

Arte y estética en el campo del cine y la televisión

Enfoque semiopragmático (*)

ROGER ODIN

Profesor emérito en Ciencias de la Información y de la Comunicación. Ha dirigido en la Universidad de París 3 - Sorbonne Nouvelle el Instituto de Investigaciones sobre el Cine y el Audiovisual desde 1983 hasta 2003. Teórico del enfoque semio-pragmático. Autor de *Cinéma et production de sens*, Paris, A. Colin, 1990 y *De la*

fiction, Bruxelles, De Boeck, 2000. Se interesa igualmente por el cine documental (*L'âge d'or du cinéma documentaire: Europe années 50*, 2 volumes, Paris, L'Harmattan, 1997) y por producciones amateurs (*Le film de famille*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1995, «Le cinéma en amateur», *Communications* N° 68, Paris, Seuil, 1999).

Para comprender el enfoque semio-pragmático que intento desarrollar desde hace unos años,¹ no es inútil quizás situar nuevamente este modelo en el contexto de la investigación francesa. En Francia, la semiología, y muy especialmente la semiología del cine,² se ha construido en la línea de Ferdinand de Saussure sobre bases inmanentistas. Incluso cuando la semiología tiene en cuenta al espectador, es siempre aquel construido por el film.³ Incluso cuando se pregunta sobre la enunciación, es siempre a partir de sus rastros en el texto.⁴ Es cierto que este enfoque textual tuvo consecuencias positivas, en particular la de invitar a observar las películas y más generalmente las obras con mayor atención,⁵ pero una cosa es igual-

Traducción: Mariel Ciafardo / Nora Minuchin

Revisión técnica: Eduardo Russo

(*) El presente artículo ha sido publicado en alemán en el año 2002 bajo el título «Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Element zu einem semio-pragmatischen Ansatz», en *Montage/AV*, 11/2/02, «Pragmatik des Films», Schüren, pp. 42-57 y en francés en *Une identité plurielle. Mélanges offerts à Louis Porcher*, bajo la dirección de Dominique Groux y Henri Holec, L'Harmattan, 2003, pp. 219-232.

¹ Cf. R. Odin, «Pour une sémio-pragmatique du cinéma», *Iris*, vol. 1, n° 1, 1983, pp. 67-82; «Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel: modes et institutions», *Toward a Pragmatics of the Audiovisual*, NODUS, Münster, 1994, pp. 33-47 y sobre todo: *De la fiction*, De Boeke, Bruxelles, 2000.

² Para una presentación y un debate general de este enfoque, cfr. Roger Odin, *Cinéma et production de sens*, Paris, A. Colin, 1990.

³ Indiquemos dos obras ejemplares en este sentido: Francesco Casetti, *D'un regard l'autre, le film et son spectateur*, Paris, P.U.L., 1990 (edición original: *Dentro lo sguardo*, 1986) y Daniel Dayan, *Western graffiti. Jeux d'images et programmation du spectateur dans La chevauchée fantastique* de John Ford, Paris, Clancier-Guenaud, 1983.

⁴ Christian Metz reivindica explícitamente este enfoque en *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1991.

mente segura: estableciendo que el texto está ahí y que no hay más que analizarlo, se induce un modelo comunicacional sobre el modo de la simple transmisión de un emisor a un receptor. Ahora bien, hoy, después del desarrollo de la pragmática, no se puede aceptar más tal modelo.

La semiopragmática plantea que no hay nunca transmisión de un texto de un emisor a un receptor, sino un doble proceso de producción textual: uno en el espacio de la realización y otro en el espacio de la lectura. Cuanto más las determinaciones que construyen los actantes de esos dos espacios se corresponden, más oportunidad hay para que las dos producciones textuales (los dos textos) sean próximas. El objetivo de la semiopragmática consiste en proporcionar un marco teórico que permita interrogarse sobre la manera en que *se construyen los textos* tanto en el espacio de la realización como en el de la lectura y sobre los *efectos* de esta construcción. Se parte de la hipótesis de que es posible describir todo trabajo de producción textual por la combinatoria de un número limitado de *modos de producción de sentido y de afectos* los cuales conducen cada uno a un tipo de experiencia específica (experiencias vividas por el lector, pretendidas por el destinador), y que el conjunto forma nuestra *competencia comunicativa*.⁶ modo ficcionalizante, espectacularizante, fabulizante, documentalizante, privado, etc. La semiopragmática se fija como objetivo describir estos modos y responder a cuestiones del tipo: ¿cuándo se pone en práctica tal o cual modo? ¿Cómo estos modos se articulan o

incluso se jerarquizan? ¿Por qué se movilizaba tal o cual modo o sistema de modos, en tal o cual contexto?

