nuestra propia película a la Antonioni. He aquí la pieza maestra: *Un laberinto de^x fiat mirafioris un domingo^y con visibilidad incierta por la reveberación^z. Ambos^k miran a la cámara con rostro inexpresivo tocándose el foulardⁿ*. Solo queda rodar esta pieza inefable.

Nosotros quisiéramos, ya para terminar, proponer un *Argumento múltiple para un Umberto Eco* (por supuesto nuestra propia película por rodar).

Profesor^a ausculta^b escolásticas cifradas^c. Vende^d enciclopedias^o.

Y ahora las posibles transformaciones (diríamos, nosotros, variaciones).

a. Novelista. Encarnación profana de Sherlock Holmes. Alter ego de Guillermo de Baskerville. Admirador secreto de Aristóteles. Discípulo apócrifo de Tomas de Aquino. Enemigo secreto de Peirce.

b. Semiotiza. Hipocodifica. Fabula. Sobreinterpreta. Abduce

c. Falsos libros sobre la risa. Las formas de lo feo en el arte bizantino. Las murallas modernas en las periferias urbanas. Cómo Porfirio se convirtió en el padre de las taxonomías. Cómo hacer una tesis y no morir en el intento. Una vida en la que Twitter es una pesadilla distópica. El arte de escribir a diario en un periódico que jamás tendrá un número uno.

l. Compra. Intercambia.

o. Novelas de Sir Arthur Conan Doyle. Varias sumas teológicas. Falsos frescos de Claude Monet. Cameos en películas católicas de directores de izquierda. Diccionarios incapaces de saber qué es una ballena. Una casa-laberinto hecha de tinta y papel.

Haga usted su película. ¡Crease un (falso) director!

Referencias

- Eco, U. (1971). Sobre las articulaciones del código cinematográfico. En Pérez Estremera, M. (Ed.), *Problemas del nuevo cine* (pp. 77-108). Madrid: Alianza
- Eco, U. (1983). *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- Eco, U. (1986a). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen
- Eco, U. (1994). *Segundo diario mínimo*. Barcelona: Lumen
- Eco, U. (1999). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen