

¿QUÉ HACE DEL CINE UN ARTE? EL IDIOLECTO CINEMATográfico

El idiolecto cinematográfico se propone en este trabajo como aquel conjunto de reglas, convenciones, usos, estructuras, técnicas, formatos y géneros que constituyen en un momento dado la identidad artística del cine. Retomando el ideal de la escuela formalista, aquí se pretende estudiar al cine como una lengua, fuera de posiciones ideológicas, metafísicas o valoraciones subjetivas. En pocas palabras, se pretende hacer una ciencia del cine. Una ciencia del cine por fuerza debe también ser una semiología estética, pues el cine es un arte. Sobre este punto es necesario clarificar qué se entiende por una identidad artística, es decir, explicar qué es lo que hace de un objeto, texto o discurso "normal", cotidiano, un objeto artístico. Retomando la vieja pregunta formalista, primero en la literatura, respecto a qué es lo que hace de un discurso verbal un discurso poético, pregunta que puede extenderse al arte en general (como de hecho se ha extendido), aquí se pretende demostrar que la identidad artística de cualquier objeto o texto depende de la convención cultural que, a través de dos vías (directa e indirectamente) confiere, "bautiza", determina o designa como artística determinada obra o determinado paradigma tanto productivo como interpretativo. Artista y público (sea crítico profesional o simple espectador) están ligados *a priori* por este idiolecto que va marcando la pauta, muchas veces de manera implícita y velada, respecto a qué se entiende por arte (y cuáles son sus lógicas de interpretación) en un determinado momento histórico.

Implícitamente, con este enfoque consideramos que el arte no es arte por sí mismo, ni tiene una determinada "esencia", ni estructural ni extraestructural, que no sea aquella conferi-

da por la historia. El arte no es universal y no es condición "natural" del hombre. La historia y el desarrollo de la estética como disciplina nos han demostrado que lo que se considera como artístico (o estético) cambia con el transcurrir del tiempo y de una cultura a otra, aun dentro de un mismo territorio. Esto no quiere decir que un proyecto de descripción científico, no normativo, que arroje luz sobre cómo se construyen y cómo viven las identidades de lo estético y lo artístico, no pueda ser posible. El asunto es construir un adecuado objeto teórico, libre de ideas metafísicas o posiciones ideológicas implícitas, que nos permitan estudiar el fenómeno artístico con una distancia de análisis y con instrumentos de comprobación intersubjetiva. Los viejos formalistas rusos marcaron la pauta de esta vocación, pero traicionaron el ideal de no contaminar las posiciones personales del analista, sus gustos o ideologías artísticas, con el objeto que se está estudiando, que consiste en explicar la especificidad artística de una identidad. Otros teóricos contemporáneos a los estudios formalistas rusos fueron Louis Delluc y Jean Epstein, por mencionar dos de los más significativos, que también trataron de explicar cuál es la condición que transforma al cine en un arte. Para ellos, la condición artística del cine dependía del trabajo de sublimación de la imagen en sí misma, fuera de su relación analógica, icónica o utilitaria respecto a la realidad. A esta condición sublimante de la imagen gracias a su trasposición al celuloide con los recursos de la fotografía cinematográfica la llamaron *photogenie*. La artisticidad del cine radicaría, pues, en un oportuno trabajo de construcción icónica gracias al uso de los medios tecnológicos cinematográficos. Argumenta Boris Eikhenbaum:

La inadecuación permanente entre “esencia transmental” y “lenguaje” es la antinomia interna del arte que guía su evolución.

El cine se hizo arte a partir del momento en que se estableció el significado de estos dos términos. La fotogenia, es la esencia “transmental” del cine, análoga al carácter “transmental” musical, literario, pictórico, motor, y otros. Nosotros la percibimos en la pantalla aparte de cualquier vínculo con el argumento: en los rostros, los objetos, el paisaje. Nuestra mirada redescubre las cosas, “jugamos” con ellas, las percibimos como desconocidas. Delluc ha dicho: “una locomotora, un trasatlántico, un avión, una vía férrea son, por la geometría de su estructura, fotogénicos. Cada vez que un panorama actual muestra un buque o una flota, los espectadores gritan de admiración”. No a causa de la “estructura” del objeto, sino por la manera en que éste es presentado en la pantalla. Cualquier objeto puede ser fotogénico, es una cuestión de método y de estilo. El operador es el artista de la fotogenia. Utilizada como “expresividad”, la fotogenia se transforma en “lenguaje”, lenguaje de la mímica, de los gestos, de las cosas, de los ángulos, de los planos, etc., que son el fundamento de la cine-estilística.¹

Así también los formalistas literarios explicaban la especificidad de lo poético (o lo artístico) en el uso de la palabra “en sí misma”, fuera de todo propósito comunicativo o de determinación de sentido, es decir, apreciar la musicalidad, la forma de la palabra en su constitución propia, antes de pensar en lo que designa, en un acto de desfamiliarización respecto a lo cotidiano. La palabra *silla* puede convertirse en arte o poesía (para el caso son sinónimos) si se “extraña” su sentido de ser una palabra que nos hace pensar en un objeto para sentarse y en su lugar la pensamos como una entidad estética que es en sí una realidad nueva, fuera de determinaciones.

Al contrario de la función de comunicación, que hace posible el intercambio social a través de la palabra [como signo], la función poética mues-

tra al receptor la estructura misma de la palabra, los elementos de los que aquella se compone [...]; [ella] nos expone la palabra misma a través de la palabra, mientras que las otras funciones siempre nos hacen descubrir otros objetos, diferentes en su esencia de la palabra, apuntan a otra cosa a través de la palabra [...]²

Los formalistas concordaban con Saussure en que la tarea de la lingüística debía concentrarse en la lengua como objeto de estudio, e ignorar los hechos del habla. Entendiendo la lógica que ellos conferían a la identidad artística, la poética debía concentrarse precisamente en el habla porque en ésta habitaba el “extrañamiento” que podía hacerse de la lengua normal, cotidiana. Es decir, el arte es un hecho de habla que se deriva del extrañamiento de la lengua y que niega de ésta su capacidad comunicativa tradicional.

Mientras que la lingüística, como ciencia de la lengua social que implica ante todo la comunicación, la mutua comprensión, está autorizada para ignorar el habla (incluso está obligada a ello), la poética, que se interesa por la palabra como material de construcción y por la lengua como elemento básico de una estructura racional, debe interesarse, por el contrario, por el habla, esa superestructura volitiva respecto del sistema de signos lingüísticos dados, impuestos.³

Se trata, pues, de moverse del eje de la selección (aquello que designa la realidad, la determina, y por lo tanto, está subordinado a ella) al eje de la combinación, donde cuenta el libre juego sintáctico a través del cual el artista puede “desfamiliarizar”, de acuerdo con Roman Jakobson. Recordemos: “La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación”.⁴

¹ Eikhenbaum, B. (1996). Problemas de cine-estilística. En F. Albéra (Comp.), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado 1927)

² Vinokur, G. (1996). Poética, Lingüística, Sociología (Cuestiones de método). En F. Albéra (Comp.), *Los formalistas rusos y el cine* (pp. 22). Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1923)

³ Íbidem, pág. 21

⁴ Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1975, pág. 360

Como se ha criticado desde varios frentes, esta concepción es ideológicamente afín a la literatura simbolista, al surrealismo y otras vanguardias, y tal vez explique el sentido de tales poéticas (aquí se entiende la palabra "poética" como la explicitación de la poiesis, es decir, el sistema expresivo de cada artista, o grupo o movimiento, como un proceso que parte de un conocimiento artístico, de una ideología artística, y tiene como finalidad la producción de una obra de arte). La concepción del arte durante los años 10 y 20 exigía una concepción nueva del mismo, acorde con las ideologías surrealistas, dadaístas, simbolistas, etc. Bien lo dice Yuri Tynianov: "el cine es un arte abstracto"⁵. Es decir, el cine debe subordinar lo visible a los principios de construcción que privilegian, hacen posible y enfatizan su articulación. La homologación a otras artes como la arquitectura es explícitamente caracterizada como "arte abstracto". Si pensamos en la tradición del término *abstracto* en el mundo de la pintura, y si nos atenemos al significado que se sigue de su etimología (extraer, sacar de), veremos que esta concepción del cine va acorde con los valores estilísticos y conceptuales que se viven en el ambiente artístico desde Cézanne, que van a enfatizarse durante el fauve-expresionismo (sobre todo a obra de Matisse) y se consolidarán con las poéticas cubo-futuristas y paradigmas racionalistas relacionados. El cine en este momento era abstracto, como todo el arte, prácticamente, pero si seguimos tal lógica, veremos que más tarde la pintura y otras artes se vuelven concretas, es decir, plantean realidades conceptuales o materiales totalmente desligadas de un espíritu organizativo, programático, abstracto. ¿Por qué el cine no pudiera seguir ese camino en un momento dado? Pensemos en el cubismo sintético, en el suprematismo, el constructivismo, el informalismo, el expresionismo abstracto (que más bien debería llamarse concreto) y demás poéticas que actualmente son todavía vigentes. El hecho de que el cine se haya definido primordialmente como narración y mon-

taje en esos años (pensemos en David Wark Griffith y en Sergei Einsestein, por ejemplo); es decir, entre 1915 y 1930, *grosso modo*, nos explica la naturaleza de tal abstracción. El *decoupage* clásico, es decir, el estilo de montaje que desarticula una acción en diferentes planos, escenas y secuencias, se va a popularizar e institucionalizar de manera tajante gracias a la influencia del cine estadounidense y su época de oro, fundamentalmente entre 1930 y 1960. Actualmente muchas poéticas cuestionan la narratividad como identidad o esencia del cine y luchan por proponer un cine contemplativo, en su forma pura de imagen-tiempo. Ya, de hecho, desde los años veinte veríamos cine experimentalmente articulado en los trabajos de Marcel Duchamp, Man Ray, Fernand Leger, René Clair y otros. No narrativos, pero articulados de manera "extrañante", jugando con las posibilidades de la fotografía cinematográfica y los trucos de iluminación, animación y post-producción.

¿Por qué no proponer la hipótesis de un cine concreto, en el que no se cuenten historias, ni se construyan conceptos mediante la analogía, el contraste o el extrañamiento, sino que se proponga como una experiencia única, interactiva, informal, en donde sólo exista la percepción de colores, sombras, texturas y formas "neutras", experimentables a partir de los sentidos (los cinco) y no nada más dependan de la vista o el oído? Un verdadero arte total, como querría Wagner. Uno de tantas propuestas posibles de arte.

Los formalistas traicionaron su principio científico-descriptivo casándose con una normatividad, con una determinación artística particular: el cine es arte en la medida en que propicia el abandono del naturalismo en pos de un extrañamiento constructivo a través de las posibilidades técnicas (y conceptuales) de la puesta en cuadro y la puesta en serie, es decir, de la filmación y el montaje. Ciertamente, un cine abstracto predominó durante prácticamente todo el siglo XX, pero podría haber otras conceptualizaciones, otros usos artísticos, otras poéticas. Ahora, si queremos continuar hablando de extrañamiento, debe reconceptualizarse la cuestión en otro plano epistemo-

⁵ Tynianov, Y. (1996). El cine, la palabra, la música. En F. Albéra (Comp.), *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado 1927)

lógico: el extrañamiento entendido como cambio de uso, cambio de fin, cambio de identidad total. Dicho extrañamiento se da no como plan estructural deliberado en cuanto subversión a un sistema ya dado, un acto de habla, en otras palabras. Es decir, no como arquitectura o diseño de un texto deliberadamente confuso, ambiguo o autorreflexivo, sino como un uso totalmente nuevo, que constituiría otra lengua, no derivada de la "función comunicativa" normal. El signo *silla* en sí mismo no me dice cómo usarlo, fuera de sus reglas de uso de la lengua. Si decido utilizarlo, usarlo estéticamente, dicha esteticidad no es producto de la estructura en sí de la silla, sino de su nueva conceptualización como fenómeno nuevo, pertinente sólo estéticamente, formado, significado, sólo estéticamente. Pero cambiar dicho *switch* no viene de un trabajo de "descontingentización" del signo lingüístico normal, a partir del sistema inmanente de la lengua, sino de su uso a partir de la creación de OTRA lengua. En pocas palabras, diferenciamos los códigos de uso de los códigos estructurales, de creación. Algo es artístico no porque se haya construido deliberadamente de forma ambigua, sino porque la cultivación del momento histórico, la cultura, ha dado dicha valoración e identidad a dicho fenómeno o paradigma de construcción simbólica con esa identidad. Si la ambigüedad o la subversión del código es arte, es porque así se ha institucionalizado en la cultura, no por obra del sistema semiótico en sí.

La postura de Umberto Eco es significativa al respecto, pues retoma el concepto de extrañamiento de Jakobson como centro de su explicación semiológica artística. El semiólogo italiano refiere en su *Tratado de Semiótica general*, antes de explicar su concepto de *idiolecto estético*:

La definición *operativa* más útil que se ha formulado del texto estético ha sido la proporcionada por Jakobson, cuando, a partir de la conocida subdivisión de las "funciones lingüísticas,"

ha definido el mensaje con función poética como AMBIGUO y AUTORREFLEXIVO.⁶

Aunque aclara más adelante que no todas las ambigüedades son estéticas (aunque no explica por qué), establece que existe ambigüedad estética "cuando a una desviación en el plano de la expresión corresponde alguna alteración en el plano del contenido". Esto es, la esteticidad es producto de cómo está confeccionado el texto, oportunamente desarraigado de su código originario. Eco llama de diversos modos a dicho desarraigo: "hipercodificación", "desviación de la norma en la expresión y el contenido", "violación de las reglas del código":

Por otra parte, la ambigüedad es un artificio muy importante, porque hace de vestíbulo para la experiencia estética: cuando, en lugar de producir puro desorden, aquella atrae la atención del destinatario y lo coloca en un estado de "excitación interpretativa", el destinatario se ve estimulado a examinar la flexibilidad y la potencialidad del texto que interpreta, así como las del código a que se refiere.⁷

El ejemplo que refiere es clásico: "Una frase desviada como /las ideas verdes sin color duermen furiosamente/ está ya más próxima al efecto estético, porque incita al destinatario a reconsiderar toda la organización del contenido."⁸ Me parece que la postura de Eco es muy clara, lo mismo que la nuestra respecto a lo que criticamos de la misma: la organización extrañante es estética. Y nosotros replicamos: no en todos los tiempos, no en todas las poéticas. No en todo el arte. Además, la respuesta de Eco suscita otra pregunta, por lo que ahora el problema es doble: ¿Por qué sería estética dicha ambigüedad o autorreflexividad? ¿Y cómo es que estaría la anterior frase "ya más próxima al efecto estético"? ¿Se pueden ya ver los "grados" de esteticidad? Si yo escucho tal

⁶ Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, pág. 368

⁷ *Ibidem*, pág. 370

⁸ *Ídem*.

frase, no necesariamente, por la frase misma, tendré una “excitación interpretativa”, al menos en el sentido estético. Puedo concluir que se trata de un error de código no estético y basta, a menos que *algo* afuera del texto me lo proponga como estético (o mejor dicho, artístico, en nuestro caso, para no mezclar los dos términos), y dicha proposición sea pertinente a la esteticidad de mi cultura. No es correcta entonces la definición de la ambigüedad estética como la correspondencia entre una alteración en el plano de la expresión y otra en el plano del contenido. Es ideológica porque absolutiza un valor estético atribuido en el siglo XX, de un grupo de poéticas (*poética* entendida aquí como las características de un paradigma productivo artístico en particular) concretas, a condición de todo el arte, de su identidad. Y si se refiriera a un extrañamiento conceptual, identitario, de uso, nunca se preocupa por hacer tan importante distinción. Más aún: al concentrarse en la desviación del signo como condición estética y al no aclarar por qué otras ambigüedades no lo son, podemos reconfirmar nuestra sospecha de que Eco confunde (si no es que ignora el segundo) dos niveles epistemológicos muy distintos: el del código de la estructura inmanente, con sus lógicas y reglas, y el código de uso que creó al primero, que por fuerza existe fuera de la estructura. Más adelante, en el *Tratado de Semiótica General*, confirmamos nuestra sospecha: Eco se refiere a un extrañamiento estructural, sintáctico, no de uso, cultural, extraestructural. Así lo dice al explicar su *idiolecto estético*:

Por otra parte, la impresión de impermeabilidad es sólo uno de los *efectos*, uno de los *mecanismos internos* del verso. Ante todo, el verso está abierto a PRUEBAS DE CONMUTACION: cámbiese una palabra y todas las demás perderán su función contextual, como si en un tablero de ajedrez se substituyera un alfil por una tercera torre. Pero, si hay SOLIDARIDAD CONTEXTUAL, debe haber REGLA SISTEMÁTICA. Lo que significa que el texto estético debe poseer, a escala reducida, las mismas características que una lengua: debe haber en el propio texto un sistema de relaciones mutuas, un diseño

semiótico que paradójicamente permita dar la impresión de a-semiosis [...]

Por otro lado, la nueva matriz de desviaciones que se ha instaurado impone CAMBIOS DE CÓDIGO, incluso fuera de ese texto, si no por otra razón, porque revela la posibilidad del propio cambio. Como ese 'nuevo código' potencial ha generado un solo texto y ha sido 'pronunciado' por un solo emisor, con lo que representa en el contexto cultural una especie de *enclave* innovador, a propósito de él se ha hablado (cf. Eco, 1968) de IDIOLECTO ESTÉTICO, para designar la regla que rige todas las desviaciones del texto, el diagrama que las vuelve a todas mutuamente funcionales.⁹

Y para confirmar que Eco confunde el nivel estructural, los códigos internos de la obra, de creación, con los de uso, los extraestructurales, de la cultura, más adelante establece que el idiolecto estético puede llegar a consolidarse a nivel colectivo en la cultura. Nosotros decimos que es justamente al revés: primero está el idiolecto cultural, que legitima la vida estética de la “desviación de la norma” o la ambigüedad, y no viceversa:

Puesto que un mismo autor puede aplicar la misma regla a muchas obras, varios idiolectos estéticos producirán por abstracción crítica o por promedio estadístico un IDIOLECTO DE CORPUS (o estilo personal). Como un idiolecto determinado, en caso de que una comunidad cultural lo acepte, produce imitación, manierismo, juegos de influencias más o menos explícitas o conscientes, vamos a hablar de IDIOLECTO DE CORRIENTE o DE PERIODO HISTÓRICO.¹⁰

La ambigüedad sería estética en los momentos en los que el código de uso de la cultura le asigna tal correlación, de la misma manera que no lo sería en otras condiciones, circunstancias y tiempos. Hablamos de dos tipos de contextos dentro de una función sígnica (o signo, para el caso es lo mismo), siguiendo la terminología de Hjelmslev y Eco: uno interno,

⁹ *Ibidem*, pág. 378-380.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 380.

estructural, relativo a la expresión y al contenido, y otro externo, que aquí llamamos de uso, a cargo de la cultura entendida como sujeto colectivo de un momento histórico determinado. Si Eco solo distingue tres actores en la actividad comunicativa artística, es decir, un emisor, un mensaje y un receptor, se refiere únicamente a los códigos que el emisor en cuestión construye para determinado mensaje, e ignora que esta tríada constituye el plano de la expresión de una función signíca más grande, que de hecho hace posible la existencia de estos tres actores, que sería la cultura. La artísticidad o poeticidad (o cinematograficidad, para los fines de este trabajo) estaría dada por el contexto extraestructural de la cultura, que a su vez determina los códigos en los que dicha artísticidad se manifiesta. ¿Cómo se da esta operación? ¿Cómo saltamos de los códigos culturales, de uso, de artísticidad, a los códigos de confección, estructurales, de un determinado texto o discurso?

El estatólogo italiano Luciano Nanni, de la Universidad de Bolonia, propone el siguiente esquema para explicar la cuestión: (ver anexo 1).

La identidad del arte se asigna de manera extrínseca a la obra, a partir de una convención-institución histórica que permite al artista crear una obra-arte (*Poética*); que da ciertas características (históricas) a la obra-arte y que permite interpretar dicha obra al crítico de determinada manera (*Crítica*). Este *idiolecto artístico*, como lo llama Nanni, funciona a través de dos vías: (ver anexo 2. Explicaremos tal idiolecto más adelante con mayor profundidad).

Esto quiere decir que la artísticidad (o idiolecto artístico) se materializa en las formas que determinado contexto histórico ha asignado a las estructuras del arte, ya sea a través de "etiquetas" o "formatos" precisos (como "novela", "cuento", "largometraje", etc.), y aquí estamos en la dimensión pragmática, en la asignación directa de una identidad conceptual, en este caso artística, a un determinado objeto. La otra vía se divide a su vez en contextual y circunstancial: la contextual no se refiere a lo que está

fuera del texto, sino a cómo está organizado dentro (organización que hace distinguir al texto de lo que está afuera de él, y que nosotros también llamamos "contexto", a partir de la etimología cum-texere: "tejer junto"), mientras que la circunstancial hace referencia a las entidades extratextuales que le asignan la identidad de arte a la obra, como por ejemplo se da en los ready made: originalmente, antes de que Duchamp institucionalizara el nombre (formato o etiqueta) "ready made", la artísticidad llegó a tal objeto no en virtud de su construcción material, sino de su exhibición o propuesta dentro de un lugar de arte, en este caso, la galería.

Una vez que el "objeto" (o texto) adquirió su identidad de arte, vive dentro de la crítica a través de las distintas interpretaciones que pueden hacer de él los diferentes críticos. Las reglas de tal interpretación no están dadas por el crítico, entendido éste como sujeto individual, sino, nuevamente, por el idiolecto artístico, que hoy en día permite una pluralidad de interpretaciones muy vasta y con posibilidades prácticamente indeterminadas. Además, el crítico no puede decir *lo que quiere* de la obra de arte, sino *lo que puede*, es decir, creará sentido respecto a la obra en tanto ésta sea o tenga elementos pertinentes de acuerdo a su cultura, formación, idea de arte, gustos, etc. Y aquí asistimos a la disolución de un viejo problema de la acepción del arte como estructura: no hay decodificaciones en el arte, sino recodificaciones pertinizadas entre la obra y el crítico. La obra de arte, vista en sentido sincrónico, ya no se comporta como signo, sino como su contrario: en una entidad nouménica, en el mundo antes de ser significado o interpretado, o como el semiólogo Luis Jorge Prieto lo llama, un *objeto material* (ver anexo 3)¹¹.

Si estamos de acuerdo con el modelo de Nanni, para rastrear la identidad específica del cine tenemos que identificar el idiolecto (el

¹¹ Prieto, Luis Jorge, "Una teoretica corretta, e avanzata? Ripensiamo la linguistica e la semiologia (la semiotica)". En <http://www.parol.it/articles/mazzei.htm>. (Julio 2012).

código de uso) que en un determinado momento histórico le da tal identidad. Aquí proponemos llamarlo *idiolecto cinematográfico*.

Nanni propone un esquema a tres niveles, al que llama *idiolecto artístico*, concepto del cual proponemos el término idiolecto cinematográfico. Antes de explicarlo, me gustaría detenerme en el concepto de la ambigüedad, y por consiguiente, polisemia, del texto artístico. Si reconocemos que la obra de arte, prácticamente desde las vanguardias, es polisémica, y si estamos de acuerdo con que tiene valor estético en cuanto a la institucionalización cultural del mismo, y no porque en sí misma sea ambigua, debemos concluir que la polisemia es una condición del idiolecto artístico, y en cuanto tal permite una gran serie de desviaciones a las normas en los planos de la expresión y del contenido de las funciones sígnicas que construyen no sólo los artistas, sino también los críticos o espectadores. Algunas construcciones tienen más visibilidad que otras, al aglutinar las visiones de determinados artistas o críticos en entidades más grandes, a manera de grupos o movimientos artísticos. Tendremos así que, siguiendo el esquema de Nanni, la identidad arte, en nuestros días, en la contemporaneidad del siglo XX y lo que va del XXI, ligaría obra, crítico y artisticidad en tres niveles de codificación semiótica. Nanni originalmente incluye solo a la crítica dentro del siguiente esquema, pero nosotros hemos añadido a la poética, es decir la labor del artista, puesto que sigue la misma lógica que el crítico:

Nivel 0.- Obra de arte

Nivel 1.- Significaciones individuales de artistas y críticos (críticos entendidos como intérpretes o receptores de la obra de arte en general, no necesariamente profesionales).

Nivel 2.- Significaciones paradigmáticas de grupos, escuelas y movimientos artísticos, tanto de producción como de interpretación o crítica artística.

Nivel 3.- Idiolecto artístico como *langue* del arte, como convención institucionalizada

que reúne el conjunto de reglas, lógicas del fenómeno artístico.

El esquema puede recorrerse de arriba a abajo, en un sentido epistemológico, de lo particular a lo general; o bien de abajo hacia arriba, en un sentido de derivación lógica.

Ahora sí, conviene establecer con precisión la noción de idiolecto que utilizamos en este trabajo, y que como dijimos, retomamos de Nanni. Contrastaré primeramente el significado que proponen Greimas y Courtés en su *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*:

1.- El idiolecto es la actividad semiótica, productora o lectora de las significaciones –o el conjunto de los textos relativos a éstas- específica de un actor individual que participa en un universo semántico dado. En la práctica de las lenguas naturales, las variaciones individuales no pueden ser muy numerosas, ni constituir descartes demasiado distantes: de otra manera arriesgarían interrumpir la comunicación intersubjetiva. Por lo tanto son generalmente considerados como fenómenos de superficie, que refieren en primer lugar a las componentes fonéticas y lexicales de la lengua. En estado puro, el idiolecto depende de la psicolingüística patológica y podría ser identificado con la noción de autismo.

2.- Situado en el nivel de las estructuras profundas, el problema del idiolecto va relacionado a la noción de estilo. En esta perspectiva se puede concebir al idiolecto como la asunción, de parte de un actor individual, del universo semántico individual (el cual es constituido por la categoría vida/muerte) que él está en grado de dotar de vertimientos hipotáticos particularizantes, y del universo colectivo (articulado por la categoría naturaleza/cultura), de los cuales puede disponer los términos a placer suyo, homologándolo con el universo individual. Se trata solo de una sugerencia para una problemática particularmente ardua.¹²

¹² Greimas Algirdas Julien, Courtés, Joseph, *Semiotica: Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Milán, Ed. Mondadori, 2007, pág. 151.

He escogido esta definición para precisar la línea en la que la propuesta terminológica de idiolecto artístico en Nanni se diferencia tanto de ésta como de la noción de Saussure. Recordemos, para Saussure el idiolecto es una puesta en práctica, puesta en acto, de una parcialización de la *langue* en un individuo singular. En otras palabras, es un acto de *parole*, o bien, de *habla*. También en la noción de Greimas su identidad está dada por su interdependencia a un universo más amplio, el universo del cual no se puede distanciar mucho, bajo la pena de "arriesgar a interrumpir la comunicación intersubjetiva". Evidentemente, en ambas posturas la noción de idiolecto se deriva de una "lengua oficial" más amplia, de la cual el idiolecto sería derivación caótica parcial, dependiendo del uso particular de cada sujeto. No obstante esto, quedaría una ventana abierta a la comunicación, por muy ambigua que fuere. Greimas reconoce que "la problemática es particularmente ardua" en el nivel de las estructuras profundas.

Un caso similar puede interpretarse en las nociones de *idiolecto estético* en Eco o de extrañamiento o el desplazamiento del "eje de la selección al eje de la combinación" en Jakobson: la intervención del hablante, del sujeto, en el idiolecto, haría sólo más oscura la referencia, es decir, de lo que se está hablando, pues.

En Nanni, en cambio, el idiolecto tendría el rango de *langue* autónoma. Una lengua particular de un tiempo y un espacio determinados, de un momento histórico, de una cultura, que por su carácter, precisamente, histórico y contingente, no puede sino conceptualizarse como una *langue* que:

1.- No depende necesariamente de un universo más amplio que ella misma: no necesita de la *langue* cotidiana o de comunicación instrumental para existir. Puede pensarse que se deriva de ella, cuando en realidad es una nueva conceptualización de la "realidad" o referente que evoca. El idiolecto artístico tal vez se "nutra" de significaciones de la *langue* instrumental, pero no en un sentido de derivación o dependencia, sino de total reinención. Esta dis-

tinción se pone en neto contraste con todas aquellas teorías que ven al arte como un lenguaje más complicado que el de la vida cotidiana, pero siempre derivado del mismo.

2.- Tiene por fuerza un carácter "privado", tanto espacial como temporalmente: no se trata de definir esta "privacidad" respecto a una dimensión más amplia, sino en relación con otras dimensiones y basta. El idiolecto es privado no porque esté contenido en un universo más amplio y, por tanto, es "privado" respecto a éste, sino porque es privado respecto a otros idiolectos: un idiolecto de hace 100 años, un idiolecto de otra región del mundo, etc. El idiolecto artístico, pues, no depende de la lengua normal, cotidiana instrumental, y es privado, sí, respecto a ésta pero también respecto a otros idiolectos artísticos de otras culturas o tiempos.

3.- El carácter de "privado", se sigue naturalmente, puede ser entendido en cuanto privado de un sujeto individual, o privado de un sujeto colectivo (un paradigma, una escuela, un movimiento, un grupo de críticos con ideologías afines), como en el caso que mencionábamos, de un tiempo o colectividad determinados.

El idiolecto es, pues, el *a priori* necesario para que exista el fenómeno artístico (atención, el fenómeno artístico, no un objeto estético): es la identidad, el universo semántico, la convención cultural, el conjunto de códigos y reglas, que permitirán que surjan artista, obra de arte y crítico. Pero atención: no es un *a priori* estructural, no es una entidad formal sintáctica, sino un *uso*, una *intencionalidad*, un *paradigma* entendido éste como *práctica* cultural.

Ahora, respecto a la materialización formal de tal idiolecto, tanto estructural como extraestructural, o bien, respecto a la "vida real" del idiolecto en lo concreto, en el mundo, podemos hablar de un idiolecto sintáctica y extra-sintácticamente (materialmente hablando) *fuerte* o *débil*, en el caso del cine.

Recordemos que en este trabajo estamos hablando de un idiolecto artístico cinematográfico. Para describir el fenómeno "cine", podemos hacerlo a partir de varios usos, de varios enfoques o intencionalidades. Hasta aquí hemos retomado una distinción crucial que hace Nanni respecto al uso cultural de una identidad (el idiolecto que discutíamos) y el uso individual de la misma, la capacidad de cada uno de nosotros de tener una idea de qué es el cine, qué es el buen cine, el arte cinematográfico, etc. Hemos dicho, asimismo, que para la consolidación de la identidad "cine" cuenta el idiolecto colectivo, no el uso individual. El uso individual del cine aquí lo llamaremos Crítica, si se trata de interpretar una obra, o bien Poética, si se trata de crear una. Sin embargo, si pretendemos movernos en un nivel epistemológico científico, no podemos partir de estos niveles de uso, ya que surgen y viven en puntos de vista, ideologías específicas, que no son las únicas, sino que conviven con muchas otras. Si queremos describir científicamente qué es el cine, no podemos partir de un paradigma individual o particular, sino del paradigma más amplio de la cultura, de un momento histórico dado.

Nanni diría que la ciencia indagaría los mecanismos de institucionalización cultural de una determinada identidad. Creo que es clara la oposición que intento hacer aquí: el punto de vista de cada crítico (o paradigma) contra el punto de vista de la conciencia colectiva (trascendental a todos los paradigmas y críticos individuales existentes). Recordemos que proponemos un idiolecto a tres niveles, que ya hemos explicado:

1.- El primer nivel, como decíamos, correspondería a la interpretación individual. Nanni llama a este primer nivel "idiolecto lingüístico de la pertinencia"¹³.

2.- El segundo nivel correspondería a la interpretación paradigmática: aquí hablaríamos de los modelos más amplios en los

que puede situarse un grupo de críticos con ideologías afines. Nanni lo llama "idiolecto crítico"¹⁴.

3.- El tercer nivel se compondría de aquel conjunto de reglas, convenciones, usos, institucionalizaciones o gramáticas con las que una cultura determinada, o bien un momento histórico, interpretan y significan el arte. Nanni lo llama "idiolecto artístico"¹⁵.

La crítica se limita a interpretar la obra. Una postura crítica (una postura de un lector, interpretador, espectador, que para el caso ilustrado aquí son sinónimos) que se pretendiera hacer pasar como explicación científica, como descripción de todos los significados posibles (o más "verdaderos") en una obra, por ejemplo, sería una crítica superideologizada con pretensiones de científicidad.

Nanni sostiene que existen fundamentalmente dos modos de hacer ciencia, de hacer teoría: se puede ser teórico "a la Gramsci" o teórico "a la Einstein". ¿Podemos pensar que son teóricos al mismo modo, Gramsci el hombre político y el Einstein científico?

"...Es necesario decir que en los dos casos el teorizar resulta estatutariamente diferenciado por una teleología radicalmente diversa: a nivel Gramsci (a nivel político) se teoriza (se observa) para hacer (para modificar, no importa si simplemente se autentican modificaciones precedentes) el mundo; a nivel Einstein (a nivel científico en sentido puro) se teoriza (se observa) únicamente para observar (para comprender) el mundo en algún estado o identidad suyo. *Sintético* o *primario* o en sentido amplio *ético*, entonces, el teorizar (el observar) al primer nivel y *analítico* o *secundario* o simplemente *científico* (ya lo hemos dicho muchas veces) en el segundo."¹⁶

Yo puedo describir científicamente el fenómeno "cine" en un sentido social, político,

¹³ Nanni, Luciano, *Della Poetica. Come nasce e vive un'opera d'arte*. Bolonia: Ed. Book Editore, 1999, pág. 62.

¹⁴ Ídem.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Nanni, Luciano, *Contra dogmáticos*. Bolonia, Capelli Editore, 1987, pág. 109.

comercial, religioso, industrial, psicológico, etc. En este trabajo, la pretensión es explicar al cine en cuanto fenómeno artístico, o bien, explicar o describir el uso artístico del cine, el idiolecto artístico cinematográfico. En términos de Nanni, aquí se pretende hacer una Estética cinematográfica.

Retomando la triada de la artísticidad en Nanni, es decir, las dos vías (la segunda, a su vez dividida en dos) por las cuales una "obra" pasa a ser "obra de arte", recordaremos que una asigna directamente las identidades abierta y explícitamente (sería el caso de las identidades "cine", "largometraje", "cortometraje", "documental", "comedia", "thriller", etc., que, aunque sus fronteras estructurales son a veces delgadas, son impuestas como pesadas etiquetas que gozan de una acendrada institucionalidad. Cambian, sí, pero el paso del tiempo para ello puede recordarnos los procesos de erosión. Es como la lengua "natural"; cambia, como la aguja horaria de un reloj, pero su movimiento, lento, es casi imperceptible. Es la declaración performativa de que *aquí y ahora esto es tal cosa*; la otra, hace referencia a las características formales que se derivan, muchas veces tácitamente, de la identidad en cuestión. Es el caso, en nuestro asunto particular, del lenguaje cinematográfico y de la imagen en movimiento, o la imagen-tiempo muchas veces entendida. Claro, el cine *está* constituido por imagen-tiempo, pero ésta no es el cine. Como tampoco es el cine la organización formal o sintáctica que se puede hacer de esta imagen-tiempo, es decir, los planos, los códigos combinatorios del montaje, los códigos de iluminación, iconicidad, etc. La identidad del cine no está en la ontología de la imagen-tiempo, ni en el formalismo puro de su organización sintáctica: está en la identidad constituida a priori y que, sí, es cierto, se materializa *a posteriori* en estas dos vías, pero no *exclusivamente*. Potencialmente, pueden existir otras posibilidades de materialización, otros códigos sintácticos o formales. ¿Y cuál sería, en el caso del cine, esta "condición constitutiva", este idiolecto que, lógica, no cronológicamente, antecede a la materialización formal del fenómeno cinematográfico en su sentido artístico?

Aquí tendríamos que bajar de nivel de análisis: de un nivel categorial "formalista" en el que hablamos de las lógicas de configuración de las identidades, a hablar de las identidades en concreto. Ahora, regresando a la cuestión inicial, debemos preguntarnos: ¿cómo se origina la identidad "cine"? ¿Cómo ha cambiado a través del tiempo? ¿Desde siempre o a partir de qué momento tal identidad fue sinónimo de arte? ¿A qué llamamos lo artístico, con el enfoque pertinente que ya explicamos, es decir, aquí y ahora, o bien, en el cine, en los últimos cien años?

Es 1895 el año en que la convención historiográfica marca el inicio del cine (en proyección colectiva, en sala). El cine, ya lo hemos dicho antes, no surgió inmediatamente como arte, no tenía ese uso. Su "parecido" o "disposición material" hacia ciertas formas que se consideraban artísticas podrían hacer predecir que su uso artístico fuera paso obligado, pero en un primer momento, el cine no era arte. Como la fotografía, la curiosidad tecno-científica era el primer y principal uso del fenómeno "cine". Pero casi simultáneamente, surgieron los primeros gérmenes o esbozos del fenómeno "cine como arte" o "cine con uso artístico": concretamente, con Meliés, por ejemplo: usar estética y artísticamente el dispositivo tecno-científico "cinematógrafo". Y con la palabra "usar" no restringimos el término sólo a su utilización práctico-pragmática, sino a su conceptualización artístico-estética: las formas en las que puede pensarse la imagen-tiempo en sentido afectivo, emocional, que cuenten en cuanto fenómenos del sentimiento, y no sólo en su uso instrumental mimético de reproducción de la realidad.

Recordemos, aquí tratamos de rastrear identidades en sentido colectivo, no individual. Aunque alguien, como de hecho sucedió con Meliés u otros, hayan casi inmediatamente pensado en un uso artístico del cine, el principal paradigma que lo definía en ese momento era el uso instrumental cotidiano. No existía, culturalmente, una vinculación con el universo de códigos identificados en ese momento como artísticos. El idiolecto cinematográfico, si es lícito ya hablar de él, es *débil*, como más ade-

lante explicaremos, ya que las determinaciones artísticas se dan en lo individual, sin que todavía se concrete su institucionalización. Y como todavía no existe tal, tal vez sería más lícito hablar de idiolecto teatral o idiolecto mágico, por ejemplo. Otros autores, como Francesco Casetti o, en el ámbito mexicano, Lauro Zavala, hablan de “cine moderno”, respecto a esa libre experimentación con las posibilidades del cine, lejos de los cánones o códigos artísticos, estructurales (y en nuestra noción también extraestructurales), establecidos. Esta noción se antepone a la de “cine clásico”, en la que los valores sintácticos (y extraestructurales, repetimos, en nuestra noción de idiolecto) son dominantes, fácilmente reconocibles. Nosotros lo llamaríamos idiolecto cinematográfico *fuerte*, pues la institucionalización es claramente visible.

Conviene detenerse en la noción de idiolecto cinematográfico de Lauro Zavala, distinta a la nuestra: él lo concibe como una derivación de la convención general cinematográfica, como un hecho de *habla* respecto a la *lengua* cinematográfica, en sintonía con la definición generalizada de la semiótica, contrastada en párrafos anteriores:

Mientras el cine clásico es tradicional, el cine moderno es individual. Mientras el cine clásico está constituido por un sistema de convenciones que a su vez constituyen la tradición cinematográfica, en cambio el cine moderno está formado por las aportaciones de artistas individuales que ofrecen elementos específicos derivados de su visión personal de las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico.

El cine clásico se apoya en el respeto a las convenciones en el empleo de los recursos audiovisuales (especialmente en lo relativo al punto de vista, la composición visual, la edición, la relación entre imagen y sonido, y las tradiciones genéricas), mientras que el cine moderno existe gracias a las formas de experimentación de directores con una perspectiva individual, a la que podríamos llamar su propio idiolecto cinematográfico.¹⁷

El uso inicial del cine, como curiosidad tecnológica, llamémoslo “extraartístico”, va a quedar eclipsado en las primeras experimentaciones de Meliés y otros, pues son estos artistas visionarios quienes comenzarán a usarlo artísticamente, aun fuera de toda convención o idiolecto artístico específico cinematográfico. Son ellos, pues, quienes comenzarán a configurarlo en un sentido y nivel más vistoso: de hecho, es a partir de idiolectos similares (idiolecto teatral e idiolecto mágico, como decíamos) con los que se comienza a interpretar artísticamente al cine. Posteriormente, serán el idiolecto literario y el musical los que complementarán y determinarán en un primer momento la naturaleza específica cinematográfica: un Frankenstein hecho de retazos de otras disciplinas artísticas y que clamaba por su propia identidad. Identidad que va a encontrar en un primer momento realizada, formal, cultural y nominalmente (evocando la triada de artisticidad en Nanni), en el lenguaje cinematográfico de los primeros años del siglo XX, sobre todo con el cine francés e italiano de arte, y posteriormente con Griffith. A partir de la consolidación de Hollywood y del lenguaje cinematográfico griffithiano, que reunía también las principales experimentaciones en el campo de las vanguardias artísticas del momento, podemos decir que se erige un idiolecto cinematográfico *fuerte* que va a determinar al cine en los primeros cincuenta años del siglo XX.

Estoy de acuerdo con los teóricos que afirman que el cine surgió cuando tuvo la capacidad de contar historias. El sentido narrativo en el cine le dio su primera gran identidad, más allá de la curiosidad tecnológica, y esta identidad, en gran medida, persiste hasta nuestros días. Pero hay que tener cuidado al absolutizar la cuestión: hablamos, nuevamente, de un uso histórico que identifica narración con cine, y que por muy difundida y constante que sea esta identidad, no se puede reducirse a todo el ámbito cinematográfico, mucho menos a su estudio. Creo que en este punto la semiótica

¹⁷ Zavala, L. (2005). Cine clásico, moderno y posmoderno. En: Razón y palabra, 46. Recuperado el 26 de octubre de 2012, de

<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>

ha tenido sus mayores glorias y sus peores fracasos: al estudiar al cine en cuanto discurso narrativo (pienso sobre todo en la semiótica estructural y generativa), la aplicación de las constantes narrativas identificadas por Propp y su modelización abstracta y actancial por parte de Greimas y Barthes encontró en el cine un campo fertilísimo de análisis: al ser el cine fundamentalmente narrativo, y al ser la semiótica (al menos este tipo) un estudio que concibe a todo discurso como una narración, el enamoramiento era inevitable. Lo mismo puede decirse de los mecanismos de enunciación (o discursivización o Sintagmática): si el cine se institucionalizó como tal gracias a su organización interna en cuanto discurso, no habría duda de que el camino a seguir para explicarnos su naturaleza y su implicación interpretativa en el espectador es el de los mecanismos textuales, que dictan la manera en que el contrato semiótico tendría lugar. Nuevamente, estamos ante la tiranía de la estructura.

Si aplicamos el modelo de Nanni, tenemos la ventaja no sólo de explicarnos sincrónicamente qué es el cine, sino de poder ver diacrónicamente cómo ha sido y tal vez aventurar cómo será. El cine nace, pues, como arte, en los primeros años del siglo XX, gracias a la incorporación de lenguajes o elementos textuales de otras artes, como la música, el teatro y la literatura. Es fundamental en la construcción de esta legitimidad artística el papel de las cinematografías italiana y francesa. Los cineastas italianos, a partir de 1908 con *Los últimos días de Pompeya*, empiezan a contar historias épicas, religiosas y mitológicas de manera compleja y grandilocuente. Los grandes escenarios recuerdan la ópera, los guiones son adaptados de la literatura por Gabriele D'annunzio, la música es de Pietro Mascagni, por citar un ejemplo: las películas ahora duran dos o tres horas para que la gente homologue esta experiencia con la asistencia a los conciertos, la ópera o el teatro. David Wark Griffith utilizará todos estos recursos en sus superproducciones, además de que institucionalizará los primeros elementos de la sintaxis cinematográfica, contando en el cine de la misma manera que lo haría Dickens en una novela. El

cine nace como registro de la realidad, pero se convierte en arte en el momento en que es capaz de superar tal realidad y constituir otra a través del discurso fílmico complejo. Es aquí donde la cinematografía francesa establece los primeros "cánones": teóricos como Louis Delluc o cineastas como Abel Gance, Germaine Dulac o Jean Epstein (el movimiento impresionista francés) establecerán la *fotogenie* como el elemento artístico al cual debe aspirar el cine: no una copia de la realidad sino su sublimación. Aunado al ritmo y movimiento, el cine debe aspirar a ser una especie de sinfonía visual. Y nuevamente, estamos ante el origen de una absolutización: tal sublimación se consideraría por algunos como la "esencia" del cine. Como demostrarán corrientes artísticas como el Neorrealismo italiano o el movimiento Dogma 95, "la superación" o creación de otra realidad no es la única aspiración en el cine.

Si pensamos en la vocación abstracta de gran parte del arte vanguardista de las primeras décadas del siglo XX, podemos explicarnos el sentido de muchas de estas concepciones del cine. Por mencionar algunas poéticas, los futuristas pretendían reproducir, o más bien, representar el movimiento en sus pinturas; el cubismo, a la manera de un cartógrafo o un arquitecto, abstraía de la realidad elementos esenciales que después plasmaba en sus cuadros, además de que su representación entrañaba una simultaneidad de diferentes espacios, puntos de vista y relaciones temporales en un mismo espacio bidimensional. El cine (y lo vemos sobre todo en la actualidad, con sus relaciones con la realidad virtual y la tridimensionalidad) lleva a sus últimas consecuencias la revolución iniciada en el siglo XIX por Cezanne: renunciar al yugo de la representación basada en la perspectiva tradicional y trascender los aspectos miméticos del arte a una nueva representación bidimensional que fuera consciente de sus propios mecanismos de "abstracción". Recordemos la etimología de abstraer: "sacar de". Los cuadros de Cezanne, como los cubistas, nos hablan de cómo el artista abstrae la realidad para representarla (o crear una nueva, sobre todo en el cubismo sintético): el resultado de tal abstracción incluye también los

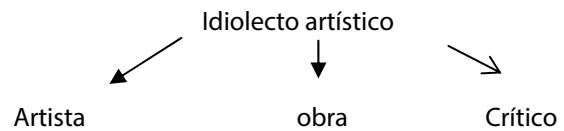
medios usados para conseguirla, y el artista no se preocupa ya por ocultarlos en la propia obra. En el cine, la "conciencia" del propio medio y de sus mecanismos adquiere importancia a partir del formalismo ruso (Eisenstein, Vertov) y logra reflexiones importantes en películas como *La noche americana*, de Truffaut, *Super 8*, de Fellini, *Sin aliento*, de Godard y en muchas de las películas del movimiento Dogma 95. De hecho, actualmente va de moda hacer evidentes las suturas y los hilos del truco en el cine: si durante la época de oro de Hollywood se consideraba un pecado mortal que la cámara saltara o se moviera desordenadamente, o bien que los actores miraran hacia ella, actualmente vemos que tantas películas usan el recurso de la cámara a mano, y que los contenidos *reality* están a la orden del día.

Éstas son algunas de las razones que caracterizan la artísticidad en el cine. Actualmente, asistimos a una contaminación cinematográfica en otros campos culturales, como la televisión, la publicidad o los videojuegos, que, a juicio de quien esto escribe, caracterizaría como *débil* al actual idiolecto cinematográfico. *Débil* porque, sintácticamente, o bien estructuralmente, no es posible ya distinguir ciertas obras audiovisuales (algunas consideradas como arte por la cultura), pertenecientes a los campos ya citados, de lo que tradicionalmente llamamos cine. *Débil* porque las experimentaciones, transformaciones, uso combinado de distintas disciplinas, se difuminan al nivel idiolectal primario, es decir en el idiolecto lingüístico de la pertinencia, donde viven los hechos del "habla" de la lengua artística, del idiolecto cinematográfico. Estos cambios, si se institucionalizan, formarían parte de las convenciones estandarizadas, institucionalizadas, en paradigmas más amplios, más visibles, más *fuertes*, precisamente, que después van delimitando de manera más explícita el idiolecto artístico en general.

Creo que preguntarnos cómo sucede esto y cómo está cambiando la naturaleza del llamado séptimo arte, nos permite también saber diferenciarlo de otras manifestaciones culturales, las cuales ya no son distinguibles sólo por su estructura, sino por su uso, un uso que debe

entenderse en dos niveles: el social y el individual.

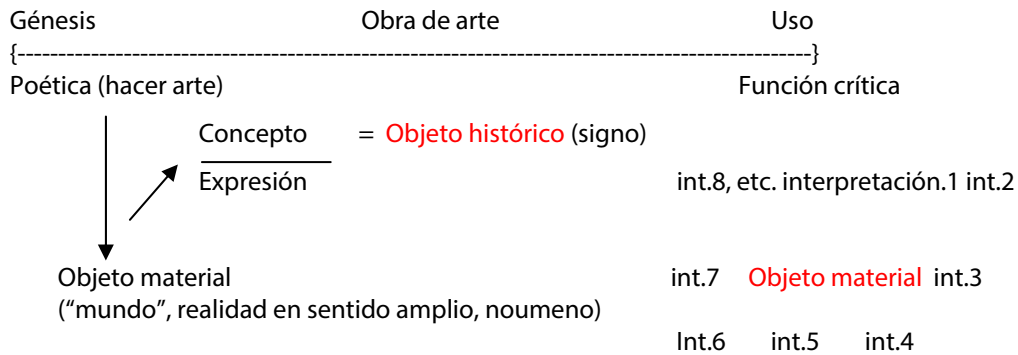
Anexo 1:



Anexo 2:

Artísticidad		
Vía directa	Vía indirecta	
Novela	Contextual	Circunstancial
Cuento	Verso	Museo
Sinfonía	Rima	Festival
Obra teatral	Ritmo	Galería
Etc.	Tono, etc.	Etc.

Anexo 3:



REFERENCIAS:

ALBÉRA, F. (Ed.), *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona, Paidós, 1998.

ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 2000.

GREIMAS ALGIRDAS J., COURTÉS, J., *Semiotica: Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Milán: Mondadori, 2007.

JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1975.

NANNI, Luciano, *Della Poetica. Come nasce e vive un'opera d'arte*. Bolonia, Ed. Book Editore, 1999.

NANNI, Luciano, *Contra dogmaticos*. Bolonia, Capelli Editore, 1987.

PRIETO, L. J (1999)., Una teoretica corretta, e avanzata? Ripensiamo la linguistica e la semiologia (la semiotica). En: Parol. Recuperado el 26 de octubre de 2012, de <http://www.parol.it/articles/mazzei.htm>.

ZAVALA, L. (2005). Cine clásico, moderno y posmoderno. En: Razón y palabra, 46. Recuperado el 26 de octubre de 2012, de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>

HUGO LEYVA SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD MICHOACANA (MÉXICO)