En el punto de partida de este artículo, una constatación: si el cine es considerado hoy como algo concerniente al Arte;⁸ si la gran mayoría de las publicaciones que le son dedicadas –trabajos universitarios, críticas, artículos de revistas e incluso obras para el público en general– lo toma en términos de arte o de estética, o al menos reivindica estas etiquetas, la televisión es vista como perteneciente al espacio de los medios y aunque se habla a propósito de ella de «cultura mediática» es escasamente algo aproximado en términos de arte o de estética. Me ha parecido interesante ir viendo más de cerca a qué correspondía todo esto desde un punto de vista comunicacional.

1. Modo artístico y modo estético

Incluso, si yo fuera conducido a tomar ciertas posiciones, mi intención no es entrar en los debates que desde hace siglos trabajan la cuestión estética o artística (no tengo de ninguna manera la competencia), pero sí construir herramientas susceptibles de ayudar a dar mejor cuenta de los procesos de producción de sentido puestos en práctica dentro de esta perspectiva.

Dado que estético y artístico a menudo se confunden, mi opción es construir dos modos: el modo estético y el modo artístico. La distinción no es nueva; no obstante, si los teóricos que la aceptan afir-

⁵ Raymond Bellour ve en esta ganancia de precisión el aporte esencial de la semiología como tal (*L'analyse du film*, Paris, Albatros, 1979, p. 21).

⁶ Sobre este concepto, cfr. D. Hymes, *Foundations in Sociolinguistics*, University of Pennsylvania Press, 1974.

⁷ En general, es aceptado considerar que un nuevo modelo anula todos los precedentes; tengo a la inversa que subrayar que el enfoque semiopragmático no invalida de ninguna manera el enfoque semiológico tradicional: se limita a ubicarlo en una perspectiva pragmática. Una vez explicada la construcción del texto, el análisis inmanentista conserva toda su validez y su eficacia. De una determinada manera, se podría decir que el enfoque semiopragmático hace aparecer los presupuestos del análisis inmanentista, ya que todo análisis inmanentista trabaja sobre un texto construido bajo la presión de determinaciones contextuales, pero esto sin tener conciencia de esta construcción (inmanentismo naïf), o sea, sin querer preguntarse, la mayoría de las veces, por las razones metodológicas o epistemológicas.

⁸ Signo institucional de este reconocimiento, en Francia: la enseñanza del cine está vinculada a las enseñanzas artísticas.

man la autonomía del modo estético (se puede observar un objeto natural bajo el modo estético, pero no bajo el modo artístico) generalmente vinculan el modo artístico al modo estético. «Si la experiencia estética constituye a la vez un final intrínseco al arte y una justificación suficiente, escribe Richard Shusterman, hay quizás buenas razones para definir el arte así (...).»⁹ Rainer Rochelitz, por su parte, plantea que «toda obra [de arte] no es en principio más que una pretensión de reconocimiento estético»¹⁰ y procura determinar los «criterios estéticos» de lo artístico.¹¹ En cuanto a Gérard Genette, pensando al mismo tiempo que es imposible definir estos criterios, concibe toda producción artística «como un *arte facto* (un producto humano) con función estética»¹² y afirma que la existencia de una intención estética (e incluso de una épsilon de intención estética) basta para hacer de todo objeto una obra de arte. A causa de esto, comprueba, se corre el riesgo de hacer de «todo arte facto una obra de arte», pero añade: «Ese exceso, si es tal, apenas me molestaría, y en todo caso menos que el exceso inverso».¹³

Mi posición será más radical: construiré los dos modos como completamente separados (aunque, como todo modo, pueden combinarse). Esta posición no es una opción filosófica:¹⁴ para mí, las distinciones no tienen por objeto caracterizar la naturaleza de los modos; no se trata ni de poner en evidencia propiedades específicas reales ni de describir lo que pasa en «nuestra cabeza» (mi descripción de los modos no es cognitivista), pero permite plantear una

serie de cuestiones. Los modos, tal como los concibo, son construcciones teóricas y las distinciones tienen una función puramente *heurística*: me parece, simplemente, que es planteando esta separación entre los modos que se puede dar mejor cuenta de lo que ocurre a nivel comunicacional.

La primera característica del modo estético, tal como lo construyo, es negativa: el modo estético no se basa en la construcción de un enunciador, ni siquiera en la de un enunciador de la producción.¹⁵ El hecho de que el objeto al cual se refiere la lectura estética tenga o no tenga enunciador (el caso de un objeto natural vs. un *arte facto*) es indiferente: la cuestión de la construcción del enunciador simplemente no se plantea. No hay que confundir esta situación con lo que ocurre con el modo ficcionalizante: el lector ficcionalizante se compromete, ciertamente, a no hacer preguntas al enunciador del texto (quien se convierte por tanto en un enunciador ficticio), pero la pregunta del enunciador está completamente admitida puesto que el lector es invitado a construir dos: el enunciador del texto y el enunciador de la producción. Con el modo estético, nada de eso: el lector tiene en cuenta el objeto como se manifiesta en el presente de la lectura y el trabajo de producción de sentido y de afectos se efectúa sin preguntarse sobre el contexto de producción ni sobre el enunciador y esto aunque el objeto al cual se refiere esta lectura sea un *arte facto* y tenga, de hecho, un enunciador (como es el caso de las películas).

Pero, ¿qué trabajo supone esta lectura? Mientras que el modo ficcionalizante se

⁹ Richard Shusterman, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, éditions de Minuit, 1992 (edición original, *Pragmatist Aesthetics*, 1991), p. 77.

¹⁰ Rainer Rochelitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 36.

¹¹ *Ibid.*, capítulo VI.

¹² Gérard Genette, *L'œuvre d'art*, Paris, Seuil, 1994, p. 10.

¹³ Gérard Genette, *La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997, p. 271.

¹⁴ Para Jean Marie Schaeffer, al contrario, la afirmación de que el concepto de obra de arte es lógicamente independiente de todo juicio estético es una posición filosófica. Cfr. J. M. Schaeffer, «L'œuvre d'art et son évaluation», en Ch. Descamps, *Le beau aujourd'hui*, Paris, éd. du Centre Pompidou, 1993, pp. 28-31 y también, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.

¹⁵ Retomo aquí la distinción entre «enunciador del texto» y «enunciador de la producción» introducida en mi obra: *De la fiction*, en particular pp. 57-59 (esta terminología, y en especial la denominación «enunciador de la producción», no es seguramente muy satisfactoria, pero, hasta ahora, no encontré una mejor).

basa en la aplicación de un sistema complejo de procesos, el modo estético, y ésta es otra particularidad mayor, no se basa en un conjunto de procesos específicos ni tampoco en un proceso realmente identificable: todo lo que se puede decir es que el sujeto de esta lectura se interna en una suerte de aventura, de búsqueda, algo que puede llamarse una búsqueda de valores. De hecho, el sujeto del modo estético se comporta un poco como sujeto de un recorrido narrativo teniendo como objeto la búsqueda de valores estéticos. Que se me comprenda bien: la narración no es un proceso del modo estético como lo es del modo ficcionalizante —el objeto de la lectura estética no es producir un relato—, el recurso a lo narrativo es, aquí, de nivel *meta*: es una manera de describir el recorrido del sujeto que se interna en el modo estético.

Así considerado, el modo estético se desarrolla según una sucesión de fases. Es interesante tener en cuenta que esta estructuración *temporalizada* difiere radicalmente de la del modo ficcionalizante, que es estrictamente lógica (la narración presupone la diegetización, la puesta en fase se apoya sobre la narración, la construcción del enunciador ficticio domina el todo, etc.).¹⁶

Examinemos rápidamente las distintas fases del recorrido narrativo estético.¹⁷ La primera fase es el momento del encuentro entre el Sujeto y el Objeto. Este encuentro puede revestir diversas formas: a veces, es un tercero el que va a llamar la atención del Sujeto sobre el Objeto («¡mira qué hermosol!»), otras veces es el propio sujeto quien se interna en la lectura estética instaurándose como su propio Destinador (autocontrato); a veces, incluso, es el Objeto el que funciona como Destinador, suscitando en el Sujeto el de-

seo de ir en busca de valores; a menudo se trata de un conjunto complejo de varias modalidades de puesta en relación.

La segunda fase corresponde a la atribución al Sujeto de los medios que van a permitirle alcanzar sus fines (los adyuvantes): en semiótica narrativa se habla de secuencia calificante. Queda claro, en efecto, que el modo estético no funciona de manera espontánea y que su movilización reclama, en particular, ciertas cualidades, aunque nadie está verdaderamente de acuerdo sobre la nómima de esas cualidades (sensibilidad, facultad de simbolizar, de imaginar, etc.) y que no ha terminado de interrogarse sobre la manera de transmitir las: ésta es toda una cuestión de la educación estética (una cuestión bien diferente de la de la educación artística con la cual muy a menudo se confunde).

La secuencia principal consiste en el descubrimiento (o no) por el Sujeto de valores estéticos. La atención a esos valores no se realiza sin haber vencido distintos Oponentes: se trata de todo lo que pueda desviar, distraer al Sujeto de su búsqueda. Obviamente, el Sujeto puede ser él mismo su propio Oponente en el sentido de que puede interesarse en otras cosas que en la búsqueda de los valores estéticos del objeto (en la información vehiculizada, en la historia contada, en el autor, etc.), sin contar que puede también desinteresarse del objeto mismo. Destaquemos que los valores a alcanzar no son el mensaje de la obra (no son los valores vehiculizados por la historia contada, ni los valores del discurso sostenido): los valores estéticos se construyen en el encuentro del sujeto con el objeto, en la exploración que éste allí efectúa, en relación con las emociones provocadas y el trabajo cognoscitivo que ellas suscitan.¹⁸

¹⁶ El hecho de que la instalación de la lectura ficcionalizante sea a menudo temporalizada —el espectador comienza por diegetizar, luego por narrar, luego por ser puesto en fase... (cfr. «L'entrée du spectateur dans la fiction», en *De la fiction*, capítulo 7, con respecto a *Une partie de campagne*)— no contradice este análisis: cuando el espectador ficcionaliza, todos los procesos del modo ficcionalizante son convocados al mismo tiempo.

