

*Centros y fronteras.
El cine en su
tercer siglo*

figuraciones

Directores:

Oscar Steimberg y Oscar Traversa

Secretaría de redacción:

Mónica Kirchheimer, Daniela Koldobsky, Sergio Moyinedo

Centros y fronteras. El cine en su tercer siglo
septiembre de 2011 N° 8
versión on-line. ISSN: 1852-432X

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES

**Director del Área Transdepartamental
de Crítica de Artes "Oscar Traversa":** *Dr. Sergio Ramos*

**Coordinación de Publicaciones
de Crítica de Artes:** *Rolando Martínez Mendoza*

Diseño y diagramación: *Andrea Moratti*

Recuperación de los artículos: *Laura Amarilla,*
Repositorio Institucional de la UNA

Los números 1/2 y 3 de la revista *Figuraciones* han sido publicados originalmente en soporte papel.

Figuraciones 1/2: Memoria del arte/Memoria de los medios (diciembre de 2003). Asunto Impreso ediciones y IUNA, Área de Crítica de Artes

Figuraciones 3: El arte y lo cómico (abril de 2005). Asunto Impreso ediciones y IUNA, Área de Crítica de Artes

La presente colección recopila y unifica en el número correspondiente de *Figuraciones* los artículos publicados tanto en la versión papel como en la primera versión on line de la revista.

Figuraciones, revista de teoría y crítica de arte, se propone como espacio de indagación y debate en relación con las prácticas sociales que dan lugar a las distintas configuraciones de los objetos artísticos, a las continuidades y cambios de sus condiciones de producción y a los modos de su percepción y empleo por parte de sus distintos públicos. En torno de esos nuevos objetos y de los textos que los acompañan en su circulación pública se ha desplegado la actividad de diferentes disciplinas y el interés de distintas estrategias de búsqueda; en esta publicación se intenta promover la indagación de su carácter y de los efectos de sus nuevos medios y recursos, tanto en sus manifestaciones actuales como en las históricas con las que confluyen y confrontan. Atendiendo, en especial, a la singularidad de nuestro espacio de despliegue de la tensión, vigente en todo el campo del arte, entre universalidad y localización.

Editorial

1. Perspectivas

- Camila Bejarano Petersen** 11
El problema del *grado cero* en la estilística
cinematográfica y, en particular, en los realismos
- Mabel Tassara** 21
El estatuto semiótico del *film poema*
- Gustavo Aprea** 35
Algunos criterios para analizar una
historia de los documentales audiovisuales
- Lelia Fabiana Perez** 51
Imágenes de la *contaminación*

2. Poéticas

- Camila Bejarano Petersen** 63
Ontologías desplazadas: un cierto realismo
cinematográfico y sus alcances estéticos
- Luisa Banini** 73
Determinación de la operatoria de uso
del fragmento/detalle en textos pictóricos y
fílmicos de la década del '80
- Mabel Tassara** 87
Formas de la tercera centuria

3. Fronteras

- Gustavo Aprea** 99
Los documentales y la noción de dispositivo
- Camila Bejarano Petersen** 119
Un cierto decir del cine: pliegues, rastros y
resistencias en los bordes de lo literario
- Carolina Bejarano** 139
La visualidad siniestra

Recorridos

Lelia Fabiana Perez

149

Cuando el arte se enciende y se juega a jugarse

Lelia Fabiana Perez

161

Ensayando relatos en-redados. De virtualidades,
anfibiedades y subjetividades 2.0

Editorial

Centros y fronteras. El cine en su tercer siglo

Mabel Tassara

El presente número de *Figuraciones* reúne algunos de los trabajos resultantes de tres investigaciones radicadas en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes que he tenido el placer de coordinar.

La primera se propuso indagar sobre el concepto de *poética* en el cine, detectando a partir de ella diferentes configuraciones semióticas que se sucedieron a lo largo de su historia. Si bien es indudable la diversidad de la producción cinematográfica, se plantearon estas configuraciones como construcciones modales en las que se buscó detectar y analizar procedimientos retóricos propios del cine dominantes en momentos particulares de su devenir, procedimientos que, según resultados obtenidos en la investigación, han dado lugar a operatorias retóricas filmicas singulares, con el suficiente grado de especificidad como para considerarlas *poéticas filmicas* diferenciadas.

En la segunda investigación se buscó conectar esas *poéticas* con perspectivas teóricas que, provenientes del marco de la *teoría del cine* y a veces de otros encuadres que tomaron al cine como objeto, aportaron lecturas, interpretaciones, y en ocasiones normativas para esos modos de hacer.

Por último, el tercer estudio se propuso explorar el territorio de las *fronteras del cine*. Si desde sus inicios, los límites del cine en cuanto vía de expresión han sido lábiles, en tanto su lenguaje se compone de una diversidad de lenguajes, empezando por el de la *realidad*, y si siempre sus efectos de sentido, o su estatuto como fenómeno (perceptivo, social, psíquico), han seducido a disciplinas diferentes, una tercera intersección se ha hecho hoy presente. En la actualidad existen dispositivos que, aunque siguen llamándose *cine* (o se les adjudica, al menos, la intervención de *cine*), se han apartado bastante de lo que históricamente implicaba el término. Nuevas modalidades de producción, de espectación y de circulación de los materiales hacen que el objeto *cine* se torne cada vez más inestable cuando se pretende asirlo desde la teoría.

Más que *cine* existen en la actualidad *pantallas*, asociadas a soportes técnicos, a modos de hacer y de ver que sólo a veces se conectan con lo que históricamente se denominó *cine*.

Como paradoja, lo que no ha cambiado es la batalla de la imagen por afirmar su especificidad expresiva. Si en la producción que se mantiene más ligada al dispositivo tradicional ha ido perdiendo terreno, al menos si se la compara con su riqueza semántica en décadas anteriores, ella renace en la producción más conectada con las nuevas tecnologías. En los *videos games*, en espacios vinculados con fenómenos de la llamada *realidad virtual*, y en los procedimientos de digitalización del cine de circulación tradicional- cuando se la deja brillar por sí misma y no se pretende mimetizarla con las imágenes conocidas- está mostrando nuevas formas y nuevas modalidades del decir, permitiendo que la apuesta a la fantasía, al crecimiento de mundos ficcionales, a la multiplicación de imaginarios culturales, con su apelación a una, en apariencia sin límites, expansión de *lo visible* humano que fuera la promesa liminar del cine, hoy reaparezca, desde espacios diferentes pero, al parecer, animada por similares expectativas.

2004-2006 *Poética filmica y momentos del cine*

2006-2008 *Poéticas filmicas y teoría del cine*

2008-2010 *Fronteras del cine: Intersecciones del lenguaje, el dispositivo y la teoría.*

Como cita fuera de género va esta poesía de Oscar Steimberg, del libro *Gardel y la zarina* (1995)

Crítica de cine

La secular representación, musicalización, seriación y distribución del expresarse.

La secular representación, musicalización, seriación y distribución del expresarme, expresarte, expresarlo, etc.

La secular representación, etc. de la lucha de la expresión, contra el relato de la servidumbre.

Las lúcidas derrotas en las batallas contra las servidumbres del relato.

Las derrotadas lucideces de las servidumbres en el relato de las batallas.

Las serviles batallas por la derrota del relato de las lucideces.

Cien años.

1. Perspectivas

El problema del *grado cero* en la estilística cinematográfica y, en particular, en los realismos

Camila Bejarano Petersen

El presente trabajo desarrolla la cuestión del “grado cero” en el campo cinematográfico, orientado su abordaje hacia al problema de las periodizaciones estilísticas y, en especial, respecto de aquellos cines que han sido considerados como exponentes de un mayor realismo. La tarea se organiza en dos niveles, Por una parte, se recorren algunos modos en que se ha pensado la noción de grado cero y se consideran sus alcances para el campo cinematográfico; y por otra, se articula el problema del grado cero al estudio específico de las periodizaciones, poniendo el acento en la relación con aquellos estilos que, apelando a un plus de verdad, asumirían para sí el estatuto de cierto grado cero cinematográfico.

Palabras clave: grado cero, estética cinematográfica, realismos, transparencia

The problem of the zero degree in cinematographic aesthetics, especially in the realisms

This work develops the issue of the “zero degree” in the field film, directed its approach toward the problem of the periods stylistic and, in particular, respect of those cinemas which have been considered as exponents of a greater realism. The task is organized into two levels, on the one hand, is traversed some ways in which it has thought the notion of grade 0 and are considered its scope for the field film; and on the other, is articulated the problem of zero degree to specific study of the periods, with emphasis on the relationship with those styles, appealing to a plus for truth, would assume to itself the status of a zero degree cinema.

Palabras clave: zero degree, film aesthetics, realism, transparency

1. Acerca del grado cero y la expectativa de transparencia

En este lugar nos ocuparemos del problema específico del “grado cero”, entendiendo que permite reconocer ciertas delimitaciones clave de cara a una indagación general de los realismos cinematográficos. El abordaje propuesto orienta las nociones de grado cero y los interrogantes ligados a los realismos cinematográficos hacia la cuestión general de una periodización de las poéticas filmicas. Así, tras considerar el modo dominante en que los metadiscursos han abordado y organizado los proyectos de perio-

dizaciones filmicas, se sitúa aquella poética que, a partir de su posición en los modelos, parece estar operando como exponente privilegiado del grado cero cinematográfico.

En la medida en que la noción de grado cero nos llega fundamentalmente de recorridos propuestos desde universos no-audiovisuales, principalmente del campo de la lingüística y la semiología, y dado que los alcances teóricos que se vinculan a su definición incluyen observaciones sobre las reglas de funcionamiento de los lenguajes considerados en su tarea representativa o comunicativa, antes de intentar situar cierto grado cero cinematográfico, es conveniente establecer el modo en que consideraremos dicha noción. Es decir, acordar por una parte, qué se piensa en este lugar como grado cero, y por otra, considerar los límites y alcances –pertinencia- de la noción al momento de pensar ciertos fenómenos del campo audiovisual. Para el primer momento se parte de los desarrollos de Todorov (1972 [1998]; 315-322) en el apartado sobre “las figuras” del Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje.

1.1 Grado cero: un cierto límite del lenguaje

Señalemos en primer término el hecho de que el grado cero se define por una oposición: aquella que mantiene con la noción de desvío. Es decir, desde la perspectiva del análisis figural o retórico, el grado cero define una instancia del lenguaje “no figurado”, “no retorizado”, una suerte de lenguaje a secas[1] que fijaría lo normal y por lo tanto las normas del lenguaje. Esto es: fundamentalmente orientado a la comunicación, entendida ésta del modo en que las primeras teorías formularan su función en términos de la cualidad privilegiada de transmitir información sin interrupciones o ruidos, el grado cero trataría entonces de un discurso que ostenta cierta cualidad de redundancia, alta referencialidad y univocidad dominante. En tanto que, de modo contrario, el lenguaje desviante, también llamado “figurado” o “retorizado”, se caracterizaría por fortalecer la polisemia y, por lo tanto, por dotar de ambigüedad al referente.[2] En esta relación, el grado cero situaría, entonces, el momento del lenguaje ejercido en su normalidad -más adelante se desarrollan las razones de las cursivas-: aquella norma general que fija lo propio, o para decirlo en otros términos -y sin poder evitar de momento la circularidad amenazante a la que tiende la explicación- lo no figurado.

El segundo aspecto se vincula a la idea de que el grado cero habilitaría una máxima referencialidad del lenguaje, dimensión que se pone de relieve en aquel ejemplo del Grupo μ “un gato es un gato” y se articula con el principio de univocidad –“límite hacia el cual tiende el lenguaje científico” (Grupo μ 1982 [1987]: 77)- y al supuesto de máxima funcionalidad comunicativa –“discurso llevado a sus semas esenciales”, “sin artificios” (1982 [1987]: 78)-.

Asimismo, del grado cero asociado a la referencialidad y a la relación opositiva entre norma y desvío, se desprende un tercer aspecto. Se trata de aquel que pone de manifiesto el problema de los límites entre el lenguaje no figurado y el lenguaje figurado,[3] nivel que además de poner en jaque la definición de grado cero y referencialidad basada en la noción de norma, introduce tanto el problema de los juegos de lenguaje como el de la temporalidad. En tal sentido, es oportuno recuperar a Todorov cuando señala:

“La noción de norma presenta dificultades especiales. Pues las figuras, fuera de toda duda, no son raras, ni incompresibles, ni un privilegio absoluto del lenguaje literario. La lingüística moderna supone que esta norma corresponde a la lengua, en el sentido de cuerpo de reglas abstractas; pero postular que la lengua excluye, por ejemplo, la metáfora, es dar de ella una imagen singularmente empobrecida” (1972 [1998]: 315)

Definir entonces al grado cero implica dar cuenta de esta dificultad, de esta incomodidad que pesa sobre los límites y sobre el analista. El problema no es nuevo pero insiste. En otro tiempo, cierto manual de Literatura preceptiva para la formación de la “maestra nacional”, introducía las definiciones de “construcción regular” -o natural - y “construcción figurada” (Calderón y Rivas 1909: 26-27).

1.2 Con-texto y temporalidad

En efecto, si la noción de grado cero abre el juego a cuestiones interesantes, la complejidad de su poder descriptivo sólo puede emerger al comprender que el grado cero opera como una metáfora sobre estados del lenguaje entendidos de modo dinámico e intertextual. Por ello es necesario introducir dos nuevos aspectos que se vinculan con la discusión o, más aún, con la negativa rotunda para pensar a la figura como desvío. El argumento central es: la polisemia no es una infracción o una anomalía de las palabras, señala Todorov, retomando a otros autores –como Richards y los formalistas rusos (Todorov 1972 [1998]: 117) –. En tal sentido debemos considerar el estatuto móvil del grado cero: no existe un grado cero absoluto –o bien, absolutamente absoluto–; y debemos introducir la dimensión sincrónica que funda su funcionamiento (Todorov 1972 [1998]: 116). Comprender la movilidad del grado cero, su posición relativa a un momento en la “línea del tiempo”, sincronía relativa sometida además a las reglas de los juegos de lenguajes (sea el científico o el artístico), permite precisar la importancia de la dimensión metadiscursiva, aspecto que el Grupo μ ya había advertido al señalar:

“Se puede igualmente concebir el grado cero como el límite hacia el cual tiende, voluntariamente, el lenguaje científico. En esta óptica, se ve claramente que el criterio de tal lenguaje sería la univocidad. Pero es igualmente bien conocido a qué esfuerzos de re-

definición de los términos lleva a los científicos tal exigencia: ¿no equivale a decir que el grado cero no está contenido en el lenguaje tal y como nos es dado? Es justamente esta posición la que defendemos por nuestra parte”. (el subrayado corresponde al original) (Grupo μ 1982 [1987]: 77-78)

Así, si bien es posible admitir que ciertos usos del lenguaje se caracterizan por alcanzar –o, al menos por intentarlo– un máximo de referencialidad y univocidad, se debe añadir que ese efecto es contingente, sujeto a los avatares del tiempo. Habilitado tanto por la continuidad de cierto conjunto de reglas en la construcción de los textos – gramaticales, ortográficas, lógicas, semánticas–, como por el funcionamiento de esas otras reglas que fijan los diversos universos de intercambios semióticos. El grado cero, su referencialidad, no puede reclamar para sí inmanencia alguna, ya que ese estado de “transparencia” del lenguaje o de comunicabilidad no corresponde a un estado permanente de la lengua y su posición normativa obedece tanto a la estabilidad de reglas de construcción e intercambio como a los “esfuerzos de redefinición de los términos” orientados a estabilizar dichas reglas, aspecto señalado por los autores del Grupo μ . [4] En tal sentido, tanto la operación metadiscursiva como la repetición sondimensiones clave de su funcionamiento, de la posibilidad misma del grado cero. Su sentido propio, resultado de una resistencia intensa al paso del tiempo, se funda en una relación de fuerte recursividad con las reglas, las expectativas y las diferencias. Juego de tensiones que habilitan lo propio.

Por ello, sostener aquí que no hay nada de natural en el grado cero puede en la actualidad no resultar novedoso, y sin embargo, recordarlo tampoco parece una actividad ociosa. Así como tampoco lo sería referir a otros que han abordado estos problemas, como Verón cuando señala, al tomar el caso de los “enunciados con función asertiva explícita”, que “no es más que en virtud de un contrato social extremadamente complejo que se puede lograr no hacer, con un enunciado, ninguna otra cosa que denotar”- añadiendo -”Y no es seguro que se logre verdaderamente” (1983).

Habiendo acordado el modo de pensar al grado cero del lenguaje, este recorrido, un recordatorio somero de ciertos problemas que se manifiestan desde la antigüedad clásica con matices y designaciones diversas, nos permite considerar ahora su estatuto en el campo cinematográfico. Asimismo, es necesario señalar que queda fuera del recorrido realizado, al menos en este lugar, el problema nada menor de la diferencia entre lo que podemos definir como las condiciones de producción y las de reconocimiento (Verón 1997 [1998]), lo que se vincula al hecho de que el “efecto no está contenido en la figura, sino que es producido en el lector (...)” (Grupo μ 1982 [1987]: 79).

2. El pasaje de la noción de grado cero al campo audiovisual

De acuerdo con los objetivos de nuestro estudio, -los realismos cinematográficos asociados a una periodización de las poéticas fílmicas- en lo que sigue indagamos respecto del modo en que diversos abordajes han considerado la relación entre un cine que estaría más orientado a una suer- te de escena enunciativa en grado cero, respecto de los cines que serían “desviantes”.

¿Es posible pensar en un grado cero cinematográfico? y de ser posible ¿qué aportes podría presentar a una teoría general del cine, o más puntualmente, a una estilística?

Si como hemos visto, y como sostiene el Grupo μ , el funcionamiento del grado cero está sujeto a la existencia de una gramática, o más aún de una lengua, y si partimos de lo formulado por Metz (1974) acerca de la ausencia de una gramática fílmica, o bien, de una gramática equivalente a la del lenguaje articulado, estaríamos, en principio, en grandes problemas para pensar el grado cero cinematográfico.

Recordemos brevemente que en el trabajo citado, Metz desarrolla una serie de observaciones acerca de la especificidad del lenguaje audiovisual en vistas a establecer un conjunto ordenado de formulaciones metodológicas que atiendan, justamente, a la especificidad de sus operaciones semióticas. Planteando como horizonte comparativo el caso de la lingüística, el autor señala la ausencia de unidad mínima en el cine, ya que el plano no la constituye, puesto que puede ser reducido a elementos menores tales como: luces, colores, relaciones entre los objetos, sonido, etc.. Además, cada plano puede establecer nexos de significación completamente diversos de acuerdo a su posición en el sintagma fílmico. Ello se vincula, asimismo, a la ausencia de una gramática estable: cada nuevo filme supone la posibilidad de establecer nuevas relaciones entre los elementos. La conclusión final es que el cine carece de unidades de doble articulación, aspecto que se vincula a su vez a la multiplicidad de “materias de la expresión” (propiedades materiales múltiples y simultáneas, tales como imagen movimiento, imagen fija, sonido fónico sincrónico, sonido musical, etc.). Siguiendo esta descripción Metz concluye que el análisis sobre el lenguaje cinematográfico debe proceder no sobre “el cine” –aquí el cine funciona como equivalente de “la lengua”-, sino sobre un conjunto acotado de filmes, propuesta que da entrada al trabajo sobre géneros y estilos, señalando, asimismo, que la tarea puede proceder también sobre niveles del filme (por ejemplo, el montaje). Por ello, si nos atuviéramos específicamente a la perspectiva propuesta por el Grupo μ en su retórica general, la transposición del grado cero hacia lo cinematográfico estaría vedada de entrada debido a esta ausencia tanto de gramática como de unidades

mínimas. Como se ha explicitado, el citado tratado manifiesta claramente una acotación lingüística, ello supone un hecho fundamental: el horizonte descriptivo del que parte opera en la definición de las nociones de grado cero, convención y desvío, al punto que les permite establecer que la diferencia entre convención y grado cero radica en cierto plus –alteración del grado cero- ligado a lo que se define como una exigencia complementaria sobre la gramática, la sintaxis y la ortografía (Grupo μ 1982 [1987]: 86).

Sin embargo, el universo cinematográfico parece permitir algunas consideraciones ligadas al grado cero, pese a carecer de unidades mínimas, de la doble articulación y de una gramática estable. Pero, para ello debemos dejar de lado ciertos criterios de funcionamiento semiótico lingüístico y discutir, de modo tácito, la oposición entre grado cero y convención.

Me refiero al hecho de que al recorrer los textos que desde teorías, metodologías y proyectos diversos han abordado lo cinematográfico, se advierte una recurrencia: la de considerar al cine de narrativa clásica como la zona de referencia que organiza a las “otras” series estilísticas o poéticas fílmicas. Así, ya sea desde autores que parten de proyectos ligados a la descripción de los distintos modos de configuración cinematográfica, caso de Bordwell (1985 [1996]), Tassara (2001), o Bazin (1958-62 [2004]) -quien organiza la tarea tomando como eje la cuestión de la estética realista-, o autores que parten de proyectos que podemos definir como historiográficos o genealógicos (caso de Burch, 1987), o de autores que abordan lo cinematográfico en términos del cine privilegiado por la institución, el cine “a secas” dirá Metz (1972), se detecta que el cine de narrativa clásica opera como la zona de referencias que habilita a los otros cines: “los cines marcados” en términos de Traversa (1984), también llamado por Burch, Modo de representación institucional, en referencia justamente a esta posición normativa. De modo que, si pensamos al grado cero en términos de su modo de hacer sentido: alta referencialidad, redundancia y fuerte univocidad, podemos considerar que cierto cine, el cine de narrativa clásica, opera en función de grado cero. Pero, ¿qué quiere decir que el cine de narrativa clásica funciona como el grado cero cinematográfico? Recordemos antes aquello que señala Burch cuando manifiesta que el cine que se enseña en las escuelas como él (único) lenguaje cinematográfico, modo correcto de la escritura audiovisual, es el cine que sigue los modos de configuración establecidos por la narrativa fílmica clásica. Años después, la afirmación resulta igualmente pertinente (aun considerando el estudio de las poéticas vanguardistas y modernas): las reglas de *raccord* siguen diseñando los modos de construcción espacio-temporal y de causalidad dominantes.

2.1 Lo clásico y lo normativo

Se ha dicho mucho sobre el cine de narrativa clásica, no obstante conviene mencionar brevemente alguno de los rasgos más característicos de dicha poética:

- La construcción de la continuidad espacio-temporal: la ilusión de continuidad espacio-temporal asociada al desarrollo de la acción es una dimensión central de la estética clásica, relacionada con el desarrollo fluido del relato. Ello se vincula tanto con el predominio de una lógica narrativa (causal), como con reglas de *raccord* en la configuración del film (restricciones del montaje)

- Unidad de acción: el hilo narrativo se desarrolla según fines más o menos precisos en torno a una línea de acción y conflicto centrales. Así, las historias secundarias refuerzan a, y concluyen en, la historia principal.

- Privilegio de la diégesis: la estrategia clave del cine de narración clásica radica en la poderosa subordinación de todos los recursos del lenguaje a la construcción de la diégesis bajo el dominio de lo narrativo

- Verosimilitud, motivación realista y transparencia: dado que todo se integra como parte de la lógica narrativa, todo en el film es motivado o diegetizado. En tal sentido, el cine de narración clásica establece lo que los autores han convenido en llamar un régimen que apunta a la “transparencia”: la presencia del film parece desvanecerse frente al universo diegético que se desarrolla en la pantalla. En otras palabras, el cine de narrativa clásica tiende a hacer olvidar la presencia del film en pos de lograr un poderoso referente-ficcional.

- Exclusión de lo gratuito y función narrativa de las figuras retóricas: exigencia de que todo elemento presente en el film asuma su inclusión como parte de la historia (piénsese en el precepto aristotélico definido para la tragedia), lo que define la exclusión del detalle ocioso o gratuito[5] que en términos de la problemática figural implica que las figuras -caso de las metáforas, alegorías, ironías, hipérboles- sean diegetizadas; es decir, integradas al universo de acontecimientos y posibilidades de la historia. En tal sentido, su presencia en los films no opera necesariamente del lado de la ambigüedad referencial, puesto que el hilo narrativo nunca se pierde, sino que permite desplegar lecturas que tienden a reforzar el sentido de la trama. En el mismo camino se podría considerar lo señalado por Tassara respecto de ciertos géneros que parecen admitir una presencia mayor de ciertas figuras, caso del énfasis en el melodrama, “breves licencias” que siendo habilitadas por el género son funcionales al relato y trabajan, por ejemplo, en continuidad con la instauración de un tempo de progresión dramática. Así, en el campo de la poética clásica, la presencia de operaciones figurales recorta dos tipos de enunciatarios: por una parte, aquel que no reconoce la posibilidad de una lectura figurada pero es contenido por la

historia, y ese otro que puede reconocerla y ampliar el universo de significación propuesto por el film. No obstante, es importante señalar que esta fuerte exigencia de motivación diegética integra cada elemento presente en el film en términos de su injerencia en la historia implicando, de tal modo, que las figuras no hagan figura en sentido propio (¡!).

Otro aspecto a señalar, es que el cine de narratividad clásica, que excede al cine de una época y que, como se ha dicho, opera como zona permanente de referencia en la instauración de otras poéticas filmicas, manifiesta a lo largo del tiempo transformaciones asociadas a nuevos regímenes de verosimilitud, como puede observarse respecto del uso del sonido musical off, que contaba con una fuerte presencia y recurrencia en el cine de los cuarenta y cincuenta y que paulatinamente fue dejando lugar al diseño de bandas de sonido más “minimalistas”. [6] Sin embargo, otras reglas que refuerzan la tarea de construcción de la transparencia referencial diegética, como la prohibición a inscribir la mirada a cámara, se mantienen. Así, se entiende que siguiendo sus transformaciones y la vigencia de sus restricciones como zona de referencia, es necesario comprender que se trata de un grado cero móvil. [7]

3. Poéticas y realismos

Algunas respuestas se hacen esperar, como ha ocurrido con aquella que debe referir al interés por pensar la cuestión del grado cero en el campo cinematográfico. En tal sentido, lo que sigue manifiesta algunos de sus alcances pero demuestra, fundamentalmente, que lo desarrollado hasta aquí es sólo el principio; un planteo general de ciertas restricciones. Reglas de un juego para pensar las periodizaciones y los modos de producción de sentido cinematográfico, juego que en este trabajo parece abrirse ahora que el recorrido termina. Quisiera entonces, proponer un comentario final, que introduce la cuestión de los realismos.

El cine de narrativa clásica opera como grado cero, como la norma que habilita los otros cines, los cines marcados. En tal sentido, es interesante observar que los realismos cinematográficos que lo han discutido, apelando a un plus de verdad (Jakobson 1931, [2002]), procuran en la escena de disputa estilística desmarcarse y, por ese gesto, marcar a ese cine que sería sin marca, ese cine “a secas”; introduciendo así aspectos que refieren a su estatuto convencional/opaco -articulados la mayoría de las veces con un fuerte dispositivo metadiscursivo que postula cuestionamientos acerca de la concepción de mundo que adjudican al cine de narrativa clásica- (Bejarano Petersen, C. 2005).

En varias oportunidades he advertido que se sitúa al cine de los primeros tiempos, (llamado por enfoques evolucionistas como “primitivo”) en términos de una suerte de grado cero del lenguaje cinematográfico;

afirmación llamativa, puesto que en la perspectiva que habilita la historia y la estilística del lenguaje cinematográfico, ese momento del cine de los primeros tiempos sería aquel en el que el cine sería menos cine.[8] Se podría pensar, considerando lo descrito respecto de la noción de grado cero al iniciar este trabajo, que el vínculo propuesto entre el cine de los primeros tiempos y el grado cero podría partir de un doble supuesto: por una parte, de la idea de que ese cine sería poco convencional y por ello más original, menos calculado – cosa que se vincula a la conjunción entre origen e inicio como un estado de base-, y por otra, a la de idea de que dicho carácter no convencional parece retomar el supuesto de que el cine de los primeros tiempos privilegiaría una referencialidad de tipo extradiegética. No obstante, el análisis de los metadiscursos permite detectar que es el cine de narrativa clásica el que opera en términos del grado cero. Así, es interesante advertir que el grado cero cinematográfico resulta de un alto grado de estabilización de las reglas discursivas y que la poderosa transparencia referencial tan señalada apunta a lo diegético, aspecto que los realismos nos recuerdan cada vez que emergen, discutiendo los límites (convencionales) entre la ficción y lo documental.

Notas [↑]

- [1] “llano” o sin estilo que domina como exigencia estilística de época diversas a lo largo de la historia. Sobre este aspecto ver: Steimberg, O. (1993, [1998]).
- [2] Con esta definición, se hace un claro reenvío a Jakobson, cuando establece en el trabajo sobre la función poética del lenguaje que: “La primacía de la función poética sobre la función referencial no elimina la referencia, pero la hace ambigua” (Jakobson, R., 382-283)
- [3] “A pesar de que toda concepción del desvío haga intervenir una norma, o grado cero, es extremadamente difícil darle una definición aceptable. Nos podríamos contentar con una definición intuitiva: la de un discurso «ingenuo», sin artificios, desnudo de todo sobreentendido, para el cual «un gato es un gato». No obstante, las dificultades surgen cuando se trata de apreciar si tal texto es o no figurado” (Grupo μ , 1982, [1987]: 77).
- [4] Aunque también admitan la existencia de un grado cero absoluto respecto de la convención.
- [5] Sobre esta noción ver Barthes, 1968, [1970]
- [6] Este uso recurrente a lo largo de un film de la música *off* puede incluso advertirse en films neorrealistas, como el caso de *Ossessione*, (Obsesión, Visconti, 1947), en la búsqueda de una nueva verosimilitud introdujo transformaciones en otros niveles, como el trabajo sobre el plano secuencia, actores no profesionales y los exteriores.
- [7] Un estudio posible consistiría en analizar en diacronía el cine de narrativa clásica para describir sus transformaciones, incluyendo en el estudio las transformaciones implicadas con el surgimiento de los nuevos dispositivos y lenguajes (televisivo, videográfico, digital) y el vínculo con los “otros” cines.
- [8] “Menos” cine en términos del desarrollo de “la institución”, y no de una suerte de esencialismo o posicionamiento evolucionista. Sino a la luz de lo que resulta dominante en el campo de lo que hoy llamamos cine.

Bibliografía [↑]

- Barthes, R. (1968), “El efecto de realidad” en *Lo verosímil*, Tiempo contemporáneo, Bs. As. [1ª ed cast. 1970].

- Bejarano Petersen, C.**, (2005) “Realismo y estética audiovisual, el caso del cine clásico”, Revista Question, publicación electrónica de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, N°9, verano de 2005. ISSN: 1669-6581.
- Burch, N.** (1987), *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra, [1er ed cast]
- Bordwell, D.** (1985), *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Ed. Paidós, [ed cast. 1996] Grupo μ, 1982, *Retórica General*, Barcelona: Paidós [1er ed cas. 1987])
- Jakobson, R.** (1931), “El realismo en arte”, en *Realismo, ¿mito, doctrina otendencia histórica?*, Bs. As.: Lunaria, [ed cast] 2002)
- Jakobson, R.** (1985 ed cast), “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, Planeta-Agostini, Barcelona.
- Metz, Ch.**, (1974). *El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico*, o Revista Lenguajes N° 2. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Tassara, M.** (2001), *El castillo de Borgonio*, Ed. Atuel: Buenos Aires
- Traversa, O.** (1984), *Cine: el significante negado*. Buenos Aires: Ed. Atuel.
- Todorov, Tz. y Ducrot, O.** (1972) [1998] *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México D.F.: Ed. Siglo XXI.
- Steimberg O. y Traversa, O.** (1997), *Estilo de época y comunicación mediática*, Bs. As: Atuel.
- Verón, E.** (1983), *Il est là, je le vois, il me parle*, en *Communications N°38, Enonciation et cinema*, París. Trad. al español: Sergio Moyinedo.
- Verón, E.** (1997), *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Bs.As.: Ed. Gedisa [2da ed. 1998].

Camila Bejarano Petersen

es Licenciada en Investigación y Planificación de Medios Audiovisuales. Se desempeña como profesora Titular de Guión III y del Taller de Tesis de la carrera de Artes Audiovisuales (FBA, UNLP) y como Jefa de Trabajos Prácticos en Lenguajes Artísticos de la carrera de Crítica de Arte (IUNA). Ha publicado y participa en actividades académicas y artísticas locales e internacionales. Actualmente desarrolla su tesis del Magister en Estética y Teoría de las Artes (FBA, UNLP).

El estatuto semiótico del *film poema*

Mabel Tassara

La que alguna vez se denominó film poema, y otras se incluyó indiferenciadamente dentro de lo que suele llamarse cine experimental, es una de las formas más antiguas del cine, aunque su circulación ha sido siempre marginal. Para quienes resaltan los recursos de la expresión cinematográfica es la forma más pura; para quienes el cine es un espacio que permite acceder a la realidad de un mundo que está más allá de él, es la más espuria. Por apartarse de la narratividad y mostrarse elusiva al territorio del significado, lugares centrales de interés en el pensamiento sobre el cine, no ha recibido demasiada atención de la teoría, sobre todo en épocas recientes.

Palabras clave: cine, retórica cinematográfica, estilos fílmicos, análisis fílmico.

The semiotic status of the *film poem*

What once was called *film poem*, and other undifferentiated included within what is called *experimental cinema*, is one of the oldest forms of film, although its circulation has always been marginal. For those who highlight the resources of cinematic expression, is the purest form; for whom cinema is a space that allows access to the reality of a world that is beyond him, is the most spurious. By departing from the narrative and prove elusive to the territory of meaning, central places of interest in thinking about cinema, has not received much attention in the theory, especially in recent times.

Palabras clave: cinema, cinematographic rhetoric, film styles, film analysis

El *film poema*

Entre las diferentes *poéticas fílmicas* que se han sucedido a la largo de la historia del cine se encuentra una forma que podríamos denominar provisoriamente *cine poesía* o *film poema*, porque es habitual cuando se la aborda que aparezcan adjudicaciones que la acercan al poema literario.

Esta forma se hizo notar particularmente en la vanguardia francesa de los años veinte, movimiento cinematográfico que se conecta con las vanguardias que se desarrollaban en varias otras artes en ese momento, especialmente en las asociadas a la plástica, como el surrealismo y el arte abstracto.

Ese momento produjo un conjunto de filmes con rasgos marcadamente diferenciales de lo que fue el grueso de la producción cinematográfica mundial en toda su historia.

Son, habitualmente, textos de corta duración; algunas veces sólo con formas geométricas en movimiento (por ejemplo, trabajos de Ruttmann, Eggeling, Man Ray, Moholy-Nagy); en otros casos esas formas se mediatizan a través de *objetos del mundo real* o, también, intervienen actores y existe una filmación más o menos convencional pero no se cuenta una historia en el sentido narrativo tradicional (como en *Los sueños que el dinero puede comprar* de Man Ray y Ritchen, *La caracola y el clérigo* de Dulac, y el famoso *El perro andaluz* de Buñuel con colaboración de Dalí).

Después de ese movimiento, esta variante ha tenido baja presencia numérica en la producción cinematográfica global pero no se ha perdido. Aunque de manera restringida, reaparece una y otra vez ligada a lo que suele llamarse “cine experimental”, conjunto impreciso que se define casi siempre negativamente: son todos aquellos filmes que se apartan de la producción masiva, que en su mayor parte se articula en torno a la forma narrativa y a la construcción de una fuerte diégesis.

La corta duración no es necesariamente un rasgo imprescindible de esta forma; por ejemplo, un largo como *India Song* de Marguerite Duras se inscribe, a mi entender, en parámetros que le son afines.

Más allá de movimientos cinematográficos que hoy la recrean (se destaca, por ejemplo, su continuidad en la llamada *Vanguardia Austríaca*, con autores como Tscherkassky, Ponger, Kubelka) esta forma se conecta, asimismo, ya fuera del cine, con modalidades del video musical, con el mundo del video-arte y con experiencias multimedia.

El momento de mayor vigencia del *cine poesía* en tanto presencia en la teoría cinematográfica en la vanguardia de los veinte coincide con un momento de esa teoría en el que se busca afirmar la especificidad del cine como lenguaje y como arte. La forma narrativa es desechada por responder de manera fuerte a la novela, y también es cuestionada la estructuración de los contenidos en forma de conflictos dramáticos del tipo de los tratados por el teatro, que son todos los conflictos que contempla *la comedia humana* pero bajo la forma mimética propia del teatro (según la apreciación de Platón y Aristóteles, la que remite a *personajes que hablan por sí mismos*).

En oposición, el cine de ese momento prefiere jerarquizar la imagen en movimiento y acercarse a la música. El ideal para muchos cineastas y teóricos (que suelen reunirse en una sola persona) es el de las formas en movimiento imbricadas en un ritmo que puede equipararse al de la música. Esa aproximación a la música ha sido constante, por otra parte, en

la producción de esta modalidad, que después del sonoro siguió siempre muy cerca de las nuevas técnicas musicales.

La pregunta que guía la observación del *film poema* es qué rasgos semióticos podríamos considerar constitutivos de una forma que espontáneamente distinguimos del relato y tendemos a acercar al poema verbal.

Más allá de ser una de las configuraciones semióticas históricas del cine, razón que la incluye en el marco de las periodizaciones consideradas en la investigación,[1] esta forma posee, creo, dos aspectos de interés particular. El primero es que se ubica siempre en un lugar polémico en relación con una supuesta *esencialidad* del cine: para unos, la representaría en un grado mayor que todas las otras formas; para otros, se ubicaría en las antípodas de lo que el cine es. El segundo, es que cuando se aparta de las formas *abstractas* y aparecen los *objetos del mundo*, se abre como ninguna otra a la polémica sobre el iconismo y sus relaciones con la analogía.

Una lectura de *El perro andaluz*

Empiezo por convocar a algunos autores que desde ángulos diferentes, y con mayor o menor grado de acuerdo por mi parte, realizan abordajes textuales que me parecen operativos para encarar mi propio abordaje.

El primero es Jenaro Talens, que hace un análisis muy pormenorizado de *El perro andaluz* (1986), el texto que siempre ha sido considerado el ejemplo paradigmático del surrealismo fílmico.

Talens inscribe al film dentro de lo que llama “discurso poético”, construcción que diferencia del “discurso narrativo”, y distingue en el texto tres niveles de significación: el primero producido por los elementos utilizados como material base para la significación, elementos que se conectan con “referentes culturales, iconográficos y literarios” (1986-39-40). El segundo, producido “tanto por la concreta articulación de esos elementos como por su inscripción en una determinada tipología discursiva” (1986:40).

En estos dos niveles tendría lugar un proceso de codificación (que se correspondería con un proceso de decodificación en la lectura): se trataría de mensajes sujetos a códigos.[2] El tercero correspondería a una significación simbólica no codificada, que, dice Talens, “al implicarnos como espectadores reales nos permite apropiárnosla... revivirla como algo que interiorizamos y asumimos” (1986-40).

Estos tres planos se encontrarían en todo film en tanto espacio textual, pero, en el caso de *El perro andaluz*, continúa Talens, si el espectador busca verosimilitud o inteligibilidad en los dos primeros niveles, al no detectar sus códigos encuentra una ausencia de sentido en el film, pero si se apoya sobre el tercer nivel, “la producción de sentido no sólo será posible sino la única forma viable de *construir* una cierta inteligibilidad para un

objeto al que dicha inteligibilidad constituye, al mismo tiempo, como tal objeto” (1986: 40).

Así, en *El perro andaluz*, las significaciones de los dos primeros niveles quedarían sometidas al tercer plano y lo que parecía un discurso narrativo se muestra como un discurso poético (1986: 41).

Talens había diferenciado antes otros dos planos en el film: el que remite a la anécdota narrativa y el que se corresponde con el sistema de operaciones que lo articula como estructura. En el caso del “discurso poético” sólo operaría este segundo plano (1986-39).

Hasta aquí coincido en general con el enfoque de Talens: el “discurso poético” se vuelve sobre sí mismo, algo que de un modo o de otro modo ha surgido cada vez que se lo ha puesto en la mira.

Pero cuando Talens hace su lectura del film parece encontrar aspectos decodificables, desde perspectivas ligadas a la teoría de la enunciación (relaciones del film con su espectador) y al psicoanálisis (interpretaciones de momentos y situaciones del film) (1986:50-85).

Finalmente Talens termina dando una explicación a todo lo que sucede en el film, lo que no deja de resultar extraño para lo que se había denominado un “discurso poético”, en la medida que uno de los aspectos en los que los distintos abordajes sobre la poesía parecen coincidir es en la significación ambigua e intransferible del signo, y en su imposibilidad de traslación a otra serie de significación (recuérdense, incluso, las polémicas que siempre ha despertado la traducción a otra lengua de la poesía).

El principal cuestionamiento que me genera el abordaje de Talens es la no consideración de aspectos que hacen a la denominada por Román Jakobson “función poética del lenguaje” (1958). La “función poética”, dice Jakobson, “proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre al eje de la combinación” (1958-40). La “función poética” privilegia las operaciones combinatorias que operan sobre el sintagma, y en la poesía la “función poética” es la dominante.

En principio, el abordaje de Talens reconoce una vuelta del texto sobre sí mismo, caracteres inherentes a un texto donde impera la “función poética”, pero es en el tipo de combinatoria que privilegia donde me parece que su análisis resulta un tanto impropio para dilucidar la supuesta *poeticidad* de un texto.

Poesía en prosa

Dejo por el momento en suspenso la discusión sobre el análisis de Talens porque quiero antes recurrir a un texto de Tzvetan Todorov en el que este autor se interroga, justamente, sobre los rasgos que definen el discurso

poético en la literatura (1978). El texto aporta algunas reflexiones que, a pesar de que su objeto pertenece al verbo, me parecen útiles para iniciar una aproximación a esta forma cinematográfica.

Todorov comienza dejando de lado la poesía versificada, ya que no espera encontrar en ella los rasgos que persigue, dado que existen numerosos poemas que no adscriben a esa modalidad y, además, existen obras escritas en verso que no se han definido como poemas.

La indagación se focaliza, entonces, en textos que se han considerado poéticos pero que no están escritos en verso. Estas reflexiones sobre lo poético en la prosa pueden resultar, me parece, en principio, un aporte para pensar la forma poética en el cine, porque Todorov, al dejar de lado el verso, el aspecto menos transferible al universo del cine, se centra en posibilidades del lenguaje verbal que se utilizan tanto para otros géneros como para el poema. Y diría que éste es también, en principio, el caso de los ejemplos de esta forma fílmica que utiliza muchas veces una filmación convencional con actores y *objetos del mundo* pero produce un tipo de discurso que no es, aparentemente, ni referencial ni narrativo.

La exploración de Todorov se abre en dos vías. En primer lugar analiza el caso de un texto de Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, que él denomina “novela poética”, y enumera las razones por las que este texto es, a su entender, poesía y no narración. En segundo término se dedica a analizar “poemas en prosa” de Baudelaire y Rimbaud.

Antes de comenzar estos análisis, Todorov recuerda abordajes teóricos a la poesía, que discrimina en: pragmáticos, semánticos y sintácticos (1978:106-112). A su vez, dentro de los abordajes semánticos distingue entre el ornamental, el afectivo y el simbolista. Voy a considerar el simbólico y el sintáctico, por otra parte, aquellos a los que, también Todorov les dedica mayor atención en el trabajo.

El abordaje sintáctico Todorov lo liga al planteo de Jakobson en la conferencia dada en el Congreso de Indiana de 1958[3] que ha trascendido con el nombre de *Lingüística y poética*, perspectiva en la que Jakobson desarrolla el concepto de “función poética del lenguaje” a la que hice referencia más arriba.

En cuanto al enfoque simbolista, ligado a la teoría romántica, destaca en él cinco aspectos que harían a la especificidad del texto poético y que podrían resumirse más o menos así: 1) La fusión entre significante y significado, 2) La inconstancia del sentido de las palabras en los diferentes contextos donde se las emplea, 3) La pluralidad del sentido en el seno de un solo contexto, 4) La expresión de lo inefable, vago y borroso, 5) El rechazo al principio de no contradicción.

Antes de continuar con el análisis de los textos concretos que hace Todorov conviene recoger también, en términos de aproximaciones de la teoría, la cita que hace de Tyninánov,[4] un autor que de algún modo estaría, según él, operando como puente entre el abordaje simbolista y el sintáctico al destacar que en la poesía surge entre las palabras una correlación posicional. Todorov comenta al respecto que “en la poesía las palabras se iluminan con fuegos recíprocos” (1978-111).

Una novela poética

Cuando analiza el texto de Novalis, este autor encuentra en él un conjunto de caracteres que se apartan de los habituales de la novela (1978:113-124).

El primero gira en torno al modo en que las acciones, aspecto siempre central en el relato, intervienen en este texto. Encuentra que las que se presentan de manera directa son mínimas y muy poco significativas para los efectos de sentido producidos por el texto. La mayoría de las acciones que aparecen se encuentran en un segundo o tercer nivel: emergen siempre dentro del relato de un personaje, a veces como parte de un sueño. Y en ocasiones ese relato del personaje es evocado por el de otro personaje. En general, los personajes más hablan que actúan, pero lo que aparece en su boca no es propiamente un relato sino que podría, según Todorov, calificarse más bien como una “reflexión” o un “pensamiento”. A veces se trata de “debates” de orden filosófico entre personajes.

En la mayor parte de este texto no habría causalidad, ni en el sentido más habitual en el que un acontecimiento provoca otro ni tampoco en otras formas, como por ejemplo la de la novela psicológica, donde una personalidad es desencadenante de acontecimientos.

El segundo, en torno al sistema de encastramientos, que es muy fuerte pero que no se da a la manera de los *relatos de cajas chinas*, donde una estructura causal de acciones abre pasa a otra interior, sino que se trata de la exposición de ideas, reflexiones, etc, que hacen referencia a otras reflexiones, ideas.

En tercer lugar, el paralelismo que se advierte entre muchos elementos y momentos del texto. Existen entre ellos relaciones de semejanza y de repetición. Elementos, aspectos del texto repican, redundan, se parecen, o existen construcciones en abismo, donde la parte se parece al todo.

En cuarto lugar, la presencia de la alegoría. Aparecería un enunciador que lleva a buscar una segunda significación en las palabras y a no interpretarlas en su sentido literal (habría al respecto diversos indicadores en el texto).

Todorov concluye encontrando dos líneas estructuradoras de este conjunto: una la abolición del encadenamiento lógico-temporal de los hechos y su sustitución por el orden de las “correspondencias”; la otra, la tendencia a la destrucción de toda representación.

Retóricas textuales

Cuando Todorov se acerca a Baudelaire (1978:124-1333), un autor que expresamente llama a los textos que contempla Todorov «poemas en prosa», en el exhaustivo recorrido que hace de esa obra, encuentra como primer rasgo la ambigüedad. Ésta sería convocada a partir de tres modalidades: la inverosimilitud, la antítesis y la ambivalencia (dos términos contrarios están presentes «pero ellos caracterizan a un solo y mismo objeto»).

Estos recursos que en el texto connotan la ambigüedad son denominados por Todorov “figuras”, y en verdad lo son, dado que la inverosimilitud, la que menos se nos aparece como tal de manera inmediata, en el modo en que la describe Todorov en Baudelaire opera como una suerte de contraste u antítesis.

Me interesa puntualizar aquí que Todorov destaca la fuerte organización del texto, también en un sistema de “correspondencias” y encuentra esta operatoria tanto en el plano temático como en el que hace a la construcción misma del poema, y en el final de su análisis acota que “el poema en prosa afirma esta continuidad del plano temático y el formal de un modo más fuerte que otros”.

Cuando este autor considera *Las Iluminaciones* de Rimbaud (1978: 133-139), otro ejemplo de lo que se ha leído como poesía en prosa, encuentra que allí el tropo que más se pone en evidencia es la metonimia. En estos poemas hay, según Todorov, un tipo de asociación entre las palabras que podría hacer pensar en metonimias, por ejemplo, del tipo agente-acción o agente-lugar de la acción, sin embargo no existe posibilidad de remitir los movimientos metonímicos a un referente.

Finalmente, para Todorov lo que hace que estas piezas en prosa de Rimbaud se lean como poemas se conecta con el rechazo de la representación.

La forma poética audiovisual

Creo que en todo esto hay muchas cosas que resultan operativas para el cine (o, globalmente, para el lenguaje audiovisual). Si hacemos aquí un alto encontramos que no se presentan obstáculos para distinguir una forma narrativa de una forma poética en términos de la no existencia de causalidad lógico-temporal.

Pero esto no basta, existen muchos filmes que no presentan este tipo de estructura o que la presentan con quiebres y no por ello se perciben con

una forma poética. La “función poética” no está en ellos manifiesta y se observa una *transparencia retórica* en todo lo que no hace a la continuidad narrativa (como es el caso, por ejemplo, de *Memento* de Christopher Nolan).

Pero tampoco define al film poema la presentación manifiesta de la “función poética”, porque un discurso fílmico puede mostrarse fuertemente narrativo y al mismo tiempo hacer muy manifiesta la “función poética”, como podría ser el caso de Iván el Terrible de Eisenstein o el de algunos exponentes del expresionismo alemán, por ejemplo Los nibelungos de Lang, donde existe una puesta en escena cinematográfica que se marca de manera muy evidente, al mismo tiempo que es fuerte la anécdota, que crea un referente muy pregnante.

Entonces, en principio, podríamos pensar que la presencia de la “función poética” no define al *cine poesía*, porque ésta puede encontrarse también en la forma narrativa ficcional, en un documental no narrativo y en otro tipo de organización de las que posibilita el lenguaje. Pero sí podríamos decir que el trabajo manifiesto sobre ella no puede estar ausente. Puede pensarse en una narración que asuma el efecto de *transparencia retórica*, pero una forma que asuma esta transparencia no podría denominarse poesía por la definición histórica del concepto (porque sino estaríamos hablando de cualquier otra cosa y no de *poesía*).

Pareciera que en el film narrativo coexisten dos tipos de organizaciones: la que estructura los acontecimientos en una serie causal-temporal y la que articula los elementos que dan lugar a la “función poética”. En el caso del *film poema* sólo está presente la segunda serie, la única organización existente es la que articula la «función poética». La pregunta que sigue es qué elementos del lenguaje del cine dan lugar a la «función poética».

Si la “función poética”, según Jakobson, opera sobre el sintagma, habría que pensar qué equivalentes fílmicos podrían pensarse para las formas sintácticas que Jakobson maneja.

En principio, podríamos volvernos hacia todas las que provienen de la configuración del “espacio plástico” en la imagen. Por ejemplo, Jacques Aumont (1990) diferencia el “espacio plástico” del “espacio espectacular” de la imagen (este último privilegiado por Talens, me parece) y encuentra que éste responde a cuatro tipos de rasgos:

1) Los elementos que aparecen en la imagen, 2) Su disposición espacial (la composición), 3) Valores lumínicos, 4) Valores cromáticos, 5) Textura (referida en el caso de la fotografía al grano).

Para comenzar, ellos podrían servirnos para una aproximación a la combinatoria sintagmática en la imagen que se conectara con la función

poética, pero tendríamos que tener en cuenta, también otros aspectos que separan a la pintura o a la fotografía del cine.

Uno es la imagen en movimiento, aquí deberíamos remontarnos a los conceptos ya planteados por la primera teoría del cine: por ejemplo, el de “fotogenia” en Delluc (1920) y Epstein (1926) quienes, desde los rasgos propios de la fotografía -lenguaje que, aunque se encuentra inscripto en un soporte de dos dimensiones, contempla tres- agregan al cine una cuarta: la dimensión espacio-tiempo, que remite al estatuto de los objetos en la imagen en movimiento. También Moholy-Nagy entiende el cine como la visualización mejor acabada de la relación espacio-tiempo; el cine produce tensiones luz-espacio-tiempo, dice Moholy-Nagy (1933).

También a consideraciones que provienen de las relaciones propias del montaje, entre los planos y entre la imagen y la banda sonora. Sintetizando, a lo que Noël Burch denomina «dialécticas» cinematográficas (1970), una suerte de panorama de las posibilidades *plásticas* del lenguaje que no deja de incluir, claro, las ya pensadas por todos aquellos que evaluaron las posibilidades del cine como lenguaje (de Arheim o Eisenstein a Godard).

La “narración paramétrica” de Bordwell

David Bordwell, cuando considera los modos históricos de narración en el cine, circunscribe un modo que denomina “narración paramétrica” y toma el nombre, comenta, precisamente de los “parámetros” filmicos que integran las “dialécticas” consideradas por Burch (1985:274-310).

Suele suceder con Bordwell que su percepción de los fenómenos cinematográficos es muy aguda y sus análisis textuales inteligentes y de una exhaustiva minuciosidad pero su conceptualización de los fenómenos en categorías es a menudo conflictiva. En este caso surgen problemas con las denominaciones de algunos modos, y me parece que ellas se conectan con dificultades inherentes a los criterios de categorización.

Coincido con él en que existe una estructura de significación cinematográfica en la que los parámetros que permiten esa significación se ponen de manifiesto (aunque Bordwell no lo describa de este modo); es, justamente, lo que vengo planteando, pero no me parece que sea una estructura “centrada en el estilo” como él la define, dado que el estilo es un modo de hacer que está presente en cualquier forma semiótica. No obstante, es necesario reconocer que Bordwell dice: “un tipo de narración en que el sistema estilístico del film crea pautas *diferentes a las demandas del sistema argumental*. El estilo filmico puede organizarse y enfatizarse hasta un grado que lo convierte, al menos, en tan importante como las pautas del argumento”. [5] Desde el marco teórico en que estoy operando, podría arriesgarme a decir que lo que Bordwell está diciendo es que la “función

poética” se hace muy manifiesta y cobra tanta importancia como el argumento.

Bordwell también menciona que esta forma podría llamarse “narración poética”, aunque no esté considerando la “función poética de Jabokson”. Pero me parece que el hecho de que la “función poética” (el “estilo”, según Bordwell) cobre tanta importancia como el argumento es, como señalaba más arriba, algo que pasa en otras estructuras; por ejemplo, en muchos filmes de la narrativa clásica, modo de narración del que se aparta, según Bordwell, la “narración paramétrica”.

Por otra parte, Bordwell incluye aquí filmes como *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet, que, según su descripción, podría incluirse, en principio, en el *cine poema* por la ausencia del eje casual-temporal;[6] pero también *Pickpocket* de Bresson, que, según la categorización que intento manejar, es un film donde las marcas de la “función poética” son fuertes pero que no se aparta de una estructura narrativa (aunque ésta se encuentre quebrada).

Dos ejes que atraviesan los procesos históricos de semiotización en el cine

Por eso me parece importante discriminar los dos ejes que creo atraviesan la historia del cine: la presencia o no de estructura narrativa y la manifestación u ocultamiento de la “función poética”.

Por supuesto, cada uno de los ejes es un continuo, y los cuatro polos determinados por los dos ejes están lejos de dar cuenta de la historia del cine; encontramos numerosos filmes que se desplazan a lo largo de los dos ejes, y, claro, además entrecruzados. Hay filmes más o menos narrativos y filmes en que la “función poética” es más o menos manifiesta; además, ésta puede operar en un film con ciertos recursos y en otro con otros, haciéndolos a unos u otros manifiestos, mientras el resto se mantiene en una supuesta transparencia.

Pero, aun con los reparos señalados, me parece muy interesante el aporte de Bordwell en cuanto a la asociación de este tipo de estructura con la de una composición musical elaborada en términos del serialismo, comparación que también aparece, como el mismo Bordwell recuerda, en Noël Burch. Sin entrar en una analogía, que ninguno de los dos autores sostiene por otra parte, me parece que las relaciones de repetición, secuencialidad, paralelismo, oposición, inversión, etc., que podrían encontrarse en la música son, también, las que aparecen en la poesía. Y llevan a pensar en la importancia de figuras como las metaxis en el poema (acumulación, inversión, concatenación, pleonismo). Estas figuras son también muy importantes en la forma que he denominado *film poema*.

Volviendo a *El perro andaluz* y el abordaje de Talens, si tomamos, por ejemplo, el famoso momento inicial en el que una navaja cercena un ojo, vemos que el plano del corte es seguido por un plano en el que una nube cruza delante de la luna; las formas y el movimiento en los dos planos son similares.

Talens lee este momento desde un enfoque enunciativo, la función del corte del ojo sería la de impactar, alertar, hacer activa la participación del espectador que en el cine sería habitualmente pasiva, mientras que en el plano siguiente, entendido como subjetivo del personaje que ha cercenado el ojo, el film lleva al espectador a mirar lo que él mira. Pero en tanto el espectador se identifica a su vez con la luna (o la mujer) (lo que mira el personaje que parece mirar a cámara), es a la vez sujeto y objeto de la acción: alguien que mira cómo un ojo es seccionado, alguien cuyo ojo es seccionado y alguien que secciona simbólicamente un ojo (1986-60-61).

No quiero entrar a discutir esta lectura que se realiza desde una perspectiva que no es la que me interesa en este momento, lo que cuestiono es que en ella se desestima la similitud entre la forma y el movimiento de los dos planos, Talens nunca considera una posible atracción estética que podría provenir de esta comparación, que se conecta con una cierta combinación de los significantes sobre el eje del sintagma (tampoco de las connotaciones en el plano del significado que ésta comparación visual podría llegar a disparar, pongamos por caso, connotaciones ligadas a la ironización).

En cambio, este tipo de apareamiento sí es contemplado por Bordwell, que, justamente, da varios ejemplos de cómo formas aparentemente similares se unen por motivos diversos en los diferentes modos de narración que contempla, y en el caso de la “narración paramétrica” lo hacen por similitud de forma y movimiento, podríamos decir tal como sucede en la poesía con la comparación de dos construcciones frásticas.

Lo que agregaría es que en los otros casos que él menciona y que refiere a otros modos narrativos, además de las otras razones del apareamiento que señala, también hay una asociación por forma y movimiento. Nuevamente, nos encontramos con las dos series juntas: la que refiere a la “función poética” y la que refiere a la “historia”. En lo que sí concuerdo con Bordwell es que en el caso de la película de Ozu[7] que pone como ejemplo de narración paramétrica las dos imágenes similares están allí *sólo por su forma y el movimiento que las presenta*. [8]

En cuanto al significado...

Los análisis de Todorov llevan a destacar la ambigüedad semántica y la ausencia o quiebre de la representación, pero si esto se hace posible en la lengua ¿cómo plantearlo para el cine, que cuando utiliza una filmación

más o menos convencional con actores y lo que he denominado *objetos del mundo*, hace uso del signo icónico? ¿Cómo podría haber ausencia de representación en el signo icónico?

Más allá de que la supuesta potencialidad representativa del signo icónico puede adoptar múltiples variantes y no deja de ser una convención,[9] en Jakobson la “función poética” no abandona el significado, sólo que el nexo interno entre sonido y significado “se manifiesta de un modo más palpable e intenso” (1958-66). Volvemos a encontrar la correspondencia entre significante y significado pero de un modo diferente, con una relación intransferible, y ambigua. Jakobson plantea que “la ambigüedad consiste en el carácter intrínseco e inalienable de cualquier mensaje que fija la atención en sí mismo, es decir, es una consecuencia natural de la poesía” (1958-62). Y agrega que la supremacía de la “función poética” sobre la “función referencial” no destruye la referencia sino que la hace ambigua (1958-62).

Artes representativas y artes presentativas

Otra remisión de Todorov en el texto citado contribuye a clarificar un poco más esta cuestión del significado en la poesía. El convocado ahora es Etiènne Souriau,[10] quien establece una distinción entre las artes representativas y las presentativas: en las primeras habría textos donde “el universo de la obra coloca seres ontológicamente diferentes de la obra misma”; en las segundas, textos en los que “la interpretación de las cosas interpreta a la obra sin suponer otra cosa distinta de sí misma” (1978:135-137).

Desde esta perspectiva, dice Todorov, el papel jugado por la literatura en las artes presentativas es, en principio, muy pobre: quedaría reducido a la poesía letrista y concreta, a las experiencias tipo dadá o similares. Esta actuación pobre, según Souriau, se debería a la menor riqueza del significante literario, de los sonidos de la lengua comparativamente con los sonidos de la música, y, agrega Todorov, de la menor riqueza de los grafismos frente al significante pictórico.

Pero, sigue Todorov, los significantes de la literatura no son los sonidos sino las palabras y las frases, y éstas “ya poseen un significante y un significado”.

Con esta caución, la literatura presentativa sería aquella donde no sólo el significante deja de ser transparente y transitivo sino aquella donde también lo hace el significado, y Todorov encuentra este carácter presentativo en *Las iluminaciones* de Rimbaud, donde la representación si no es imposible es muchas veces al menos incierta (1978-136-137).

Es que la literatura, como también el cine, es un “sistema connotado”, [11] un sistema de significación complejo, su plano de la expresión es ya un sistema completo, con significante y significado.

La capacidad de referenciación del cine es propia de los sistemas de denotación sobre los que se apoya el lenguaje audiovisual, sobre todo en la serie visual. En el lenguaje visual es difícil escapar a la significación denotada que se conecta con la referencialidad, porque esta significación es propia de un saber cultural. Pero los significados de connotación son propios del sistema textual del film y la operatoria textual puede subvertir su referencialidad, que es lo que hace el *film poema* (y en cualquier otra forma, aunque en menor medida, la “función poética”).

Todorov lleva finalmente la conceptualización del poema en prosa a una resolución dada por cada caso particular. Deja abierta, no obstante, la pregunta sobre si no podría encontrarse una afinidad entre las diferentes razones que hacen que se haya considerado a un texto como poesía (1978-140).

Tentativamente se podría decir que, más allá de esta resolución individual, con la que no puedo dejar de acordar también, para el cine la construcción del *film poema* parece pasar por una parte por esta subversión de la referencialidad presente en los significados de connotación, y por la otra por el ritmo propio de la combinatoria sintagmática, que opera de manera conjunta sobre los significantes y sus significados de denotación y que, remitiendo a Jakobson, que aquí remite a Poe, actuaría como una “subcorriente de significados” (1958-66).

De todos modos, es preciso retomar la idea del *continuum*; no existen *filmes poesía* puros o existen muy pocos. Muchos textos que se presentan si no con una fuerte estructura narrativa con una referencialidad aparente terminan mostrando en su construcción tantos procedimientos del discurso poético que es difícil su ubicación.

La delimitación de estas *poéticas filmicas* (finalmente modélicas) no tiene otro objeto que procurar una aproximación a la producción semiótica del cine que privilegie la materialidad de sus procedimientos.

Notas [↑]

[1] *Poética filmica y momentos del cine* (2004-2006)

[2] No es la oportunidad para discutir el empleo de la noción de “código”, pero debo decir que no la considero pertinente para procesos de significación tan complejos como se dan en el cine.

[3] Congreso sobre el estilo reunido en la Universidad de Indiana. El texto de Jakobson figura en las actas.

[4] Se trata de *El problema de la lengua poética*.

[5] La marcación es de Bordwell.

[6] No he podido ver este film por lo que estoy teniendo en cuenta que Bordwell lo describe como una serie de planos breves que son “topicos de ‘lo mediterráneo’” con pasajes musicales

y un “comentario poético de Philippe Sollers”.

[7] *Qué se olvidó la dama* (1937)

[8] Ahora la marcación es mía.

[9] Ver, por ejemplo, U. Eco (1976).

[10] El texto es *Correspondencia de las artes*.

[11] En el sentido en que lo han planteado L. Hjelmslev y, R. Barthes.

Bibliografía [↑]

Aumont, J. (1990) *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992

Bordwell, D. (1985) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.

Burch, N. (1970) *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 1979.

Delluc, L. (1920) “Fotogenia” en Romaguera I Ramió, J. Alsina Thevenet, H, *Textos y manifiestos del cine*. Barcelona: Fontamara, 1985.

Eco, U. (1976) “Crítica del iconismo”, en *Tratado de semiótica*. Barcelona: Lumen, 1985.

Epstein, J. (1926) “A propósito de algunas condiciones de la fotogenia” en Romaguera I Ramió, J. Alsina Thevenet, H, *Textos y manifiestos del cine*. Barcelona: Fontamara, 1985.

Jakobson, R. (1958) *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1983.

Moholy-Nagy, L. (1933) *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: GG, 2005.

Talens, J. (1986) *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra.

Todorov, T. (1978) “En torno a la poesía”, en *Los géneros del discurso*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1996.

Mabel Tassara

es investigadora y docente en el área del cine y los lenguajes audiovisuales. Actualmente, dirige los proyectos *Pantallas y retóricas. Interpenetraciones, hibridaciones y recomposiciones en las estéticas actuales de lo audiovisual (ATCA/IUNA)* y *Animación y después. Estudio de los nuevos espacios de la animación contemporánea* (UBACYT). Ha publicado, entre otros trabajos, *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*, *Figuras del desplazamiento en el cine. El film poema. Ciudades del cine*.

Algunos criterios para analizar una historia de los documentales audiovisuales

Gustavo Aprea

Desde hace ochenta años un sector de los discursos audiovisuales se reconoce bajo la rúbrica documental. Si bien han ocupado un lugar secundario frente a la modalidad dominante en los lenguajes audiovisuales, la ficción narrativa, los documentales han generado reflexiones y teorizaciones desde sus orígenes. Desde estos meta-discursos que redefinen constantemente el lugar de una clasificación social muy difundida pero lábil se han realizado varios intentos para explicar la evolución de este tipo de discurso. A partir del análisis de los criterios utilizados para elaborar periodizaciones y explicar las transformaciones acaecidas en los documentales, surge una propuesta de estudio de su historia considerando el lugar que ocupan dentro del sistema de medios en cada momento de su desarrollo.

Palabras clave: Documentales audiovisuales, sistema de medios, historia de los lenguajes, periodizaciones

Some criteria for analyzing a history of audiovisual documentaries

For eighty years a sector of audiovisual discourses are recognized under the heading documentary. Although they have taken a back seat to the dominant mode in visual language, narrative fiction, documentaries have generated ideas and theories from their beginning. These meta-discourses that constantly redefine the place of social classification labile but widespread have been several attempts to explain the evolution of this type of discourse. The proposal is to consider the criteria for canonical periodization of these stories with an emphasis on those aspects that describe the changes from the point of view of visual languages. From the analysis of the criteria used to develop and explain periodizations transformations in the documentary, comes a proposal for a study of its history, considering the place they occupy in the media system in each stage of their development.

Palabras clave: Documentary, audiovisual languages, device, gender

1. Introducción

Desde hace algunos años se multiplican las voces que señalan que los documentales entraron en una nueva etapa producto de transformacio-

nes cuantitativas y cualitativas sufridas durante las últimas dos décadas. Esto implica que se ampliaron considerablemente la cantidad y variedad de discursos que se incluyen en el marco de esta categoría. Los cambios observados repercuten tanto en la producción como en los consumos y las interpretaciones que se realizan de la enorme cantidad de filmes, videos, programas de televisión y multimedia que se inscriben dentro de este campo de los lenguajes audiovisuales. Las mutaciones generadas en este nuevo contexto son tan poderosas que hay quienes llegan a sostener que los nuevos cruces con la ficción y el uso indiscriminado de la digitalización de imágenes y sonido son el germen de la destrucción de una tradición octogenaria.[1] Sin embargo, también aparecen aquellos que en las nuevas tecnologías y modalidades de distribución ven las bases para un ciclo floreciente en la producción de documentales.[2] Más allá de estas posiciones extremas, lo cierto es que todas estas variaciones han provocado revisiones en la taxonomía generada alrededor de los documentales, al mismo tiempo que se han planteado numerosas consideraciones sobre las nuevas relaciones que éstos mantienen con otras modalidades de los lenguajes audiovisuales. Esta situación lleva necesariamente a la aparición de un conjunto de reflexiones que redefinen al concepto de documental y hacen reconsiderar los cambios que se han producido en él a lo largo de ochenta años de historia. Un análisis de los distintos tipos de periodizaciones elaboradas para explicar la evolución de los documentales permite considerar cómo operan las transformaciones producidas dentro de este campo de los lenguajes audiovisuales.[3] Para comprender algunos aspectos de la lógica que rige las transformaciones y el lugar que ocupan los documentales en el campo de los lenguajes audiovisuales vale la pena realizar una lectura crítica de diferentes metadiscursos que se refieren a los documentales en los últimos años.

Cuando se aborda el estudio de los discursos construidos alrededor de las novedades en los lenguajes audiovisuales surgen algunas cuestiones en las que influyen tanto la metodología de análisis como la determinación de los corpus con los que se trabaja. En el caso específico de los documentales, luego de una revisión de diferentes formas metadiscursivas (investigaciones teóricas y recorridos históricos, críticas y comentarios o declaraciones y manifiestos), una serie de cuestiones conforman a una propuesta de abordaje sobre este campo específico de los sistemas de intercambio simbólico de nuestra sociedad. Sobre la base de una lectura crítica de los diferentes modos en que nos referimos a los documentales se busca identificar algunos de los aspectos que condicionan continuidades y cambios dentro de este ámbito en el que se cruzan diferentes prácticas sociales. En otros términos, lo que se busca es identificar algunos aspectos significativos que permitan dar cuenta de la lógica que rige las transformaciones que se han producido y se continúan produciendo en el terreno de los documentales audiovisuales.

Teniendo en cuenta el objetivo recién definido, luego de una primera revisión de un conjunto de textos que se inscriben dentro de la tradición documental junto con las series metadiscursivas referidas a ellos, surgen algunas cuestiones que permiten acotar la compleja problemática involucrada y despejar el camino para la investigación. Un problema que aparece recurrentemente en los metadiscursos sobre los lenguajes audiovisuales en general y sobre los documentales en particular es el lugar que tienen las innovaciones tecnológicas en su evolución. Otra pregunta que se puede plantear luego de la revisión bibliográfica se relaciona con la labilidad de los límites de la clasificación documental a lo largo de ochenta años de existencia.[4] En tal sentido adquiere importancia la reflexión que hace variar las relaciones entre el campo de los documentales y los de la ficción, la información audiovisual y la experimentación estética. De alguna manera, integrando las cuestiones anteriores, surge la necesidad de analizar los criterios sobre los que se basan las periodizaciones para narrar y describir distintas líneas evolutivas que interpretan los cambios a lo largo de la historia de los documentales audiovisuales.

2. Algunas consideraciones teóricas que orientan una metodología de trabajo

El análisis de diferentes formas metadiscursivas relacionadas con las transformaciones que se han producido a lo largo de la historia de los documentales en el marco de investigaciones que estudian los procesos de significación se plantea desde una perspectiva más amplia que la de un simple estado de la cuestión de la temática abordada. La consideración de las relaciones entre los discursos mediáticos —es decir filmes, videos, programas de televisión y multimedia- y los metadiscursos que se generan en torno a productos específicos o aquello que la sociedad reconoce como “documental” resulta una instancia clave para comprender los condicionamientos que existen tanto para su producción como para su circulación e interpretación. Comparar los documentales con los manifiestos, comentarios, críticas y análisis que generan permite avanzar en el estudio de los procesos de producción de sentido en torno a esta clase discursiva y considerar los cambios que se han producido en ella a lo largo de toda su historia. Ampliando la aplicación del concepto de metadiscursos puede plantearse que éste es más que un agregado o texto parásito, cumple un rol activo en la producción y circulación de sentido: da nombre a los discursos (permite distinguirlos e identificarlos), los clasifica (lo relaciona con determinadas prácticas sociales y discursivas al mismo tiempo que lo separa de otras) y los califica (atribuye cualidades que le permiten adjudicar valores y orientarse en el marco de la oferta mediática).

Esta propuesta de trabajo se ubica en una perspectiva entroncada con los estudios de Christian Metz sobre el lenguaje cinematográfico, línea que ha producido una fecunda tradición en los trabajos semióticos sobre

medios desarrollados en la Argentina. De la obra de Metz se desprenden planteos teóricos que conforman tanto una fundamentación teórica como una metodología para el trabajo. Un primer concepto es el desarrollado en *Psicoanálisis y cine*, donde se destaca el lugar que tiene el “hablar de cine” en el análisis del “régimen signifiante” del lenguaje cinematográfico (Metz, 1979). Como consecuencia de este planteo se desprende la necesidad de considerar los discursos referidos al cine para la comprensión del funcionamiento del lenguaje cinematográfico. Esta propuesta ha sido implementada por diversos autores en estudios semióticos sobre los medios de comunicación. Así, según Oscar Traversa (Traversa, 1988) el análisis de la circulación de sentido a través de los textos cinematográficos debe incluir tanto el “*film filmico*” (el que se proyecta en la pantalla), el no filmico (carteles y fotos publicitarias, gacetillas, críticas, comentarios) y las clasificaciones sociales (géneros) sobre los textos filmicos. Por su parte Oscar Steimberg (Steimberg, 1998) amplía este concepto y plantea que para el análisis de los medios de comunicación en general la noción de metadiscurso adquiere una significación destacada. Las diversas clasificaciones sociales sobre los discursos producidos por los medios (géneros y estilos) son reconocidas como tales desde un punto de vista analítico a partir de la existencia de estas manifestaciones metadiscursivas. A su vez, sobre la base del conocimiento de los metadiscursos se pueden comprender los diversos sistemas a través de los que la sociedad organiza y jerarquiza diversas prácticas sociales y discursivas.

Un segundo concepto que se desprende de los análisis de Metz es su definición de medio de comunicación, entendido como algo más que una tecnología o un tipo de institución social. Autores como José Luís Fernández y Mario Carlón trabajan con la propuesta metziana. En el marco de esta línea teórica, un medio de comunicación es un dispositivo tecnológico (el/los artefacto/s que permiten el registro y la transmisión de imágenes y/o sonidos) y una serie de prácticas sociales asociadas a él como las modalidades de circulación material, los tipos de recepción y consumo o la organización institucional (Fernández, 1994). Por su parte, analizando la televisión, Carlón plantea que un medio articula dos tipos de mediación: el simbólico (los discursos) y el tecnológico (los aspectos técnicos y organizacionales). En este marco un medio puede incluir diversos dispositivos que sostienen sus propios efectos de significación sobre los que se construyen sujetos espectadores diferenciados (Carlón, 2004). Siguiendo este razonamiento se desprende que una misma tecnología puede articularse con distintas prácticas sociales y condiciones espectraloriales y disímiles y, a su vez, ciertas áreas de las prácticas sociales pueden sostenerse sobre soportes materiales y tecnologías diferenciadas. Justamente la consideración de las relaciones entre soportes materiales, tecnologías, prácticas sociales y efectos de sentido resulta particularmente útil para el estudio

de una clase discursiva como los documentales que a lo largo de su historia atraviesa varios medios de comunicación (desde el cine a Internet) y se relaciona con múltiples prácticas sociales (la política, la educativa, la científica etc.).[5]

Como consecuencia de los dos conceptos definidos hasta el momento surge la necesidad de considerar las periodizaciones de las historias de los medios y tipos discursivos para comprender los diferentes lugares que en la sociedad ocupa cada medio de comunicación o sus distintas clases de textos. En este sentido las Historias[6] y ciertas reflexiones críticas o teóricas trabajan sobre una serie de supuestos (a veces explícitos, a veces tácitos) que se refieren a los objetos estudiados y los ponen en relación con otras prácticas discursivas y sociales. Analizar los criterios con que se organizan las periodizaciones de estas Historias implica comprender la lógica que las articula (es decir las partes que las componen y sus conexiones causales) y el lugar que se les otorga a los diversos actantes que participan de los relatos construidos.[7] Dentro de este marco, un avance sustancial lo constituye el análisis crítico que realiza Mabel Tassara sobre los criterios con que se han construido las periodizaciones en la Historia del cine ficcional. Su proposición para el estudio de la variación de las escenas enunciativas como pauta que permite comprender las transformaciones dentro del lenguaje cinematográfico ficcional sienta las bases para un análisis semiótico –siempre dentro de la tradición inaugurada por Metz– de los lenguajes audiovisuales y sus productos (Tassara, 2001, 2003).

Recapitulando lo expuesto hasta ahora quedan como fundamentos para el análisis propuesto estos tres conceptos: la importancia de los metadiscursos en el análisis de los procesos de construcción de sentido, la consideración de los medios como espacios de intercambio simbólico producto de cruces entre soportes materiales y prácticas sociales y, finalmente, el lugar de las Historias del Documental como interpretaciones de su función en distintos momentos. Sobre esta base solo resta avanzar en el desarrollo de una metodología que permita comprender las transformaciones que se producen en un campo específico de los intercambios simbólicos: los documentales audiovisuales.

3. Las Historias del Documental y sus criterios de periodización

La revisión que sigue propone abordar diversos textos que ensayan una Historia del Documental[8] de manera directa (se presentan como recorridos histórico/analíticos)[9] o indirecta (se incluyen dentro de reflexiones teóricas más amplias[10] o en el marco de Historias que exceden el campo del documental)[11]. Sobre este corpus se busca establecer una serie de elementos comunes que permitan determinar las grandes etapas en el desarrollo del documental, sus relaciones con otras modalidades de los lenguajes audiovisuales (en especial la ficción) y los factores que son tenidos

en cuenta como motores de los cambios que se producen dentro de este campo. Como paso previo un análisis de los criterios de periodización (no siempre coincidentes) permite observar las diferencias entre las distintas posiciones teóricas y las visiones acerca del lugar de los documentales en el marco de los discursos mediáticos.

Algunas de las Historias analizadas (Barnow, [1974] 1996; Nichols, 1996, 2001) organizan las diferentes secuencias que constituyen el relato sobre la evolución de los documentales como una sucesión y contraposición de cambios estilísticos en los que los pasajes de una etapa a otra de la historia están presentados como producto de las innovaciones introducidas por autores y tendencias en las que los factores exógenos (innovación tecnológica, cambios político sociales, formas de circulación) ocupan un lugar secundario (Nichols) o son prácticamente ignorados (Barnow). Esta forma de relato se relaciona con las Historias del Cine tradicionales en las que la construcción de un canon análogo al de la literatura o las bellas artes organiza y establece las relaciones de causalidad que permiten interpretar la “evolución” del campo discursivo estudiado. En todos estos casos los documentales son considerados en los hechos como una expresión del medio cinematográfico por más que entre las obras referidas se encuentre una abundante producción para la televisión.

Las Historias que se presentan como un recorrido analítico del “conjunto documental” (Nepoti, 1992; Gauthier, 1995) también buscan establecer un corpus de obras que resulten significativas dentro del campo que estudian y destacan corrientes estilísticas y regionales en su desarrollo. Sin embargo, en el momento de fijar las grandes etapas que constituyen el desarrollo de los documentales audiovisuales apelan a criterios ligados a los cambios tecnológicos. Es así como las grandes bisagras de sus respectivos relatos se relacionan con la aparición del dispositivo cinematográfico, la incorporación del sonido y, finalmente la posibilidad de utilización del sonido directo. Estos autores amplían su mirada sobre el campo de los documentales más allá de la cinematografía incluyendo como un elemento importante lo producido para la televisión.

En el caso de las Historias que incluyen el desarrollo de los documentales dentro de un campo más amplio (Thompson y Bordwell, 1994; Ledo, 2004; Paz y Montero, 1999) los cambios producidos dentro de los documentales se incluyen (y en general son vistos como la consecuencia) de transformaciones acaecidas en el marco de la forma dominante de los lenguajes audiovisuales que es la ficción. Como criterios para marcar las grandes etapas de su relato utilizan una combinación de criterios basados en la tecnología (invención del cinematógrafo, pasaje del cine silente al sonoro) con otros que se relacionan con grandes acontecimientos históri-

cos (la Segunda Guerra Mundial) o problemas estilísticos (la aparición del Cine Moderno).

Más allá de las diferencias en relación con los diversos criterios de periodización utilizados se pueden observar algunas recurrencias, la existencia de ciertas instancias consideradas claves dentro del estudio de los lenguajes audiovisuales. En realidad se trata de momentos claramente diferenciables dentro de la Historia del Cine y sobre los que existe en el ámbito académico un fuerte consenso. Así, en todos los casos queda claro que existe una fisura evidente entre lo que puede ser considerado como Cine Clásico (la consolidación e institucionalización del lenguaje narrativo ficcional) y el llamado Cine Moderno (la ruptura de las convenciones clásicas y el cuestionamiento de las formas de representación). Cada una de estas dos grandes etapas se caracteriza por diferentes modalidades en la construcción de sus escenas enunciativas. El Cine Clásico plantea una enunciación que tiende a la transparencia en la que se crea la sensación espectral de estar contemplando una realidad que se presenta sin mediación alguna. Por su parte, la enunciación del Cine Moderno (en coincidencia con el Arte Moderno en general) tiende a la opacidad, a poner el foco tanto en el proceso de enunciación como en los contenidos del enunciado.[12] Esta diferencia clara dentro del cine ficcional es trasladada al terreno del documental aunque las formas de construir transparencia u opacidad no coincidan necesariamente en los dos tipos de cine. Como consecuencia de esta primera fisura entre dos formas de filmar surgen otras dos posibles etapas. Una previa a la constitución del Cine Clásico que puede ser considerada como su prehistoria o como un Modo de Representación Primitivo -en términos de Noël Burch (Burch, 1995)- en la que el dispositivo cinematográfico no es utilizado aún según los códigos que conformaron el lenguaje del cine narrativo ficcional.[13] Con posterioridad, y como sucesión del Cine Moderno, se reconoce una nueva etapa en la que las modalidades de enunciación opaca se combinan con la transparencia generando efectos de sentido diferentes a los del cine de las décadas de 1960 y 1970. En este nuevo tipo de cine la exhibición deliberada de marcas enunciativas no implica necesariamente una instancia de auto reflexividad. Es lo que se conoce como Cine Posmoderno (Tassara, 2001) o Contemporáneo (Bernini, 2004).

Esta clasificación en cuatro períodos amplios tiene una ventaja que es la utilización de un único criterio para definir los momentos diferentes: la existencia de modalidades enunciativas diferenciadas para cada uno de ellos. Al mismo tiempo tiene una desventaja para el estudio de los documentales, que es el lugar central y determinante para todas las formas de los lenguajes audiovisuales que se le otorga a la narrativa ficcional. A partir de estas dos condiciones aparecen algunos problemas para la construcción de un modelo que permita dar cuenta de la lógica de las transformaciones

que se producen dentro de un tipo discursivo como el de los documentales que se incluye en una serie de medios y soportes que exceden el de la cinematografía y se relaciona con una gama amplia de prácticas sociales.

Un primer problema es que estas cuatro etapas del cine “en general” -basadas en las transformaciones de su forma dominante- no resultan tan congruentes cuando se describen los cambios en modalidades “marginales” como el documental o el cine experimental. A modo de contraejemplo vale la pena recordar que la consolidación del Modo de Representación Institucional, el Cine Clásico y la producción industrial coinciden cronológicamente con el surgimiento de los documentales y las formas de experimentación visual de las Vanguardias de la década de 1920. En realidad estas corrientes se presentan como un cuestionamiento del naciente Cine Clásico. Para la comprensión de las transformaciones dentro de estos campos “marginales” habría que apelar a tramas secundarias o laterales dentro del gran relato único sobre el cine que pretenden establecer estas Historias. Por otra parte algunas propuestas del Cine Moderno, como la concreción de una mirada que dé cuenta y deconstruya la realidad cotidiana más allá de las convenciones narrativas clásicas (como comienza a hacerse a partir del Neorrealismo), son implementadas por algunos documentales desde antes de la Segunda Guerra Mundial. En este sentido habría que pensar la relación entre la modalidad dominante del cine (la ficción) y las secundarias como el documental, más que como una forma de dependencia, como un sistema de intercambio de rasgos.[14]

Por otra parte, si bien los cuatro grandes períodos referidos describen con precisión etapas reconocibles dentro de la forma dominante del lenguaje cinematográfico (la ficción narrativa) no pueden ser transpuestas directamente a otras modalidades como el documental. Si bien en el marco de los documentales existen modalidades que tienden a la transparencia (por ejemplo los documentales etnográficos o los institucionales) y otras que buscan la opacidad enunciativa -como las modalidades conocidas como reflexiva y performativa[15] según las categorías de Bill Nichols (Nichols, 2001)- la forma en que se manifiestan estas tendencias no coincide necesariamente con las de la ficción. Así, por ejemplo, un rasgo típico como la exhibición del dispositivo técnico que en una ficción se lee como ruptura de la ilusión referencial, en el caso de algunos documentales actúa como una acentuación de la transparencia, ya que una cámara movida o la presencia de un micrófono en cuadro funcionan como certificaciones de que lo que se registró fue tomado “en directo” y no ha sufrido manipulaciones. En consecuencia se vuelve necesario identificar las diferencias en la construcción de escenas enunciativas entre la ficción y el documental. Esto, lejos de construir universos ontológicamente separados, en la práctica aparece como un terreno en el que se deslizan modos de construcción entre un tipo de lenguaje y otro. De esta manera, se hace necesario ponde-

rar los rasgos ficcionalizantes en los documentales y los documentalizantes en la ficción, como parte de un intercambio permanente.

Aunque el esquema de las cuatro grandes etapas plantea la renovación tecnológica como condición necesaria pero no suficiente para la concreción de una nueva etapa, surge un último problema: la revisión de los criterios de periodización se relaciona con el lugar que se le otorga a las innovaciones tecnológicas dentro del campo de los documentales. Así, no hay Cine Clásico si no existe una organización de estudios o no puede aparecer el Cine Moderno si las cámaras y el sonido no adquieren movilidad. El riesgo que se corre en el análisis de las transformaciones de los documentales es caer en un determinismo de tipo tecnológico[16] según el cual las nuevas posibilidades de registro de la realidad generan casi automáticamente innovaciones en el campo documental. Aunque en el estudio de las transformaciones del campo documental resulta imperioso considerar el lugar que tienen las tecnologías de registro, edición y circulación material, es peligroso pensar que el único o el principal motor de los cambios es la tecnología. Si se adopta este punto de vista se deja de lado tanto el papel que las diversas prácticas sociales cumplen en la constitución de los medios de comunicación y sus productos como el peso que pueden tener las tradiciones discursivas. Esto implica sin duda un empobrecimiento del análisis.

Para resumir los resultados obtenidos luego de una revisión crítica de un conjunto de textos teóricos de diversa índole que historian el desarrollo de los documentales, se pueden plantear tres cuestiones. Primera: el documental, pese a que en todos los casos se reconoce su presencia en distintos medios, es visto esencialmente como un fenómeno cinematográfico. Su presencia en la televisión, la aparición del video o la digitalización son consideradas tramas secundarias. Segunda: en relación con lo anterior en la mayoría de los casos se considera al documental como un tipo de cine que ocupa un lugar marginal con respecto a la forma dominante que es la ficción narrativa en el cine y la información audiovisual en la televisión. Tercera: así como los objetivos que definen a cada una de las Historias analizadas difieren entre sí, los criterios de jerarquización y ordenamiento del material analizado no permiten establecer un modelo único de periodización, más allá del reconocimiento general de ciertos hitos fundamentales.

4. Una propuesta

En este punto vale la pena recordar una de las cuestiones que se señalaron como disparador de esta investigación. Desde hace unos años se reconoce socialmente la existencia de un cambio notable dentro de un ámbito específico de los discursos mediáticos; el problema es cómo dar cuenta desde un punto de vista analítico de esta novedad.[17] Dicho de

otra manera, se procura entender cómo variaron los criterios de validación —en términos más estrictamente semióticos deberíamos decir los verosímiles— que definen qué es un documental, cómo se lo valora y qué relaciones tiene con otros tipos discursivos. Una primera respuesta podría ser que entre filmes como *Nanook el esquimal* (Robert Flaherty, 1921-22) o *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929) y los documentales de History Channel o *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), más allá de las obvias diferencias técnicas y temáticas pertenecen a dos estilos de época claramente reconocibles. Esta afirmación solo confirma lo que ya plantean múltiples metadiscursos. En todo caso queda pendiente explicar por qué y cómo se produjeron estos cambios y por qué textos tan disímiles son vistos dentro de una misma categoría.

Pese a esta observación, es necesario considerar la influencia del estilo de época. En este sentido resulta pertinente retomar algunos planteos de José Luís Fernández sobre los factores que desde un punto de vista semiótico inciden en el surgimiento de un fenómeno mediático novedoso. Según esta concepción el estilo de época actúa como un marco que impulsa las transformaciones y, a su vez, se ve afectado por ellas. Dentro de este ámbito confluyen varias líneas históricas que se funden en el estilo de época: una referida a las tecnologías, otra a los textos y sus clasificaciones y una tercera relacionada con las prácticas sociales asociadas a los medios. Estudiando las transformaciones y articulaciones que se producen entre estas tres series, se comprende el mecanismo de aceptación y funcionamiento de las novedades mediáticas (Fernández, 2006). Este modelo planteado para el análisis de situaciones macro (surgimiento de un medio, la radio), puede pensarse para analizar series discursivas de una escala diferente como el documental.

Siguiendo esta propuesta la idea es identificar una vía que permita considerar estas tres vías de desarrollo y comprender los efectos de sentido generados por los estilos de época en el campo específico de los documentales. Bajo esta clasificación se incluyen productos, géneros y estilos que aparecen sobre distintos de soportes materiales y en relación con diferentes prácticas sociales. Dada la variedad de formas, contenidos y soportes que se presentan bajo esta rúbrica, un camino apto para abordar su estudio es la comparación de documentales de un determinado momento estilístico con productos contemporáneos a ellos de otros medios y tipos discursivos. Esto implica que se busca analizar a los documentales en el contexto del *sistema de medios* en el que se inscriben.[18]

Sobre la base de la revisión bibliográfica realizada no puede afirmarse que la comparación entre productos de distintos medios no haya sido utilizada en el campo de los análisis de los documentales. Un ejemplo particularmente significativo, que constituye un aporte importante para

comprender el origen de los documentales audiovisuales, es el trabajo de Margarita Ledo, *Documentalismo fotográfico*. Allí se plantea que el surgimiento y la rápida difusión de la categoría documental para definir un tipo de producción cinematográfica en la década de 1920 coincide con la utilización de la fotografía en la prensa gráfica como documento en el marco de una argumentación sobre algún aspecto de la vida social. De esta manera, la articulación de un dispositivo técnico (el cinematográfico) con transformaciones en el terreno de lo discursivo y en el seno de las prácticas sociales, permite la aparición simultánea en varios lugares y el reconocimiento social de un nuevo tipo de cine: el documental (Ledo, 1998). A su vez, pueden citarse algunos análisis críticos (Bernini, 2004; Comolli, 2004, entre otros) que en relación con el documental contemporáneo señalan el lugar central que ocupa la televisión dentro del *sistema de medios* actual y cómo esto funciona en relación con características de ciertos documentales cinematográficos de los últimos años que parecen dialogar —en algunos casos enfrentar— al discurso televisivo como modalidad dominante de representación de la vida social.[19]

Tal como demuestran los ejemplos recién citados, este tipo de análisis comparativo permite avances significativos en la comprensión de las diversas modalidades que adoptan los documentales a lo largo de su historia. Sin embargo, es necesario señalar que esta perspectiva no ha sido adoptada de manera sistemática para el estudio de los diversos géneros, estilos y modalidades del documental. Incluso, la propia Margarita Ledo, en su análisis entre las variaciones de los estilos del documental y su relación con la concepción de realismo involucrado, restringe al campo de la comparación únicamente a los documentales y la ficción cinematográficos (Ledo, 2004). Es decir, continúa considerando básicamente a este tipo de discurso como la manifestación del medio en el que tuvo su origen. Una concepción de este tipo pierde una buena parte (la cuantitativamente más amplia) de la producción que la sociedad reconoce como documental. Resulta evidente que las relaciones entre el documental y el medio cinematográfico siguen siendo fundamentales, pero no considerar intercambios, puntos de contacto y diferencias con otros productos mediáticos implica perder de vista la complejidad de esta categoría y la amplia gama de contactos que tiene con distintos tipos de dispositivos y prácticas sociales.

Ubicar los distintos géneros y estilos del documental, tanto en relación con otras manifestaciones mediáticas como asociándolos con los distintos tipos de prácticas discursivas y sociales, permite avanzar en el reconocimiento de las diferentes formas de especificidad que esta clasificación adopta en cada situación. Además, este tipo de comparación permite reconocer el lugar que los documentales ocupan en cada momento dentro de diferentes series discursivas y, al mismo tiempo, comprender cómo cada

medio participa en la construcción del real social. En consecuencia, a través de este trabajo que enfoca el estudio de la producción social de sentido a partir de un análisis intertextual, es posible conectar textos concretos con los procesos que les dan origen. Por este mismo camino se establece un modo de dar cuenta de la manera en que se relacionan procesos complejos de transformación social con cambios en una clase discursiva sin caer en la trampa de justificar los cambios en función de un contexto tan amplio como difuso. Así se puede entender en qué consisten las novedades (muchas veces contradictorias y conflictivas) que pregonan los metadiscursos sobre los documentales audiovisuales.

Notas [↑]

[1] En este sentido se puede citar la posición de Margarita Ledo (2004) quien asocia la categoría documental al medio cinematográfico. Frente a las transformaciones del cine en general y los documentales en particular genera una mirada que, sin llegar a ser apocalíptica, podría calificarse como melancólica.

[2] Como ejemplo de una visión optimista del efecto de las nuevas tecnologías en los documentales y en los lenguajes audiovisuales se puede citar la obra de Lev Manovich (2006). Este autor considera que la digitalización permite al cine cumplir la promesa de vanguardistas como Dziga Vertov –uno de los padres fundadores del documental– superando el simple carácter indicial de las imágenes cinematográficas para pasar del “cine ojo” a un “cine pincel” que permite profundizar los aspectos creativos y analíticos de los lenguajes audiovisuales. En ninguno de los dos casos citados como ejemplo (Ledo y Manovich) se llevan las previsiones sobre el futuro del documental a posiciones tan extremas como las descritas en el cuerpo de este artículo. Sin embargo resulta interesante ver cómo estas posturas, que han sido expresadas en más de una oportunidad, se verifican sobre la base de una argumentación potente en autores que han realizado importantes aportes al estudio de los lenguajes audiovisuales.

[3] Como se podrá observar, hasta el momento en el artículo no aparece una definición concreta sobre el tipo de clasificación involucrada bajo el rubro documental. Dentro de los estudios teóricos sobre este tema existen dos grandes posiciones para considerar el tipo de clasificación a la que se refiere el término en cuestión. La mayoría de los autores anglosajones (Bill Nichols o David Bordwell, por ejemplo) plantea que el documental es un género que entra en sistema con otros géneros clásicos de la cinematografía y la televisión como el *western* o la comedia musical. Sin embargo varios investigadores europeos (Roger Odin, Guy Gauthier, Roberto Nepoti) consideran que el término documental engloba una gama amplia de géneros (documental de propaganda, institucional, etnográfico, turístico, etc.) y se refiere a un efecto enunciativo que también puede aparecer también en filmes ficcionales. En consecuencia hablan de un “conjunto documental caracterizado por una enunciación ‘documentalizante’ que incluye géneros, estilos y regímenes significantes” (Gauthier, 1995; Nepoti, 1992). En el marco de este trabajo y la investigación en la que se incluye resulta más útil esta segunda acepción del género documental ya que permite considerar tanto sus géneros clásicos como sus cruces e hibridaciones con otras formas discursivas. Esta cuestión está planteada con mayor detalle en Aprea (2005).

[4] La discusión sobre las relaciones entre las modificaciones de las tecnologías de registro y/o edición y las diferentes modalidades de lenguaje adquiere en el caso de los documentales una relevancia particular. Además de la importancia que se le otorga a esta temática en metadiscursos de distinto tipo se pueden reconocer algunos interrogantes que se mantienen a lo largo de los años. Por un lado están aquellos que indagan sobre el modo en que el soporte material condiciona y a veces determina géneros y estilos en los documentales. Así, el pasaje del registro fotográfico al video y luego a la digitalización es narrado a través de una serie de hitos que marcan los momentos culminantes de una historia que se desarrolla en continuidad desde la década del veinte hasta nuestros días. Otra serie problemática se relaciona con el peso que se le atribuye a los sistemas de registro en la conformación de diversas variantes

estilísticas de los documentales como el cine directo o el *cinema verité*. Así, en muchos casos estas nuevas modalidades aparecen como determinadas por mejoras tecnológicas como la invención de cámaras cada vez más livianas y manipulables, la posibilidad de toma directa de sonido, una mayor luminosidad de las lentes y sensibilidad de los soportes, o nuevas facilidades para la edición. Finalmente surgen interrogantes que tienen que ver con la aparición de nuevos circuitos de distribución y exhibición para los documentales como el desarrollo de documentales para la televisión, la aparición de canales especializados en el cable, los multimedia digitalizados o Internet.

[5] En un trabajo anterior (Aprea, 2005) se ha ensayado una respuesta en torno al interrogante sobre el tipo de clasificación que implica una rúbrica “documental” que involucra una amplia gama de géneros (didáctico, histórico, institucional, etc.) relacionados con diferentes prácticas sociales y que presenta una gran variedad de estilos. La conclusión a la que se arriba en dicho trabajo es que la clasificación documental se sostiene a lo largo de los años porque hace referencia aun tipo de dispositivo —es decir, un conjunto de productos, una manera de pensar la articulación de varios elementos en virtud de la solidaridad que los vincula, combina e incluye en una red conceptual - y da lugar a un tipo de sujeto espectador que se caracteriza por una posición enunciativa *epistefilica* (Nichols, 1996) basada en la necesidad y el placer de adquirir conocimiento.

[6] Diferenciar las Historias (relatos sobre el desarrollo de los documentales o la información) de las historias (el decurso de los hechos) mediante el uso de una mayúscula debe ser leído como un recurso que permite distinguir un tipo de relatos específicos (más allá de los valores historiográficos que puedan tener) de aquello que sobre la base de estos relatos suponemos que sucedió.

[7] Este trabajo ya se ha realizado con anterioridad en Aprea (1998) considerando las Historias generales de los medios producidas en la Argentina sobre la base de las propuestas sistematizadas por Oscar Steimberg y Oscar Traversa (1996).

[8] Esta revisión no pretende ser exhaustiva sino trabajar con textos que por su influencia o relevancia teórica reconocida puedan considerarse representativos de diversos estados del conocimiento sobre la temática estudiada.

[9] Tal es el caso de Barnow, ([1974], 1996), Gauthier (1995), Ledo (2004) y Nepoti (1992).

[10] Como los textos de Bill Nichols (1996, 2001), que sin presentarse explícitamente como Historias de los Documentales en la descripción de las diferentes modalidades de los documentales cinematográficos y el origen de cada una de ellas establecen una cronología y ciertas relaciones de causalidad.

[11] Se consideran aquí Historias generales del cine como las de Thompson y Bordwell (1994) o de tipos discursivos más amplios como la información (Paz y Montero, 1999) que incluyen apartados dedicados a la evolución del cine documental.

[12] Los conceptos de enunciación como un acto semiológico por el cual el texto habla de sí mismo como tal a través de algunas de sus partes y los modelos de enunciación transparente o no manifiesta y opaca o manifiesta siguen los planteos de Christian Metz (1991),

[13] Si bien hay autores como Barnow (1974) Gauthier (1995) o Nepoti (1992) que hablan de una prehistoria del documental refiriéndose en algún caso a un documental previo al cine (Gauthier) resulta difícil pensar en la existencia de una categoría de este tipo antes de la consolidación del Modo de Representación Institucional (Burch, 1995) que permite la aparición del Cine Clásico. El creador de la categoría (Grierson) y los primeros teóricos (Vigo, Vertov) califican a su cine como documental por oposición a las convenciones construidas por el Cine Clásico. Si esta clasificación tiene éxito, se difunde y mantiene es porque permite referirse a un tipo de cine que se diferencia de la producción industrial de narraciones ficcionales. Por otra parte, tal como apuntan María Antonia Paz y Julio Montero, durante los primeros años del cine las diferencias entre registro directo de los hechos, su reconstrucción o la ficcionalización de los mismos no tenía demasiada importancia para los espectadores. La ilusión de realidad construida por la novedad del dispositivo cinematográfico permitía pasar por alto estas diferencias (1999).

[14] En este sentido vale la pena destacar las observaciones de Oscar Steimberg (1998) sobre los sistemas de géneros en diferentes momentos estilísticos. Los géneros dominantes se caracterizan, entre otras cosas; por su capacidad para absorber rasgos de los otros componentes del sistema. Esto se puede extender a otro tipo de sistemas como el que componen las modalidades de los lenguajes cinematográficos. Las capacidades para generar e integrar innovaciones técnicas de los documentales o de la experimentación audiovisual, por ejemplo, a lo largo de

toda su historia han sido absorbidas por las ficciones industriales.

[15] La modalidad reflexiva tiende más a problematizar cómo se presenta la realidad en el film para a reforzar los argumentos que justifican la mirada que se construye con un espíritu crítico. Un ejemplo clásico son los documentales Harun Farocki como *El fuego inextinguible* filmada en 1969 o *Imágenes de prisión*, de 2000. En cuanto a la modalidad performativa es una categoría de los documentales contemporáneos en los que la expresión de la subjetividad de los autores y su propia biografía juega un rol fundamental. Un ejemplo de esta categoría lo constituyen trabajos *La televisión y yo* (Andrés Di Tella, 2003) o *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003).

[16] No parece un dato menor que en el corpus analizado los dos textos que utilizan criterios tecnológicos para diferenciar grandes etapas en la evolución del lenguaje son los que se restringen al estudio de los documentales (Nepoti, 1992; Gauthier, 1995). Estos libros no hacen más que recoger cierto sentido común sobre los documentales, presente tanto en los productores como en el público. Uno de los criterios de validación de los documentales se relaciona con la calidad, precisión e intensidad del registro de una realidad pre existente al rodaje.