¹⁷ Me incluyo en el modelo narrativo greimasiano; cfr. A. J. Greimas, *Sémantique structurale, recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966, en particular pp. 172-256.

¹⁸ Incorporo, aquí, una idea de Nelson Goodman, para quien «dans l'expérience esthétique, les émotions fonctionnent cognitivement» [en la experiencia estética, las emociones funcionan cognoscitivamente] (*Langages de l'art*, Paris, éditions Jacqueline Champion, 1990, p. 290; edición original, *Languages of Art*, 1976).

Por último, describiré la secuencia glorificante que tradicionalmente cierra el relato, como la atribución al Objeto de los valores puestos en evidencia en el transcurso de la lectura. G. Genette describió bien esta operación de objetivación de lo subjetivo. El objeto es visto como teniendo los valores que el Sujeto le asignó en el transcurso de la lectura, pero el Sujeto no piensa que es él quien asignó los valores al objeto: cree que están en el objeto.¹⁹

Los valores se encuentran así ubicados en el centro del modo estético, le dan su justificación última. El problema es que estos valores no solamente no son fijos (belleza, fealdad, sublime, bien hecho, nuevo, autenticidad, fuerza de resistencia, capacidad para cambiar la vida, enriquecimiento de uno mismo y de la sociedad, etc.), sino que en tanto tales son muy difíciles de definir. No obstante, estas vacilaciones no ponen en peligro el funcionamiento del modo: es que lo esencial no está en el contenido de los valores movilizados, sino en el movimiento de su búsqueda.

A diferencia del modo estético, el modo artístico se deja construir como un conjunto de procesos identificables. Más exactamente, el modo artístico se caracteriza por la puesta en práctica de un proceso previo, obligatorio y de procesos facultativos. El proceso obligatorio es la construcción del *enunciador real de la producción como perteneciente a la institución Arte*.²⁰ Se encuentra, aquí, una situación próxima a la descrita en el modo documental: la construcción del enunciador como un enunciador real interrogable en términos de identidad y de verdad.²¹ Sin embargo, si en los dos casos el proceso obligatorio se refiere a la construcción del enunciador, en el caso de la lectura documental se trata del enunciador del texto, mientras que en el caso de la

lectura artística se trata del enunciador de la producción: esta construcción es, en efecto, independiente del estatuto ficcional o real del enunciador del texto (hay producciones artísticas ficcionales o documentales). Se tendrá en cuenta que esta definición rompe con la tradición que consiste en ver el arte en la obra: en la perspectiva propuesta aquí es el estatuto del enunciador el que determina el ingreso o no al espacio del arte, un enunciador que puede por otra parte revestir rostros diversos: un individuo (Manet, Duchamp); un grupo (los impresionistas); una forma (la literatura) e incluso, como se verá más adelante, un medio (el cine).

Esta operación de inscripción institucional basta para firmar la entrada en el espacio del arte de cualquier producción o incluso de cualquier objeto (véase los *ready made*) y se puede sostenerla totalmente. Sin embargo, sólo cuando este proceso es prolongado por otros es que se puede verdaderamente hablar de *lectura* artística: el reconocimiento institucional no es una lectura, no es más que un proceso de asignación al espacio del arte.

La lectura artística comienza por la puesta en relación de un objeto y de un nombre: el nombre del enunciador inscripto en el espacio del arte que garantiza el estatuto artístico. Es eso lo que piensa Ben cuando afirma que «el arte es una cuestión de nombre propio». Esta búsqueda de nombre como operador de la lectura artística aparece de manera evidente en los trabajos que apuntan a librar las producciones primitivas del enfoque etnográfico para hacerlas entrar en el arte: la búsqueda del nombre del artista es una especie de obsesión. Esta misma obsesión es reconocible en los trabajos sobre el cine de los primeros tiempos. Si no se puede nombrar al autor de la película, parece que falta siempre alguna cosa...

Una vez nombrado el artista se desea

¹⁹ Gérard Genette, *La relation esthétique, op.cit.*, p. 117.

²⁰ Esta definición se inscribe en el paradigma que da del arte una definición «institucional» (sobre esta cuestión, cfr. Morris Weitz, «Le rôle de la théorie en esthétique», en Danielle Lories (ed.), *Philosophie analytique et Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988, pp. 27-40) y sobre todo Georges Dickie, *Evaluating Art*, Temple University Press, 1988.

²¹ Sobre este modo, cfr. el capítulo 12 de *De la fiction*.

en general saber más sobre su trabajo y sobre el contexto en el que la obra ha sido producida; de ahí que las investigaciones biográficas e históricas apunten a «completar» el nombre dándole un contenido. Paralelamente, se ven las obras con la preocupación de poner en evidencia lo que las vincula al nombre, es decir su propio sistema, sus estructuras temáticas y estilísticas específicas.

Por último, el modo artístico se desarrolla por la construcción de categorías y la comparación con las producciones de otros enunciadores del espacio del arte, sea en sincronía, sea en diacronía: se entra así en la Historia del arte.

2. Arte y estética en el campo del cine y de la televisión

También someramente, me parece que la descripción de estos dos modos ofrece las herramientas para permitir comprender mejor lo que pasa en el campo del cine y la televisión. ¿Qué hay, pues, de la correlación del cine y de la televisión en el modo artístico y en el modo estético? Me contentaré con algunas observaciones.

En lo que concierne al cine, se notará, en primer lugar, que existen espacios donde obviamente el modo artístico y el modo estético no tienen nada que hacer: es el caso de la investigación científica o de la investigación aplicada o incluso de la utilización de la película como documento.²² En tales contextos, el reconocimiento del enunciador tiene lugar en otro marco institucional que la institución arte (la ciencia, la práctica o la historia), y los valores convocados (objetividad, informatividad, eficacia práctica) no son de ninguna manera valores estéticos.

Por otra parte, es necesario ver bien lo

que recubre el reconocimiento del cine como arte: para la gran mayoría de los espectadores se trata de una pura asignación institucional. Se acepta ver en el cine un arte porque se nos ha dicho, porque se ha enseñado (véase el cliché del cine como «séptimo arte»), y no se va a buscar más lejos: esta asignación, la mayoría de las veces, no tiene efecto sobre la relación de los espectadores de las películas que se realiza sobre cualquier otro modo que no es el artístico. Se va al cine para divertirse (modo lúdico), por la estrella que actúa en la película, por el espectáculo que ésta nos ofrece (modo espectacularizante), por vibrar al ritmo de los acontecimientos relacionados (modo ficcionalizante), y cada vez más a menudo para dejarse llevar por la dinámica de las imágenes y los sonidos (modo energético²³), más raramente se va al cine para conocer mejor el mundo (modo documentalizante). Ahora bien, son estos mismos modos los que son moviados cuando se mira la televisión. Solamente cambia la importancia concedida a algunos modos: la televisión favorece la puesta en práctica del modo energético (debido a su estatuto de *medium* basado en flujo de imagen y sonido) y del modo documentalizante (debido a las relaciones privilegiadas que mantiene con la construcción de un enunciador real²⁴).

Así pues, a nivel comunicacional, en lo que se refiere a la relación con el arte, si se deja de lado el proceso de asignación, la diferencia entre cine y televisión dista mucho de ser tan grande como se dice.

Conviene, por otra parte, preguntarse sobre este rechazo a inscribir la televisión en el espacio del arte. Las tentativas que se han hecho para tratar de operar esta inscripción, además de que se fundamentan, la mayoría de las veces, sobre la asimilación de la televisión al teatro o al cine,

²² Eso no quiere decir que las películas hechas para estos espacios no pueden ser leídas bajo el modo estético, sino supone que se lo sacó entonces del «marco» (Goffman) para el cual fueron hechas, como es el caso de algunas producciones experimentales de *found footage*. Si el documento no reclama el método artístico, el documental, tal como se lo lee hoy, está al cruce del modo documentalizante y del modo artístico. El documental es un documento realizado por un realizador que es reconocido como artista.

²³ Sobre este modo, cfr. *De la fiction*, pp. 160-163.

²⁴ Para una explicación de las relaciones entre televisión, enunciador real y lectura documentalizante, cfr. *De la fiction*, capítulo 12.

fracasaron globalmente. La existencia de una cadena denominada Arte no debe causar ilusión: Arte difuso por cierto de las emisiones sobre el arte así como de las películas de autor y de las emisiones culturales, pero no es por ello que es reconocido en sí mismo como un enunciador perteneciente al espacio del arte. Con todo, es cierto que el reconocimiento de la televisión como arte—o al menos de una parte de la televisión (incluso el cine, hemos visto, tiene sectores que escapan al estatuto de arte)—es una operación totalmente posible. La supuesta dificultad de encontrar en las emisiones de televisión a un «autor», a menudo citada para justificar esta denegación de reconocimiento, no se sostiene: por fuera del hecho de que esta observación no tiene sentido para las series (que como las películas tienen realizadores a quienes nada impide reconocer como «autores») no sería difícil instituir como «autores» a los inventores de «dispositivos»: ²⁵ los que conciben la forma en que las emisiones (de variedades, de estudio, etc.) se dan a ver, o la forma en que son filmados los partidos, las carreras ciclistas y de automóviles, etc. La prueba de que esto sería posible es que se produjo al menos una vez en la televisión francesa: con Jean-Christophe Averty. Reconocido como el autor de un dispositivo específicamente televisivo, Averty es uno de los pocos realizadores de televisión en haber sido aceptado en el espacio del arte. ²⁶ Se podría, sin duda, pretender construir otros «autores» televisivos como, por ejemplo, los presentadores: tienen cada uno su estilo. De hecho, lo que falta realmente para que la televisión haga su entrada en el espacio del arte es que un grupo (propietarios de canales, críticos, políticos) encuentre interés en el cambio del estatuto institucional de la televisión y lo tome entre manos (como se ha hecho en el caso de la fotografía), creando revistas destinadas a promover la lectura artísti-