[17] El término novedad está utilizado aquí en la acepción que le da José Luis Fernández como “momento superficial del reconocimiento de un fenómeno nuevo” quien agrega sobre el sentido que tiene abordar su estudio “lo que realmente interesa es la/s manera/s en que esa novedad incide en el resto de lo social” (Fernández, 2006:10).

[18] Prácticamente todas las teorías desarrolladas sobre los procesos comunicativos mediatizados plantean – de manera explícita o implícita - que los medios de comunicación están inmersos en un sistema de medios. Más allá de esta coincidencia los alcances y la definición de este concepto varían. En primera instancia hay que señalar que la existencia de este sistema de medios implica una serie de relaciones entre las partes (cada medio en particular) que componen dicho sistema. Así, según Julio Montero Díaz y José Carlos Rueda Laffond, en un momento histórico la comunicación social debe ser comprendida como algo más que la suma los efectos de cada medio en particular. Deben comprenderse la competencia entre medios, las influencias que unos medios ejercen sobre otros y el desarrollo paralelo que pueden producirse entre los distintos medios. (Montero Díaz y Rueda Laffond, 2001). Más allá del reconocimiento de las conexiones entre medios, la postura de estos autores no parece indicar una vía de abordaje clara para su estudio. En una obra que pretende fundar una epistemología y una metodología de la Historia de la Comunicación Social no especifican cuál es el punto de partida para el análisis de estas relaciones. Dentro de los ejemplos presentados lo que aparece en primer plano es el lugar que el contexto sociocultural ocupa en la conformación de dichos sistemas. Una perspectiva de este tipo dificulta el reconocimiento de las especificidades de cada tipo discursivo y cada medio dentro estos sistemas que se encuentra en entre los objetivos de la presente indagación. Por el contrario las propuestas de Fernández – y de la semiótica en general - de estudiar la historia de la vida discursiva de cada medio a partir de los discursos concretos resulta mucho útil para el análisis de las transformaciones producidas dentro del campo de los documentales audiovisuales (Fernández, 2006). Más allá de estos señalamientos resulta necesario reconocer que para avanzar en la sistematización de esta problemática aún debe definirse con mayor precisión el concepto de sistema de medios y sus implicancias teórico metodológicas.

[19] Una descripción más detallada de estas dos lecturas sobre las relaciones de los documentales con distintos medios de comunicación puede verse en Aprea (2006).

Bibliografía [⤴]

Aprea, G. (1998) “Periodizaciones en las historias de los lenguajes audiovisuales argentinos: cine, televisión y video” en *Atas. Jornadas de Investigadores del Área Cultura del Instituto Gino Germani*, Buenos Aires, Instituto Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales UBA.

- (2006) “Documentales audiovisuales, estilos y cambios tecnológicos”, Ponencia” en *X Jornadas de Investigadores en Comunicación*, San Juan, Universidad Nacional de San Juan y la Red de Investigadores en Comunicación.

- (2005) “El documental audiovisual como dispositivo” en Rinesi, E. (Comp.) *Política y cultura*, Los Polvorines, Departamento de publicaciones UNGS.

Barnouw, E. (1974) *El documental, Historia y estilo*, Barcelona, GEDISA, 1996.

- Bernini, E.** (2004) “Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos filmes argentinos recientes” en *Kilómetro 111 N° 5*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor
- Burch, N.** (1995) *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra
- Carlón, M.** (2004) *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires, La Crujía.
- (2006) *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*, Buenos Aires, La Crujía.
- Comolli, J. L.** (2004) “El anti espectador. Sobre cuatro filmes mutantes” en Yoel, G. (2004) *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial
- Fernández, J. L.** (1994) *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires, Atuel
- (2006) “La construcción de lo radiofónico, modos de producción de la novedad discursiva”, Informe de Investigación UBACyT S135 (Inédito)
- Gauthier, G.** (1995) *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Nathan
- Ledo, M.** (1998) *Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidad*, Madrid, Cátedra.
- (2004) *Del Cine Ojo al Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*, Barcelona: Paidós
- Manovich, L.** (2006) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós
- Metz, C.** (1979) *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili
- (1991) *L'ennontiation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridien Klincksieck
- Montero Díaz J. y Rueda Laffond J.C.** (2001) *Introducción a la historia de la comunicación social*, Barcelona, Ariel
- Nepoti, R.** (1992) *Storia del documentario*, Bologna, Patron Editore
- Nichols, B.** (1996) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós
- (2001) *Introduction to documentary*, Bloomington (Ind.), Indiana University Press
- Paz, M. A. y Montero, J.** (1999) *Creando la realidad. El cine informativo 1895 – 1945*, Barcelona, Ariel
- Steimberg, O.** (1998) *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel
- Steimberg, O y Traversa, O.** (1996) *Estilo de época y comunicación mediática*, Buenos Aires, Atuel
- Tassara, M.** (2001) *El Castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*, Buenos Aires, Atuel
- (2003) “Las periodizaciones del cine” en *Figuraciones 1 / 2*, Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones y Área Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Thompson, K. y Bordwell, D.** (1994) *Film history. An introduction*, New York, Mc Graw – Hill.
- Traversa, O.** (1988) “Los tres estados del film” de *Cine: el significante negado*, Buenos Aires: Hachette

Gustavo Aprea

Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires. Docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, en el Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento y en el Área Transdepartamental de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional de Arte. Publicaciones en los libros: Telenovela/telenovelas; La cultura argentina de fin de siglo; Imágenes técnicas; Investigación y desarrollo; Imagen, política y memoria; Grandes áreas metropolitanas en Latinoamérica. Artículos en las revistas: Causas y Azares, Sociedad. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, Zigurat. Revista de Carrera de Comunicación de la UBA. gaprea@fibertel.com.ar

Imágenes de la *contaminación*

Lelia Fabiana Perez

El presente texto procura dar cuenta de cómo en la actualidad y desde ciertas producciones teóricas y prácticas, en los ámbitos del cine, la fotografía, el video, la literatura y la publicidad se piensan, se muestran, se definen y se comprenden las imágenes en situaciones de interconexión entre ellas, de contaminaciones y contagios entre sus modos de ser, de acuerdo con determinados parámetros, como el de semejanza o analogía y el de movimiento (móvil/inmóvil). Además se transitan aquí también algunas otras problemáticas interrelacionales surgidas cuando aparecen en escena las imágenes en formatos digitales. El propósito de este artículo no es el de llegar a conclusiones definitivas, sino sólo el de presentar un acotado panorama acerca de estas cuestiones, a partir del que se podrá, sin duda, continuar indagando.

Palabras clave: interdiscursividades, imágenes, cine, video, fotografía

Images of the corruption

This text tries to explain how, actually, from some theoretical and practical productions related with the cinema, photography, video, literature and advertising fields, images are been thought, shown, defined and understood in situations of interconnection between them, like corruptions and contagions between its manners of being, according to certain parameters like similarity or analogy and about movement (mobile/inmobile). In addition, we explore here some other relational problems that appear in scene the images in digital formats into those fields. The intention of this article is not to bring definitive conclusions, is just about presenting a fenced panorama on these questions that will be possible continue investigating still much more.

Palabras clave. interdiscursivities, images, cinema, video, photography

1. A modo introductorio: Un breve panorama de síntomas de contagios entre imágenes

Lo sabemos porque lo experimentamos continuamente: una diversidad cada vez mayor de factores se pone en evidencia cuando intentamos asir esa complejidad que llamamos universo de la imagen (o mejor de las imágenes), ya sea que participemos en él como productores, receptores o prosumidores (dícese de quien es a la vez productor y consumidor).

Las entradas se multiplican y, a través de un variado espectro de formatos y dispositivos comunicacionales, ingresamos a algo que bien podríamos denominar un ecosistema de imágenes. Un orden ecológico dinámico, vivo, que las configura, las muestra, las presenta y las define a partir de un sistema relacional. Un modo de ser de las imágenes que habla y las hace hablar desde situaciones de interconexión y de contaminación mutua.



De los distintos lenguajes artísticos, es quizás el cine el que, desde diferentes prácticas teóricas o de producción filmica, nos permite acceder de mejor modo a ese territorio impuro, activo y reactivo, a ese orden orgánico de un universo en el que se entrecruzan y se interdefinen en pasajes las imágenes de la fotografía, el video, la pintura, la literatura, la cineanimación y todas las otras instancias que se perfilan cuando aparece en escena la digitalización de la imagen.

Este texto pretende ser una entrada entre otras muchas posibles, un breve muestreo de algunos síntomas de contagio entre esas imágenes; no busca cerrar conclusiones, sino sólo referir a algunos de los de tantos escenarios de este campo de estudio.

Para introducirnos en estos recorridos, traeré aquí algunas cuestiones abordadas por Raymond Bellour en dos de sus publicaciones. Dicho autor plantea en uno de sus textos, una postura analítica para observar a la fotografía como “la más pequeña unidad descomponible de la imagen sometida al desfile (luego, como fotograma) (...), fragmento de iconicidad

irreductible unida a toda vida” (Bellour, 2009:17) A partir de esta perspectiva, la foto se percibe como más dominante a medida que crece y se acelera la movilidad circulatoria de las imágenes, mientras, a la vez, su carácter de movimiento detenido, y de referencia indicial permanecen siempre inmóviles.

Sería entonces así como esa fijeza que caracteriza a la imagen fotográfica asociada de algún modo al concepto de muerte, pudiera ser entendida como inherente a la “vida” de los lenguajes y dispositivos que trabajan con y desde la imagen del movimiento: el cine, la televisión, el video, el videoarte. Con más énfasis aún desde el ámbito de producción de estos dos últimos, ya que gracias a las posibilidades abiertas por la imagen electrónica, desde aquellos espacios se lanzaron numerosas propuestas a partir de la experimentación basadas en la detención de la imagen, y en otras formas para la fotografía. (comentario para el párrafo anterior) Luego y, por otro lado, reserva al video una mirada que lo aborda como un hito que inaugura otras formas de reproducción mecánica de las imágenes, un “lugar de pasaje y un sistema de transformaciones de las imágenes, unas en otras: aquellas que lo preceden –pintura, foto y cine-, aquellas que él mismo produce y, finalmente, aquellas que él introduce, “las nuevas imágenes”, de las que a la vez es parte interesada y constituye ya una suerte de prehistoria” (Bellour, 2009:17)

Por último, ubica al cine en un sitio movilizado por continuos cambios, en un lugar intermedio entre foto y video, como un lenguaje históricamente asociado a la fotografía, a la sucesión de fotogramas y que luego, desde la aparición del video se abre a las posibilidades de proyectarse a un lugar aún no definido, pero que habilita a muchos a decir que “el cine se expande en el video” (Youngblood, 2008:187)

Continuando por rutas similares y, a colación de cruces contaminantes de imágenes e imaginarios, en su texto *La Doble Hélice*, R. Bellour diseña un recorrido que va más allá de una historiografía de imágenes, o de un anclaje que sólo atienda a los efectos de acumulación, saturación y aceleración circulatoria a los que nos enfrentamos hoy, al abordarlas en nuestros más habituales actos o formas de percibir las. En este texto el problema se desplaza hacia otro eje, el de los diversos modos de ser de las imágenes, y más aún en momentos en que la imagen digital o “de síntesis” aparece en escena. Es que ésta hace más evidente la diversificación de esos modos y sus cruces, según dos redimensionados parámetros, el del grado de analogía (semejanza/parecido) soportado por la imagen en correlación con el mundo o con otra/s imagen/es, y el de las relaciones entre lo móvil y lo inmóvil. Luego, y a partir de estas cualificaciones, una multiplicidad de modos de imágenes resultaría de entrecruzamientos, contagios, superposiciones e intersecciones entre ellas, ya sea que éstos se den

en el interior de la propia esfera de producción de un mismo arte o entre las de diferenciales “lenguajes artísticos y/o estéticos”.

La fragilidad de las imágenes, en permanente estado de alteración, queda en estos viajes cruzados al descubierto. Pero se trataría de un carácter frágil entendido ¿paradójicamente? como fortaleza. Porque es en ese punto de desplazamiento corrido hacia los pasajes entre imágenes, en esas interrelaciones que dejan fisuras e intersticios, cuando ellas adquieren un potencial de expansión diversificada, perceptible en una doble relación (provisoriamente estable): la referida a la que se establece entre imagen/mundo (eso que llamamos naturaleza), y la que se establece mutuamente entre las imágenes.

Es inevitable que en estos trayectos entre diferentes grados de analogía, imágenes móviles e inmóviles, pasajes y cruces, surjan diversas problemáticas sobre la relación entre cine, video, cine animación y digitalización de la imagen, algunos de los espacios donde se pueden observar mayores contagios y contaminaciones. Bellour parte de una mirada que vuelve a los momentos de la primera década del S XX cuando, con el surgir de producciones de cine animación, se desplaza el concepto de cine-grabación asociado a la analogía del movimiento (fotográfico) a una concepción más ligada al dibujo, a la pintura, más que a la indicialidad, a la iconicidad esquemática. Unos años después, el cine abstracto o concreto, continúa de algún modo retomando esta vertiente, nuevamente en íntima relación con la pintura.

Así, desde la esfera de producción de diversas artes, surgen de modos diversos formas de reproducción mecánica de las imágenes que bien pueden entenderse desde operatorias de pasajes interrelacionales entre ellas.

Lo recorrido hasta aquí, habilita luego a Bellour a formular abordajes que introducen en estas problemáticas a la imagen digital. Para ello, primero alude a la metáfora de la doble hélice, de este modo se refiere a dos modalidades de la imagen que “hacen que la analogía se encuentre constantemente amenazada y reabajada”. Esas dos modalidades son: por un lado la que se relaciona con la analogía fotográfica asociada a la “visión natural”, a la similaridad mimética; por el otro, la que se ubica del lado de la analogía propia de la reproducción del movimiento. Desde este punto de vista cabe la posibilidad de señalar que el cine moderno y el video profundizaron esa tensión entre un trabajo basado en potenciar la fuerza de la analogía y por otro lado en fisurarla. Dice al respecto Bellour: “el video extiende, en efecto, directamente la analogía del movimiento en el tiempo: tiempo real, instantáneo, que redobla y desborda el tiempo diferido del film”

Ahora bien, la imagen digital, una de las últimas formas de expresión imaginal refuerza aún más esa paradoja a la que alude la metáfora de la doble hélice. Esas multiplicadas posibilidades que se abren a partir de la configuración pixelar de la imagen acercan a la llamada “imagen de síntesis” a los terrenos de la más fina analogía con su referente “natural” tanto como a los de su total descomposición. Coincido con el citado autor cuando se refiere a estas cuestiones afirmando que aquella imagen, por su forma estructural, “puede modular virtualmente los cuatro lados que la componen y, sobre todo, variar a gusto sus tensiones, ad infinitum. En un sentido, el pixel puede (o podrá o querrá poder) todo. Pero este todo es lo que lo sofoca, lo que mantiene la imagen de síntesis tan incierta en sí misma, atenazada, si se quiere, entre su mito y lo que nos brinda”. (Bellour, 2008: 154-157).

1.1 Entre (ciertas) imágenes del cine y la cineanimación

Vamos ahora por otros rumbos no muy lejanos, esta vez trazados por un artículo de Lev Manovich: “El Cine, el arte del index”, también publicado en Las prácticas digitales predigitales y postanalógicas MEACVAD (2008), que retoma los pasos de las primeras experimentaciones precine-máticas del siglo XIX y sus relaciones con la imágenes de la cineanimación. Aquellos primeros experimentos indagaron en las posibles variantes del movimiento trabajando en base a la construcción de objetos como el zootropo, el fenaskistoscopio, y otros similares, en los que secuencias de dibujos o pinturas en superficies bidimensionales (círculos, tiras de papel o cilindros) y activadas por diferentes dispositivos se observaban en secuencias de movimiento circular, en un tipo de narrativa en loop



Es en la actualidad, aunque a primera vista resulte contradictorio, cuando las herramientas tecnológico/digitales permiten volver sobre esos precedentes cinematográficos, al posibilitar otra vez el diseño manual, cuadro a cuadro, en la secuencia filmica que presenta eso que llamamos cine hoy, “un régimen muy particular de lo visible” (Manovich 2008: 172). El cine digital, entendido como “un caso particular de animación que usa filmación en vivo como uno de sus muchos elementos” (Manovich, 2008: 175) presenta otras posibilidades de expansión.

1.2 Entre (ciertas) imágenes del cine, la publicidad, la fotografía y el video

Para continuar incursionando en algunos sitios de estos campos, haré referencia ahora a otros dos casos que transitan por pasajes entre imágenes. Como ejemplo de las relaciones con las narrativas de loops puestas a funcionar por los primeros aparatos precinemáticos, un video publicitario de la firma Toshiba titulado Tiempo Escultura(2008). En él se publicita una nueva tecnología de escalonamiento de baja a alta definición incorporada en televisores LCDs, reproductores de DVD y Laptops. Se trata de una producción de video resultado de tomas simultáneas de doscientas cámaras que rodean a su objeto de filmación. Un grupo de diez personas se observan ingresando de a una al centro de una habitación, donde cada una realiza una serie de actos repetitivos, cíclicos, pero diferenciales entre sí. La secuencia presenta un tiempo/espacio circular, que es a su vez escenario para una narrativa de microacciones en loops simultáneos que se obtuvo después de un trabajo de postproducción de veinte mil GB o 20 TB (terabyte) de información recogida por las cámaras. El video remixa los modos de ser de la imagen/escultura (en tanto implica a la vez imagen estática y movimiento en su recorrido visual), el de la imagen del movimiento del cine digital activada por la técnica Tiempo bala difundida en la exitosa Matrix, y el de la imagen de movimiento circular repetitivo del loop, asociada al universo sonoro del DJ y sonoro/visual del VJ.



El segundo caso nos lleva a realizar un recorrido histórico, para revisar los primeros experimentos precinematográficos desarrollados a partir de las técnicas de la cronofotografía abordados por los estudios científico/fotográficos de E. J. Marey y E. Muybridge. Hacia fines del siglo XIX ambos se dedicaron a investigar la “anatomía” del movimiento y más aún su desmontaje, la desnaturalización del efecto de fluidez que habitualmente percibimos en él. Seguramente el cine le debe mucho a esos famosos estudios que se ocuparon de descomponer el andar del galope de un caballo en una secuencia de imágenes fijas, capturadas por aquellos ensayos cronofotográficos. Luego muchos artistas visuales, fotógrafos, videastas y cineastas experimentales retomaron y diversificaron los posibles modos de ser de la imagen en movimiento derivadas de aquellos experimentos; entre ellos: Cézanne, Duchamp, Man Ray, Balla, Warhol, Vertov, Viola, Godard y Sherman, para nombrar sólo algunos de los más reconocidos. A partir de ese abordaje que mira al pasado precinematográfico, es posible comprender ciertas producciones audiovisuales que anclan en aquellas búsquedas experimentales:



Passage a l'acte, de Martín Arnold trata de la reelaboración de una secuencia del filme *Para matar a un ruiseñor*. En él se ponen en juego repeticiones y ralentizaciones de movimiento de imágenes filmicas que se perciben de modo semejante a los efectos de sonidos deformados por la técnica del scratch del Dj, provocados por el avance y retroceso del vinilo sobre la bandeja giratoria.

En *The Messenger*, video realizado por Bill Viola, una secuencia capta la inmersión de un cuerpo en el agua. Allí la imagen digital en ningún momento se percibe estática, pero a la vez muestra un continuo movimiento de transformación y cierta sensación de detenimien-

to. Por último, en 24 hr Psycho Clip, Douglas Gordon reelabora el paradigmático film de Hitchcock para, a modo de experimento cronofotográfico, detener la fluidez del tiempo filmico habitual, y así extender la película a veinticuatro horas de duración, al demorar cada fotograma del original trece veces más. El tradicional tiempo cinematográfico de imágenes encadenadas en frecuencias de 1/24 segundos de velocidad, se desnaturaliza en pasajes que demoran aquí 1/2 segundo.