ca, editando cassetes o DVD etiquetados «arte» de las emisiones-faro, ²⁷ organizando festivales anunciados como dependientes del espacio del arte (y no solamente como de los mercados), etc. Si esto no se hace es porque asignar a la televisión (e incluso a una parte de ella) un estatuto artístico aparece como «menos rentable» (o al menos no aparece como «más rentable») que su estatuto generalista actual. Pero la causa no es la televisión como tal.

Volvamos al cine. Existen, en efecto, espacios comunicacionales donde el cine no funciona como yo lo he descrito: el espacio de la cinefilia, el espacio de la crítica, el espacio de los estudios sobre cine. En ellos, no solamente el realizador en tanto que enunciador reconocido por el mundo del arte está en el centro de la relación de las películas, no solamente la lectura que se hace de las películas moviliza el modo artístico en toda su amplitud (estudios biográficos, estudios históricos, análisis de las obras, comparaciones), sino que se reivindica de buen grado un enfoque estético. Me parece que si la movilización del modo artístico es indiscutible, la del modo estético demanda ser examinada seriamente.

La práctica cinéfila, por ejemplo, tiene incluso más a menudo que ver con la práctica del coleccionista que con la búsqueda de valores estéticos. Se trata de ver todas las películas de tal o cual autor o todas las que pertenecen a tal o cual género, al límite, todas las películas de la historia del cine. En otros casos, se limita a la búsqueda de información: se dedica a saber todo sobre tal o cual realizador, sobre el contexto en el cual la película ha sido hecha, sobre los efectos especiales, etc. Muchos trabajos sobre historia del cine me parecen muestras de estos dos enfoques acumulados.

Contrariamente a lo que podría creerse, el análisis filmico no implica movilizar

²⁵ Sobre este concepto, cfr. *Hermès* n°25, «Le dispositif», Paris, CNRS éditions, 1999.

²⁶ Este reconocimiento culminó en una exposición en el espacio *Électra* en Paris.

²⁷ La edición en cassetes o DVD de emisiones de televisión existe, pero se refiere a series cultas o emisiones documentales, no pretende promover emisiones con la etiqueta «arte».

el modo estético. Por un lado, porque se puede hacer análisis de películas desde perspectivas que no tienen nada que ver con lo estético (análisis históricos, sociológicos, psicoanalíticos, etc.); por otro lado, porque no es indispensable ir en búsqueda de valores para evidenciar las figuras y la estructura de la película que se estudia; se puede completamente sólo permanecer en el análisis formal. Pierre Sorlin opone justamente este tipo de análisis, que califica de «estilístico» o de «sistémico», a la aproximación estética.²⁸ Así, incluso los análisis que se anuncian como «estéticos» no están incluidos siempre en el modo estético. Más generalmente, la lectura artística, con lo que supone de investigación documental, de movilización de herramientas y de métodos, apenas favorece el paso al modo estético: es necesario aun más disponibilidad para internarse en esta aventura. La manera en que se enseña el cine en la escuela o en la universidad me parece favorecer todavía más el modo artístico que el modo estético.

Mi propósito no es hacer reproches a estos enfoques por no promover el modo estético: allí no está el problema. Quería solamente señalar que el recurso al modo estético está menos vinculado al modo artístico de lo que se podía pensar y que la relación entre estos dos modos no es siempre pacífica.

Obviamente, el modo estético puede también articularse con el modo artístico. En este caso, a diferencia de lo que pasa cuando se produce de manera aislada, la lectura estética instauro al autor como

responsable de los valores de la obra.

Los que leyeron mis trabajos previos no se asombrarán de verme dedicar aquí algunas líneas a la película familiar. Es, en efecto, un caso interesante, en el sentido que si el modo artístico no tiene obviamente nada que hacer allí (la película familiar no implica que el presentador esté construido como perteneciente a la esfera del arte, sino como un miembro de la familia²⁹), en cambio, moviliza un auténtico enfoque estético, y esto se da tanto a nivel de la realización como de la lectura.

Contrariamente a lo que pude dejar entender en mis anteriores artículos sobre el tema, el cineasta familiar no está solamente movido por «una intención en acción», sino también por una «intención previa»:³⁰ el realizador de una película de familia está animado por la búsqueda de la belleza. Este programa estético se manifiesta en el proceso de selección de lo que es filmado («No filmo más que lo que es bello») y en una determinada manera de filmar: todo plano de una película de familia dice «*mira qué bello es el mundo*». Precisemos: este movimiento de «asignación de belleza»³¹ no tiene nada que ver con la búsqueda de una calidad cinematográfica; el hecho de que la toma de vistas sea estable o no, nítida o no, expuesta correctamente o no, bien encuadrada o no, no importa, lo que cuenta es la operación de designación destinada a *mostrar que se muestra* algo hermoso. De ahí los golpes de zoom incansables, los movimientos de cámaras que intentan captar en un mismo movimiento toda la

²⁸ Pierre Sorlin, *Esthétique de l'audiovisuel*, Paris, Nathan Université, 1992, pp.210-212. La concepción de la estética desarrollada por Pierre Sorlin se acerca a la desplegada aquí pero, sin silenciarla, insiste menos sobre la búsqueda de valores que sobre la sensibilidad a la obra (la «fuerza de sobrecogimiento», p. 214).

²⁹ Existen sin duda «películas familiares» hechas por artistas para inscribirse en el espacio del arte (Brackhage, Mekas, Warhol), pero no son verdaderamente películas de familia, en el sentido que he dado a esta categoría: una película familiar es una película hecha por un miembro de una familia para los miembros de esa familia con respecto a la vida de esa familia (cfr. mi artículo: «Le film de famille dans l'institution familiale», en *Le film de famille, usage privé, usage public*, R. Odin dir., Paris, Méridiens-Klincksieck, 1995, pp. 27-42). Las películas de Brackhage, Mekas, Warhol son hechas para ser vistas por los espectadores y para ser leídas en términos artísticos (vs. privados).

³⁰ Se encuentra esta distinción en mi artículo: «La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion», en *Communications* n° 68, «Le cinéma en amateur» (R. Odin dir.), Paris, Seuil, 1999, pp. 47-83. La distinción entre «intención previa» e «intención en acción» es tomada de Searle (John R. Searle, *L'intentionnalité, Essai de philosophie des états mentaux*, Paris, Editions de Minuit, 1985; edición original, 1983, Cambridge University Press, pp. 107-109).

³¹ Hubert Damish, *Le Jugement de Paris*, p. 18, citado por J. Aumont, *De l'esthétique au présent*, Bruxelles, De Boeck, 1998, p. 84.

belleza de un paisaje, de ahí las repeticiones (el mismo paisaje filmado varias veces bajo el mismo ángulo como si aquel que filma no pudiera dejar de filmarlo de tan bello que lo encuentra), de ahí también los estereotipos, ya que el estereotipo (la tarjeta postal) es la garantía de la belleza (si se hicieran tarjetas postales de este paisaje, es que es bello).

Las personas filmadas manifiestan igualmente este deseo de hacerse ver como bellas en la película (la novia da vueltas como una modelo delante de la cámara, un hombre solicita esperar que tenga bien hecho el nudo de su corbata para dejarse filmar) y participan con sus gestos en el movimiento de «asignación de belleza» (filmada por su marido ante las Cataratas del Niágara, una mujer no para de hacer grandes gestos con los brazos para mostrar a la cámara «cómo es de bello»). En un artículo apasionante, Karl Sierek puso bien en evidencia cómo tales gestos operan un movimiento reflexivo destinado «a hacer visible el hecho de ver» las cosas como bellas: «se deshacen los paquetes de regalos de Navidad, se los mira y se los retiene delante de la cámara, repitiendo el gesto de alegría; sabiéndose en el centro de la imagen, se muestra el fuera de campo, se imita su propia mirada, que ha recaído sobre *algo hermoso*». Luego Karl Sierek añade, en referencia a una observación de Robert Musil, en un texto precisamente titulado «C'est beau ici»: ³² cuando comienzan a filmar los cineastas aficionados se orientan según criterios futuros y piensan, «*aquí, eso será bello*». Así, en lugar de fijar la presencia en el instante, la película de familia «construye para el futuro un estado que será experimentado como bello».

En general, este proyecto no llega a su

término: la búsqueda de belleza, obsesiva en el espacio de la realización, no está, seguramente, tan presente en el espacio de la lectura. Es que el modo de lectura privado conduce a constataciones que favorecen apenas esta lectura: todo el mundo ha cambiado, envejecido, los cuerpos se han deteriorado, la vida ha pasado con su parte de dificultades, desdichas y dramas... El modo estético no está menos en práctica en este espacio. Es que la película familiar, como *forma a completar*³³ exige una respuesta que cada espectador debe producir él mismo activamente. Se puede hablar al respecto de una verdadera exigencia hermenéutica que apela a una iniciativa colectiva e individual. Juntos los miembros de la familia construyen el texto filmico (se habla mucho durante el visionado de la película de familia). Se efectúa una *performance* que une a los miembros de la familia en la comunión con el mito familiar. La constitución de una «comunidad afectiva» («El estar juntos») ³⁴ es el valor perseguido en esta búsqueda. Paralelamente, la película de familia nos «trabaja» el interior, obligándonos a volver sobre nosotros mismos y sobre nuestra relación con los otros. Desde este punto de vista, mirar una película de familia es siempre una aventura, una aventura a veces riesgosa porque el film puede arrastrar a una confrontación con lo vivido difícil de asumir. Así descrita, la experiencia de la película de familia es muestra de esta gran estética que implica todo el ser y pone en juego la totalidad del sujeto en su relación con el otro y el mundo.³⁵