Volviendo sobre aquello que trata de desnaturalizaciones y naturalizaciones pienso en ciertos merodeos de principios de este texto, en relación a La Doble Hélice de Bellour. Allí se aludía a los diversos grados de analogía, en la doble puesta en relación de dos términos que se juegan cuando nos referimos a algún concepto de naturaleza. Por un lado, en la asociación del par imagen/mundo, y por otro, en la de las imágenes entre sí. Interrelaciones, todas ellas a su vez móviles, provisoriamente estabilizadas, permeables a actualizaciones y entrecruzamientos. Todo esto habilita a la formulación de ciertos cuestionamientos: ¿A cuáles sensaciones, percepciones, impresiones atienden hoy nuestros modos de construir situaciones de analogías o parámetros de verosimilitud? ¿Qué pasa cuando las imágenes, en sus multiplicados modos de ser, de generar mundos y naturalezas (y viceversa), se contaminan de tal manera que tornan casi imposible definir las en conceptos que no atiendan siempre a una puesta en escena relacional?

1.3 Entre (ciertas) imágenes del cine, desde la literatura y acerca de verosimilitudes

Retomando aquellas indagaciones sobre los modos de configuración de lo que entendemos por formas de analogía o situaciones verosímiles, es

como sugiero leer otras imágenes. Traigo para eso aquí uno de los escritos publicados en Descanso de caminantes, de A. Bioy Casares: “Fin de una tarde, en Buenos Aires, 1976”. Allí, el autor cuenta, deteniéndose en una serie de descripciones de visualidad bastante precisa, cómo a la salida de un cine, y yendo al encuentro de una mujer, inesperadamente en una esquina, entre sirenas, autos, soldados, policías y corridas, acaba siendo testigo de un brutal asesinato. Al finalizar su narración escribe:

“No podía dejar de pensar en ese hombre que ante mis ojos corrió y murió. Menos mal que no le vi la cara, me dije. Cuando le conté el asunto a un amigo, me explicó: “Fue un fusilamiento”. Si alguien hubiera conocido mi estado de ánimo durante los hechos, hubiera pensado que soy muy valiente. La verdad es que no tuve miedo, durante la acción, porque me faltó tiempo para convencerme de lo que pasaba; y después, porque ya había pasado. Además, la situación me pareció irreal. La corrida, menos rápida que esforzada; los balazos, de utilería. Tal vez el momento de los tiros se pareció a escenas de tiros, más intensas, más conmovedoramente detalladas, que vi en el cinematógrafo. Para mí la realidad imitó al arte. Ese momento, único en mi vida, se parecía a infinidad de películas. Mientras lo vi, me conmovió menos que los del cine; pero me dejó más triste.” (Bioy Casares, 2001:13)

Luego, y para finalizar, el autor se detiene en reflexiones que giran en torno a cuáles son los sitios o hitos generadores de imágenes constructoras de lo real y sus analogías. Como hace evidente este fragmento, esas que convenimos como imágenes de la realidad se contaminan de tal modo con aquellas provenientes de los terrenos ficcionales que no nos resulta extraño leer palabras como las de Bioy Casares, invirtiendo términos, al describir un escenario de cruces de imágenes donde la realidad parece imitar al arte.

Ciertamente, algunos síndromes de contaminaciones y contagios provocados por tan diversos pasajes entre imágenes, no hacen más que repotenciar en ellas, la fuerza de su capacidad mutante, al parecer un lugar capital de su vigencia.

Bibliografía

- Bellour, R.** (2009) “El Entre Imágenes” en Entre Imágenes. Foto. Cine. Video. Bs. As: Colihue.
- (1990) “La Doble Hélice” en La Ferla, J. (2008) Artes y Medios Audiovisuales: Un estado de situación II. Las Prácticas Mediáticas Predigitales y Postanalógicas, MEACVAD_08. Bs As: Ed. Aurelia Rivera: Nueva Librería.
- Bioy Casares, A.** (2001) Descanso de caminantes. Diario íntimo. Bs As: Editorial Sudamericana.
- Manovich, L** (1995) “El cine, el arte del Index” en La Ferla, J. (2008) Imágenes para pensar, en Artes y Medios Audiovisuales: Un estado de situación II. Las Prácticas

Mediáticas Predigitales y Postanalógicas, MEACVAD_08. Bs As: Ed. Aurelia Rivera: Nueva Librería.

Youngblood, G. (1991) “El arte del video. El cine se expande en el video” en La

Ferla, J. (2008) Imágenes para pensar, en Artes y Medios Audiovisuales: Un estado de situación II. Las Prácticas Mediáticas Predigitales y Postanalógicas, MEACVAD_08. Bs As: Ed. Aurelia Rivera: Nueva Librería.

Fuentes:

Arnold, M. (1993) Passage à l’acte. Noviembre, 2009 en

<http://www.youtube.com/watch?v=drDPbKquQVw>

Douglas G. (1993) 24 hr Psycho Clip. Noviembre, 2009 en

<http://www.youtube.com/watch?v=I1jkoMfPa40>

Informitv. Connected Vision. (2008) Toshiba timesculpture advert shows benefits of upscaling. Mayo, 2010 en <http://informitv.com/news/2008/11/12/toshibatimesculptureadvert/>

Oubiña, D. Presentación de “La juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y tecnología digital”, texto incluido en la serie Genealogías de cine (Oubiña, La Ferla y Russo 2009), en Espacio Fundación Telefónica.

Viola, B. (1986) The Messenger. Noviembre, 2009 en <http://www.youtube.com/watch?v=WHoE01WKDhM>

Publicidad Toshiba (2008) Timesculpture. Abril, 2009 en <http://www.youtube.com/watch?v=uvwYzXq4E5Q>

Zapp Internet. Anuncio Toshiba Timesculpture. Abril, 2009 en

<http://www.zappinternet.com/video/BeSrJalQul/Anuncio-Toshiba-Timesculpture->

Lelia Fabiana Perez

es Licenciada en Artes Plásticas, en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Se especializó, además, en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes, en el Instituto Universitario Nacional de Artes. Actualmente, y dentro del marco de esta Institución, integra el grupo que trabaja en el Proyecto de Investigación: Fronteras del cine. Intersecciones del lenguaje, el dispositivo y la teoría. fasol33@gmail.com

2. Poéticas

Ontologías desplazadas: un cierto realismo cinematográfico y sus alcances estéticos

Camila Bejarano Petersen

En la afirmación realista se constituyó la posibilidad de pensar lo específico cinematográfico, por un lado, y por otro, un modo de afirmar su estatuto artístico. A partir de la diferenciación dada entre mera duplicación respecto de la obra fílmica como creación, la descripción del cine como “arte de la realidad” se manifiesta rearticulando postulados característicos de la estética realista del siglo XIX. Define así, un modo de pensar su lugar entre las artes precedentes, las ya legitimadas, reconfigurando -en un movimiento complejo- la noción misma de arte. Este trabajo se propone indagar la relación posible entre ciertas asunciones realistas y sus alcances estéticos.

Palabras clave: realismos cinematográficos, ficción, documental, estatuto artístico

Displaced Ontologies: certain cinematographic realism and its aesthetic scopes

In the realistic affirmation it is constituted the possibility of thinking the cinematographic aspect as well as affirming its artistic statute. From the differentiation given between the duplication of the filmic work as creation, in the description of the cinema as “art of the reality” is manifested re-articulating postulates characteristic of the aesthetic Realist of century XIX. It defines thus, a way to think its place among the preceding arts, the already legitimized ones, re-shaping - in a complex movement- the notion of art. This work sets out to investigate the possible relation among certain realistic assumptions and their aesthetic scopes.

Palabras clave: cinematic realism, fiction, documentary, artistic status

1. Realismo empírico ingenuo: hacia las huellas de una posición espectral

Cuando Arnheim les habla *a las gentes cultas* que afirman que el cine no puede ser arte por su condición maquina e imitativa, o cuando Perkins inicia su libro recuperando medio siglo de afirmaciones como la que sigue “El poder de la ingeniería eléctrica o mecánica no alcanza a crear. Tan sólo puede reproducir. Y lo que reproduce no es arte” (citado por Perkins,

1990:11), ambos autores refieren a la posición que traduce la relación del dispositivo como mera copia y que por lo tanto, asume la imposibilidad del gesto artístico. En una línea semejante se recuerda a Baudelaire cuando decía que la fotografía a lo sumo podía aspirar a ser la sirvienta de la ciencia. O a Valéry, citado por Kracauer, cuando afirma: “El cine aparta al espectador de la esencia de su ser” (Kracauer, 1960, [1989]: 15).

La objeción no resulta del todo extraña si asumimos en la mirada un aire de época, de aquella época que buscó y encontró en su camino al cinematógrafo, pero cuyos alcances fueron imprevisibles en todas sus dimensiones, como respecto a lo referido al campo del arte. Así, si consideramos los aspectos relevantes del estatuto artístico, debemos recordar que a partir del Romanticismo estará asociado a cierto componente de trascendencia ontológica que se vincula a la diferencia entre belleza natural y artística –o lo artificial- (Schaeffer, 1987, [1990]; Bejarano Petersen, 2007). Esta dimensión asignada al discurso sobre lo artístico, permite ubicar con claridad la imposibilidad de asumir como arte a objetos a los que, por sus cualidades productivas y materiales, se los consideraba meras copias o reproducciones, *a secas*, del mundo. Esta situación atravesaba al cine y promovió durante décadas una posición polémica, o más aún, marginal. El caso local es un buen ejemplo de esta situación dilemática que aún se percibía a finales de los '50, como se advierte en el prólogo de Eichelbaum al libro *La función del cine* de Élie Faure publicado en castellano en 1956. Allí se decía: “En una palabra, hay en Argentina una situación contradictoria, que en buena parte del mundo ha sido prácticamente superada gracias a una conciencia mucho más avanzada respecto del papel del cinematógrafo como arte y como medio de expresión cultural” (Eichelbaum 1956: 15).

Ahora bien, ocurre un fenómeno interesante en torno a la dimensión realista, el deber ser del cine como arte y la batalla metadiscursiva: esas posiciones que niegan el estatuto del cine como arte sólo aparecen como referencias de aquellos autores que sí lo afirman, mientras que parece difícil detectar apuestas integrales de los detractores. Esto es: trabajos orgánicos en los que se desmonten o discutan las argumentaciones de los que afirman que el cine puede ser arte. Así, es sólo a través de las referencias que ciertos autores establecen, (como la referida de manera general por Arnheim o de manera puntual por Perkins), que podemos hoy contactarnos con estas posiciones.

El fenómeno es comprensible: aquello que permanece en el campo de la memoria de un lenguaje se vincula a las posiciones que ganan la escena, en este caso, la afirmación del cine como arte. Visto desde ese lugar, este fenómeno se emparenta con otra posición que se afirma, pero que es difícil de reconocer. Me refiero a que, entre las posiciones que sostienen que el cine puede ser un arte, la historia detecta aquellas que lo hacen a partir de

la confianza plena en la capacidad del cinematógrafo como aparato técnico objetivo para capturar la verdad del mundo. En términos de Bill Nichols, se trataría de un tipo de realismo: el empirista ingenuo.

Nichols parte de la asunción del fuerte carácter convencional de la diferencia entre ficción y documental. Así, cuando distingue al realismo ficcional del documental, lo hace describiendo estrategias de configuración de los textos audiovisuales y características asociadas a la producción, circulación y recepción, atendiendo al hecho de que el realismo documental caracteriza a un estilo, pero también a un “código profesional, una ética y un ritual” (1991 [1997]:219). En tal sentido, la distinción no parte de un supuesto vínculo más adecuado o verdadero que estaría del lado de lo documental. Su perspectiva parece tomar distancia, de esta manera, de un tipo de argumentación realista que se basaría en la distinción de lo documental asociada a la asunción de una relación objetiva que la cámara permitiría entre la representación y los fenómenos extra-discursivos, esto es, la vertiente empirista.

Si bien Nichols señala que el realismo es la estrategia dominante de lo documental, también se plantea su despliegue asociado a la ficción: “En la ficción –señala- el realismo hace que un mundo verosímil parezca real; en el documental, el realismo hace que una argumentación acerca del mundo histórico resulte persuasiva” (1991 [1997]: 217). De este modo, lo realista emerge como un estilo.

De manera general, atendiendo a las diferencias retóricas involucradas por una estrategia verosímil, Nichols distingue el realismo ficcional del documental señalando que el film de ficción busca un parecido con el mundo, pero asume su carácter imaginario y en tal sentido la relación con el mundo se establece metafóricamente, a diferencia de la estrategia persuasiva del documental que se propone un orden argumentativo que dé cuenta de una coincidencia entre aspectos del mundo histórico con los mundos representados.

Por otra parte, el autor detecta tres tipos de realismos que se caracterizan por no acotar un período histórico puntual: empirismo ingenuo, psicológico e histórico. Estos tres tipos de realismos se diferencian para el autor de aquel que conocemos bajo el nombre de neorrealismo, porque este último se reconoce en un momento histórico puntual (postrimerías de la segunda guerra mundial) en tanto que los tres primeros atraviesan períodos y campos (ficcional o documental), y permiten, por ejemplo, analizar diferentes estrategias de los films neorrealistas, o bien de films documentales.

¿Cómo define al empirismo ingenuo?:

“More generally, we might consider empirical realism, to be the domain of the indexical quality of the photographic image and recorded

sound. ‘Mere film’ -isolated long takes, amateur footage, scientific recorders- these types of cinematographic recorder depend for their value on their indexical relationship to what occurred in front of the camera”.[1]

La noción de empirismo como estrategia realista se vincula al supuesto de que serían los datos de una realidad extra-discursiva, capturados por la cámara, inscriptos en el film, los que garantizan el estatuto de verdad. Sería verdadero lo que es verdaderamente capturado. En tal sentido, “El realismo empírico se puede considerar como sostén del naturalismo, pero sus usos potenciales van más allá de un estilo dedicado a la acumulación de detalles expositivos y la colocación de personajes y objetos dentro de ambientes específicos. (...)” (1991 [1997]: 224). Lo empirista sería así, la concepción de la relación indicial entre lo filmado y el referente (constatación de un existente), en tanto que lo ingenuo sería la premisa de ausencia del sujeto y del lenguaje en la construcción de la representación: “Los empiristas ingenuos no separan el hecho del valor, lo objetivo de lo subjetivo; ‘que los hechos no son afirmaciones humanas acerca del mundo sino aspectos del propio mundo, implícitos en la naturaleza de las cosas, en vez de ser un producto de la construcción social’ “ (1991, [1997]: 223). El adjetivo ingenuo introduce, de tal modo, la mirada crítica: la afirmación de que la posición y herramientas del sujeto también involucran una relación constructiva sobre ese mundo considerado exterior.

Conviene considerar los alcances de este modelo de verosimilitud realista que ofrece el empirismo ingenuo, asociados al hecho de que lo documental se construye como concepto a mediados de los ‘20, precisamente a partir de la distinción del papel del dispositivo y la confianza en una naturaleza exterior, independiente de los fenómenos a capturar. En tal sentido, Nichols señala que

“El realismo documental como sostén del racionalismo comienza con los inicios del cine en los reportajes de viajes y noticias de cámaras Lumière y otros, y se convierte en un plan de actuación estético y político de Dziga Vertov, Flaherty y la escuela británica del documental bajo el mando de John Grierson. La dimensión estética seguía estando infradesarrollada y se hablaba de ella menos incluso que en Hollywood. El documental tenía que realizar una misión social. Se apartó del espectáculo y el clamor” (1991 [1997]:119)

La referencia permite advertir que Nichols ubica a lo documental en la línea de las producciones de los Lumière, por una parte, y por otra, que se lo asocia a cierto desdén o despreocupación por la forma, o más bien: a la asunción que los documentalistas harían del lenguaje como desapareciendo frente a la realidad representada.

Desde mi perspectiva conviene aclarar que esta distinción entre documental y ficción sólo se construye como campo que atraviesa prácticas de producción/consumo y concepciones estéticas a mediados de los '20, a partir de las formulaciones de Grierson, Flaherty y Vertov. Es decir, que esta asociación constante entre lo documental y los Lumiére, por una parte, y lo ficcional y Meliés por otra (oposición que se advierte como tradicional y está presente, por ejemplo, en Karel Reisz y su libro del montaje), permite considerar a posteriori problemas que no eran necesariamente problematizados por sus protagonistas. Esto es: lo documental en oposición a lo ficcional no nace naturalmente con el cine, se construye históricamente (Bejarano Petersen 2009).

Por otra parte, la segunda afirmación de Nichols hace suponer que los apelativos de transparencia y verdad estarían de la mano, y nos ubicarían frente al realismo empirista ingenuo en el corazón del origen de lo documental. Sin embargo, en la posición de los documentalistas se advierte una constante tensión entre el postulado de transparencia que se le asigna al lenguaje (como función del dispositivo) y las pautas de intervención creativa del realizador. En tal sentido, considero que el recorrido por el material filmico y escrito de los autores que cita Nichols (Vertov, Grierson y Flaherty por ejemplo), permite reconocer en la relación lenguaje/mundo una tensión en la que, si bien aparece, el planteo empirista ingenuo no es tan ingenuo. Es decir que en todos ellos, junto con la afirmación de que el cine debe ser el arte que dé cuenta de la realidad y la *capture*, introduciendo de ese modo la oposición entre ficción y documental, aparece también -junto a la idea de que lo documental resulta de ciertas cualidades objetivas del dispositivo-, la afirmación del carácter formativo de la mirada del realizador. En Grierson esta distinción se manifiesta en la oposición entre documental (tratamiento creativo de la realidad) y documento (mera duplicación). Mientras que Vertov, si bien plantea la exigencia de un cine sin actores, sin guión, sin escenarios (llegando en *El hombre de la cámara* (1929) a la propuesta de un cine sin intertítulos como exponente del máximo experimento en comunicación cinematográfica, según indica el intertítulo que abre el film -¡!-) introduce y desarrolla en sus obras la noción de montaje creador, por lo que su documentalismo ubica en un lugar importante (tanto en sus escritos como en sus films) el papel formador del montaje (fenómeno que modifica la relación entre la *porción de realidad capturada* y sus sentidos).

De esta manera, partiendo de la definición general de realismo ingenuo propuesta por Nichols, me parece que es posible advertir que en el campo audiovisual el realismo ingenuo *puro* estaría sólo en esas posiciones que niegan lo cinematográfico artístico, o bien, en esas modalidades de lo audiovisual que privilegian el componente comunicativo y referencial (noticia televisiva, documento científico, prueba forense). En tanto que,

en el campo de la asunción artística -o si se quiere, estética- el empirismo emerge en tensión con el carácter creador del sujeto que selecciona y ordena, aunque en determinados momentos de sus argumentaciones el componente ingenuo parezca ganar la escena. Y ello ocurre tanto en lo documental como en lo ficcional, aspecto que se advierte en las posiciones de esos autores que se ubican tradicionalmente como realistas, tal es el caso de Bazin, o bien de Kracauer. En este último, por ejemplo, la ficción admitida en términos del deber ser del cine como arte redentorio de la realidad, sería la de aquellos films que “pueden alcanzar validez estética si se edifican a partir de las propiedades básicas, es decir, como las fotografías, deben registrar y revelar la realidad física” (Kracauer, 1960 [1989]: 62). Registrar y revelar, esto es: trabajar sobre lo visible para poner en juego aspectos que serían invisibles. Esa dinámica entre la visibilidad compartida y la revelada caracterizará las posiciones realistas cinematográficas que trabajan en la línea de la estética realista del siglo XIX (son múltiples los realismos cinematográficos). Estética que funda su programa en el vínculo entre representación y realidad, y en términos del plus de verdad que adjudica a la obra así ponderada.

2. Empirismo y construcciones

Decíamos que la posición empirista ingenua pura es de difícil detección en el campo de las afirmaciones del cine como arte. Veamos algunas escenas en las que lo empirista parece ganar el argumento a partir de la confianza en la existencia de un fenómeno que sería verdaderamente capturado por la cámara, un existente.

Recordemos que lo documental es una estética, pero también un campo construido por prácticas y modos de relacionarse con la producción que introduce, como elemento definitorio, la asunción de una relación verdadera con la realidad habilitada por el dispositivo. En un fragmento de clase editado en el sitio web de documentalistas, a cargo de Miguel Mirra, en el que parte de la necesidad de distinguir lo documental de lo testimonial (ubicando a lo testimonial como género de la ficción), se pone de manifiesto ese lugar empirista que se le asigna al dispositivo y su relación con la realidad en la definición de “imágenes originales”. Pero también permite reconocer un aspecto clave de la dinámica documental: el fenómeno metadiscursivo que, como señala Raúl Barreiros, es un componente imprescindible de la acotación de una obra a su campo.