Volvamos ahora a la televisión. Pienso, en efecto, que este análisis de la película de familia puede ayudar a comprender mejor lo que pasa en este espacio. Aceptemos el hecho de que, por el momento, la televisión

³² R. Musil, «Hier ist es schön », en *Prosa un Strück*, Reinbek, 1978, p. 523, citado por K. Sierek, «C'est beau ici. Se regarder voir dans le film de famille», en *Le film de famille, op.cit.*, pp. 63-78.

³³ La película familiar funciona menos como un conjunto de representaciones que como una colección de índices o estímulos que incitan a la producción de sentido. Sobre este punto, cfr. «Le film de famille dans l'institution familiale», en *Le film de famille, op.cit.*, pp. 27-42.

³⁴ Hermann Parret, *L'esthétique de la communication. L'au-delà de la pragmatique*, Bruxelles, Ousia, 1999.

³⁵ Jean Caune, *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, PUG, 1999, pp. 219-220.

no moviliza el modo artístico. Pero, ¿qué ocurre con el modo estético?³⁶

Me parece que no se ha visto cuánto el contexto de visionado de la televisión podría ser favorable a la puesta en práctica de este modo, puede ser más que el cine, al menos que el cine que se va a ver en sala. Ir al cine, en efecto, es siempre salir de la propia casa para ir a ver *un espectáculo*, mientras que la televisión se ve en el domicilio, cuando se lo desea, mientras se quiera, en condiciones en el fondo bastante próximas a la película familiar. Como para esta última, se podría decir que si la televisión no propone obra, son los espectadores quienes la producen. Al menos (ya que, de hecho, no se trata verdaderamente para el espectador de producir una obra), el espectador es incitado a explorar su propia vida y a ir en busca de valores. Por cierto, no es cuestión de dejarse engañar y de subestimar lo que Louis Porcher llama graciosamente (para discutirlos) «los pecados mortales de la televisión»³⁷ pero, quizá, se podría tener un poco más de confianza en el espectador³⁸ y admitir que si la televisión tiene tanto éxito no es solamente por su facilidad (por lo demás bien real), sino también porque el espectador encuentra ahí una satisfacción profunda. Pues por poco que se esté dispuesto, la televisión ofrece posibilidades de encuentros hasta allí imposibles y contribuye a abrir cuestionamientos inéditos; ella puede ser una especie de fuente importante de enriquecimiento personal, incluso inducirnos a cambiar nuestra vida. Esta concepción de la estética en conexión directa con la vida³⁹ acerca a la televisión (y a la película familiar) a algunas producciones del arte contemporáneo que presentan objetos en sí mismos sin valor estético, pero que conducen a una lectura estética por su rela-

ción con la vida del artista y del espectador.⁴⁰ Sin hacer de la televisión un arte, ella pone de manifiesto que la televisión puede funcionar como un *catalizador* que permite al *modo estético* desarrollarse.

Conclusión

Al término de este breve recorrido, aparece claramente que no es posible atenerse a la *doxa* que nos ha servido de punto de partida. Desde una perspectiva comunicacional, falta mucho para que la relación entre el arte y la estética esté también presente en el espacio cinematográfico lo cual podría explicar el número de publicaciones y de trabajos que anuncian esta relación, y cuando esta relación está presente, no es siempre allí donde se lo esperaría (ver la película familiar y la estética). Lo mismo sucede para la relación privilegiada de la televisión con el modo estético. En cuanto a la ausencia de relación de la televisión con el arte, se trata ciertamente de una elección económico-comunicacional, no de una fatalidad «innata». Esto cambia un poco las ideas previas, esto incluso contradice algunas de mis afirmaciones anteriores, pero investigar ¿no es también cambiar de parecer? ■

³⁶ Si existen innumerables trabajos de estética del cine, en mi conocimiento los trabajos consagrados a la estética de la televisión son extremadamente escasos. En el espacio cultural francés, titular una obra *Esthétique de l'audiovisuel*, como lo ha hecho Pierre Sorlin (lo audiovisual englobando al cine y a la televisión) es recibido como realmente audaz y casi como una provocación por parte de los cinéfilos.

³⁷ Louis Porcher, *Télévision, culture, éducation*, Paris, A. Colin, 1994, Parte III, Capítulo 2, p. 127 y ss.