Mirra analiza el caso de objetos que tensorían los límites entre ficcional y documental:

“Parece raro considerar estas experiencias como documentales, sin embargo, las imágenes originales son estrictamente documentales; por ejemplo en el Festival de Cine y Vídeo Documental de 1997 se presentó una película que se llamaba *Ojos* de Hernan Khourian, que era sobre un grupo

de ciegos; estaba realizada con imágenes directas documentales y luego procesados tanto el sonido como la imagen; ésta, digitalizándola y llevándola a una especie de solarizado muy brillante, muy molesto a la vista, y el sonido estaba trabajado ecualizando y sobredimensionando los ruidos, tratando obviamente de acercar al espectador a la percepción de un ciego. La película pasó desapercibida para el Jurado. Los organizadores del Festival, que éramos todos realizadores, nos preguntamos en ese momento ¿Es un documental? Luego de un sinfín de discusiones, concluimos que sí entraba en el campo del documental porque *las imágenes fueron tomadas directamente de la realidad*, pero hubo muchas y largas discusiones. El punto de acuerdo fue el siguiente: ¿El documentalista ha mentido o ha querido manipular las imágenes para engañar al espectador? ¿No? Entonces está muy bien y tiene todo el derecho a presentar su trabajo como lo crea mejor en función del tema y el tratamiento narrativo y estético que desee. Bueno, al final por nuestra cuenta le dimos una mención porque nos pareció una película interesantísima como planteo de experimentación temático-estética en el documental y porque, además, logró movilizar a varios realizadores para cuestionarse supuestos y falsos principios, con lo cual ya era suficiente como para considerarla valiosa.”[2]

En la cita se manifiesta la problemática de la categoría documental frente a un fenómeno que parece ubicarse en la frontera en virtud de tipo y grado de intervención en el registro lumínico y sonoro. Lo que, según afirma Mirra, habilitaría la localización de la obra *Ojos* como documental, sería la garantía de: uno, las imágenes fueron tomadas directamente de la realidad; y dos, el componente ético (no se pretende engañar o mentir). Ahora bien, la certeza de que fueron tomadas directamente de la realidad, la delimitación a lo documental bajo esa restricción, introduce de modo fuerte el apelativo empirista y se vincula al supuesto de una manipulación del material registrado con *buena fe*. Así, más allá del hecho de que el estatuto asertivo está ligado al film en sí (a sus propiedades textuales), también lo está respecto de fenómenos que abren el juego a otros niveles de discursividad, como puede ser la apelación architextual del realizador como documentalista, o la acción metatextual de garantizar que esos sujetos *no videntes* son un existente que la cámara filmó.

En ese listado de impedimentos a los que habrían de adherir como «Votos de castidad», según lo han llamado, podemos analizar un caso más o menos contemporáneo, el de *Dogma 95*. En su manifiesto de restricciones aparecen afirmaciones que, pretendiendo discutir con el cine moderno, afirman el lugar del dispositivo y la ausencia de intervención sobre el material filmado. Recordemos el que abre la lista: “El rodaje debe realizarse en exteriores. Accesorios y decorados no pueden ser introducidos (si un accesorio en concreto es necesario para la historia, será preciso elegir uno de los exteriores en los que se encuentre este accesorio)”. [3] Los diferen-

tes votos, -como éste que se cita- o la exigencia de la cámara en mano, introducen como condición de verdad de los films-dogmas su relación con objetos del mundo, ausencia de aspectos considerados artificios como podría ser luz que no sea parte de la escena real. Así, en esta palabra sobre el cine el empirismo se plantea como delimitación estética: “Los trucajes y filtros están prohibidos” afirman, y esta posición parte de la confianza en esa realidad extradiscursiva como portadora de verdad en sí que niega el carácter formativo de esas prohibiciones: porque, desde luego, el registro constante del movimiento en la imagen, resultado de la cámara en mano (o ausencia de trípode), establece una suerte de reenvío semiótico fuerte hacia una forma de lo audiovisual en la que *el vivo* y directo se enlaza con la idea del registro verdadero de la realidad que acontece: lo televisivo. El film *Contra viento y marea* (Von Trier, 1996), explota la presencia del movimiento y el des-encuadre como una constante: la incomodidad a la que muchos espectadores referían, pretende, desde la lógica de un lenguaje sin artificio al que apela el manifiesto de *Dogma*, anclarse en la negación del sujeto y la cultura que atraviesa a las restricciones mismas.

De cara al cine como arte, lo novedoso (y novedosamente ingenuo, podríamos añadir) en el proyecto del *Dogma*, es la negación del estatuto artístico de sus films y sus figuras: “¡Además, juro que como director me abstendré de todo gusto personal! Ya no soy un artista”. Como si el gusto fuera un rasgo que el director pudiera sacarse al modo de algo accesorio, como si fuera una camisa o un chaleco: reaparece la idea de lo retórico como un exceso, una cáscara, y como una complicación a la hora de afirmar la verdad de una obra en su relación con una realidad -que se pretende objetiva-. Además del realismo empirista ingenuo que aparece con fuerza en la argumentación de los autores del *Dogma*, si lo abordamos intentando dismantelar la lógica del contacto limpio, podemos, siguiendo a Jakobson, reconocer la operatoria realista que introduce rupturas en los cánones de representación a partir de la afirmación de una motivación (el desvío motivado). En este caso los desvíos estarían motivados por la asunción de la serie de artificios que serían eliminados. Obviamente, ello implica asumir el carácter esencial de unos procedimientos por sobre otros: la cámara en mano sería menos artificial que la cámara sobre un trípode.

Sin embargo, los films de *Dogma* ostentan constantes subversiones a sus mandamientos, lo que nos sitúa ante otro problema: la relación entre la palabra sobre la obra y las obras, un nexo que no es lineal.

En el campo televisivo, un caso interesante de una posición empirista ingenua, por fuera del campo de los discursos artísticos, se da en relación con los noticieros televisivos y los llamados *realities*, en los que la afirmación de la relación objetiva y verdadera entre la cámara y el fenómeno retratado se refuerza a partir del cartel “Vivo, material no editado, *despro-*

lijidades en la captura”. Es decir, de un conjunto de marcas textuales que introducen la falta de control sobre el material registrado. En este punto, la afirmación del carácter constructivo de la realidad es más un ejercicio de memoria que la introducción de una novedad, pero conviene recordar que si bien podemos reconocer la existencia de fenómenos de cualidad extrafílmica, una existencia por fuera del film, también es cierto que el tipo de contacto que la cámara establezca con esos fenómenos introducirá aspectos de recorte, orden, fuera de campo, textura, es decir, todo un universo de efectos profílmicos que configuran el nexo entre representación audiovisual y mundo, y cuyo carácter asertivo se basa muchas veces no tanto en garantizar lo que existiría fuera del mundo, sino más bien, en los atributos específicos de lo que sólo existe en el tramado de la materialidad audiovisual.

Notas [↑]

[1] “De manera más general, podemos considerar al realismo empírico, como el dominio de la cualidad indicial de la fotografía y el sonido grabado. El “simple celuloide” -tomas largas aisladas, capturas amateur, grabaciones científicas- el valor de este tipo de registro cinematográfico depende de la relación indicial con lo ocurrido delante de la cámara.” Esta cita se ha tomado de la versión publicada en Google libros de *Representing Reality*. En virtud de ciertas dificultades que advertía en el desarrollo del capítulo, intenté conseguir el libro en inglés (idioma original). En su lugar, acudí a esta posibilidad del contacto digital. Así, podemos decir que por fortuna, uno de los pasajes que generaba más dudas estaba visible en google libros. Advertí entonces que en el libro traducido, se dice realismo histórico por empírico en el fragmento citado. Es decir, que la distinción que el autor intenta realizar entre los tres realismos queda trucada por el error, como puede advertirse en el segundo párrafo de la página 224. En tanto que en el libro original se halla en la página 171.

[2] Extracto de clase tomado del sitio web documentalistas http://www.documentalistas.org.ar/notateoria.shtml?sh_itm=75f013f4a414e6ca48ccad6777953e01. El subrayado es nuestro.

[3] Los extractos del manifiesto *Dogma* se tomaron del site: <http://extracine.com/2007/09/1995-manifiesto-dogma>

Bibliografía [↑]

Arnheim, R. (1932) *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 1985 [1^{er ed cast}]

Bejarano Petersen, C. (2009) “Argumentaciones realistas: apuestas, definiciones y rupturas poéticas”, ponencia presentada en el 5to Congreso Internacional de Teoría y Análisis Cinematográfico, Morelia, 1al 3 de octubre de 2009, México.[inédito]

- (2007) “La caricatura realista del ideal romántico”, publicado en las Actas del Primer Simposio de Internacional de Estética y Filosofía. Editado por el Instituto de Estética de la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Providencia, 2007. ISBN: 987-956-14-0982-8. Págs. 311 a 326.

- (2005) Real-ismos: rupturas verosímiles, estrategia autenticante y confrontación ficcional en el campo cinematográfico, en Primer encuentro de Becarios de la UNLP, EBEC’05, Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNLP, La Plata, 29 y 30 de agosto de 2005. [inédito]

Eichelbaum, E. (1956) “Prólogo”, en É. Faure La función del cine. De la cineplática a su destino social. Bs As.: Leviatán, 1956 [1^{er ed cast} Trad. Edmundo E. Eichlbaum]

Kracauer, S. (1960) *Teoría del cine. La redención de la realidad*. Barcelona: Paidós, [1^{er ed cast}]

Nichols, B. (1991) La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental, Barcelona: Ed. Paidós, 1997 [1^{er ed cast}].

Perkins, V. F. (1972) *El lenguaje del cine*. Madrid: Fundamentos, 1976 [1^{er ed cast}]

Schaeffer, J.M. (1987) *La imagen Precaria. Del Dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990 [1^{er ed cast}]

Camila Bejarano Petersen

es Licenciada en Investigación y Planificación de Medios Audiovisuales. Se desempeña como profesora Titular de Guión III y del Taller de Tesis de la carrera de Artes Audiovisuales (FBA, UNLP) y como Jefa de Trabajos Prácticos en Lenguajes Artísticos de la carrera de Crítica de Arte (IUNA). Ha publicado y participa en actividades académicas y artísticas locales e internacionales. Actualmente desarrolla su tesis del Magíster en Estética y Teoría de las Artes (FBA, UNLP).

Determinación de la operatoria de uso del fragmento/detalle en textos pictóricos y filmicos de la década del '80

Luisa Banini

Se considera aquí la noción de fragmento en sentido amplio, incluyendo en ella algunas modalidades de la cita y remitiéndola a través de esta operación al concepto de intertextualidad. Se intentó determinar el comportamiento de las categorías *detalle/fragmento* en un corpus de textos pictóricos y cinematográficos. A partir de estas categorías, y de un corte sincrónico que focaliza la década del '80, se trabajó en la descripción del modo como operan, comparativamente, ambos tipos de textos, y en la de las relaciones particulares que establecen con el todo, procurando determinar también en qué medida su modo de operar genera efectos singulares de sentido. También se atendió a la manera en que se integran en una poética de época, la que ha sido denominada *neobarroca*.

Palabras clave: Operatoria - Fragmento/ detalle – cita – intertextualidad

Determination of the operative one of use of the fragment / detail in pictorial and movie texts of the decade of '80

This work trying to determine the behavior of the categories detail/fragment in a corpus of texts pictorial and film. Through a court synchronous of the decade of '80 from the categories before selected, is trying to determine how they operate, comparatively, in both types of texts, what particular types down with the whole and to what extent its mode of operation generates effects singular meaning. It was also caters to the manner in which are integrated into a poetic own at the time, which has been called *neobarroca*.

It is considered here the notion of a fragment in the broad sense, including in her some modalities of the quote and submitted through this operation the concept of intertextuality.

Palabras clave: Operative - Fragment / detail - quote – intertextuality

1. Marco teórico conceptual

El término *neobarroco* es tomado por Omar Calabrese (1987) como remisión a un *aire de tiempo* que invade muchos fenómenos culturales a partir de la década del '80. Éste consiste en la pérdida de la integridad, de la sistematización ordenada, a cambio de una fragmentación; el viraje

hacia una inestabilidad y polidimensionalidad que conlleva a una mutabilidad de las formas dentro del sistema. Las semejanzas y diferencias de fenómenos culturales diversos pueden ser aprehendidas mediante una forma subyacente que permite las comparaciones y las afinidades. A través de su detección se puede obtener un criterio de *emergencia* de algunas con respecto a otras, estimulando una *excitación* producida en el interior de la cultura y provocando un modo de calificar una época. La emergencia podría estar determinada en parte, por el carácter *fragmentario y heterogéneo* de la identidad socialmente constituida, donde las subjetividades se hacen nómades

La noción de atemporalidad, la búsqueda de una nueva conciencia de identidades[1], la noción de exceso, la descentralización, la fragmentación y el detalle; la inestabilidad, la metamorfosis, lo informe, el desorden, el caos, el laberinto, la disipación, la complejidad, la imprecisión, lo indistinto, la distorsión y la perversión de formas, constituyen el entramado referencial sobre el que se asientan los caracteres de las obras artísticas de dicho período.

Nuestra elección analítica, acercarse a los textos a partir de las categorías *fragmento / detalle*, se instala en un abordaje de las obras que busca actuar desde un *descentramiento* del análisis, desde una focalización en el *parergon* mismo del texto (Derrida 2001), para reflexionar desde allí sobre las operatorias de producción de sentido y sus combinatorias.

2. Nociones estéticas del período

A principios de los años '80 se produjeron diversas tendencias artísticas cuyo común denominador fue la búsqueda de superación de los límites impuestos por la austeridad del minimalismo y el arte conceptual, para propiciar un retorno a la pintura, a la imagen y a su potencial narrativo. El apropiacionismo y el neoexpresionismo norteamericanos, contemporáneos al neoexpresionismo alemán, la transvanguardia italiana y la figuración libre francesa fueron las líneas desarrolladas. Con una actitud reflexiva y apropiativa, el arte se abrió a los medios masivos a partir de un proceso centrado en la crítica de la representación y en la concepción de unas imágenes a partir de otras. Lo que interesaba eran los procesos de la significación[2]. También se tendió a valorizar la *alegoría* a partir de la utilización de imágenes conocidas para resignificarlas vaciándolas de su significación, haciéndolas opacas, y produciendo la apariencia de algo incompleto, elaborado por fragmentos que deben ser descifrados.

Durante la segunda mitad de los '80 se produjo un regreso a la representación pero con el rasgo particular de que se retomaba la tradición a través del apropiacionismo. Recordemos que en un principio, para designar este momento, se utilizó el término “contemporáneo”, pero como nos explica Arthur Danto: “ el arte contemporáneo anclaba su sentido en el

“arte moderno producido por los contemporáneos”. Así, resulta evidente la necesidad de crear el término “posmoderno” para el arte. Éste término demuestra por sí mismo la relativa debilidad del concepto contemporáneo como denominación de un mero período temporal. “En realidad, el término posmoderno, me parece que designaría un cierto *estilo* al que podemos aprender a reconocer, como podemos aprender a reconocer instancias del barroco o del rococó.” (Danto 1999: 33)

La poética propia de la época denominada *neobarroca* se inscribe temporalmente en el momento antes comentado. En la teoría estética del cine de dicho período, podemos encontrar algunas de las características enunciadas y, por supuesto, esto variará de acuerdo al director y al propio lenguaje cinematográfico.

El arte posmoderno tiende a ser reflexivo, irónico, autorreferencial. La fragmentación deliberada de la imagen y del relato, la desestructuración de los lazos causales de la narrativa y la intertextualidad manifiesta a través de las citas, son las características más relevantes.

Refiriéndonos a la intertextualidad, según Jameson (1991), la expresión estética por excelencia de la posmodernidad es el *pastiche*, la orquestación irónica de estilos desaparecidos y la canibalización azarosa de todos los estilos del pasado.

En el cine, la estética posmoderna está presente en films de David Lynch como *Terciopelo azul* y *Corazón salvaje*, o en *Tiempos violentos* de Quentin Tarantino, que apuntan a la mixtura de géneros y estilos y a una intertextualidad deliberada en la que las costuras quedan al descubierto (Tassara 1996). Otro realizador es Peter Greenaway, autor fuertemente ligado a la estética pictórica, que en sus films de los '80 y '90 muestra una fuerte acentuación *neobarroca* con efectos de iluminación escenográficos devenidos del teatro o la fotografía, profusa utilización de la cita pictórica en sus diferentes modalidades, utilización del fragmento en sus diversas operatorias -en *Zoo* por ejemplo, la yuxtaposición de fragmentos visuales dentro de la cadena sintagmática de distintos planos temporales-; presencia del exceso, el recurso de la repetición o, como en *Próspero's Book*, la superposición de detalles simultáneos a través de la apertura de ventanas, que ofrecen una propuesta de lectura específica.

3. La categoría detalle/fragmento

En *La era neobarroca*, Omar Calabrese intenta demostrar que los rasgos estilísticos que se observan en la posmodernidad artística funcionan como una excitación y desestabilización del orden de un sistema. Tomando esta proposición, nos interesa analizar específicamente la categoría detalle / fragmento. Sabemos que estos términos remiten a la relación de la parte con respecto al todo, y podemos observar que ambos aspectos

presentan la particularidad de interdefinición en su homologación de la polaridad *parte* con respecto al *todo*. Nuestro criterio de observación para la interpretación de la pareja será la idea de *integridad*, conectada con la relación fracción/entero, a partir del comportamiento del todo y de la parte como consecuencia de la operación de recorte.

El par detalle / fragmento funcionará como unidad interpretativa, como rasgo indicador de producción de sentido que permita reconocer una poética de época. El criterio de divisibilidad de corte o de fractura en una obra determinará dos tipos de prácticas significantes diferentes. (Calabrese 1987: 84-105)

En el término *detalle* el prefijo *de* implica una anterioridad e ilustra la operación de de-finir a partir del entero, por lo que el acto de detallar da cuenta de una enunciación manifiesta. El detalle remite siempre al entero al que pertenece y lo reconstruye. Su función es reconstruir el sistema al que pertenece. En el discurso construido por detalles el entero y la parte están copresentes, por lo que prevé la aparición de marcas de enunciación. Tiene como objeto el mirar más.

El *fragmento* opera a través de la acción de romper, fracturar, y depende de la marca temporal de la fractura. El fragmento es sucesivo a la ruptura, no presupone un sujeto realizante, por lo tanto no es manifiesta su enunciación sino que presupone un objeto.

Aún perteneciendo a un entero, el fragmento no remite directamente a él, remite a algo en ausencia. La obra generada por fragmento, por su línea irregular de fractura, permite la re-construcción de ese todo por medio de una hipótesis respecto de su relación con el sistema de pertenencia. Los umbrales del discurso mediante fragmento son netamente cuantitativos y no cualitativos, como en el detalle. Tanto el fragmento como el detalle presentan formas de exceso que permiten percibir la transformación de su naturaleza. El fragmento puede independizarse y convertirse él mismo en un sistema, cuando se renuncia la pertenencia al todo. El detalle trabaja dentro de la excepcionalidad, presenta una voluntad manifiesta de imprimir a esa porción del todo un valor *excepcional*. En el fragmento, la parte es considerada como un accidente del que se parte para reconstruir el todo, el fragmento así enfocado reconduce a una hipotética *normalidad*.

Para poder determinar de qué manera trabajan el detalle y el fragmento, debemos investirlos de valorizaciones estéticas que den lugar a poéticas. Habíamos acordado que la categoría *fragmento* puede operar tanto en las instancias de producción como en la de recepción. Pero es necesario determinar de qué manera lo hace, específicamente si el fragmento es considerado como un accidente que puede aparecer en un texto que remite

a un todo ausente, dado el estatuto de la cita y sus diferentes formas de aparición.

El universo de los fragmentos y detalles hace sentido a partir de dos ejes: uno dentro del plano netamente temático, que correspondería al eje del significado, y otro que correspondería al plano del significante, esto es desde lo procedimental, de su operatoria.

4. Operatoria del detalle / fragmento

Desde el análisis de las estructuras procedimentales, podemos afirmar que las categorías detalle / fragmento actúan siempre desde la operatoria de la *adición*, el agregado, ese plus de sentido que adosa algo a lo ya existente, o que se construye por la suma de diferentes partes en sus diversas variantes de exposición. Dentro de las operatorias de la adición encontramos múltiples variantes que se expresan de diferentes modos. Están la acumulación, la repetición, la prosecución, el desplazamiento, la yuxtaposición y la superposición, entre otras. Vamos a detenernos en la *yuxtaposición*. La unión sintagmática de dos elementos sintácticos inmediatos uno a otro, y la *superposición*, que tiene que ver con la acción de superponer, sobreponer, añadir una cosa, poner algo sobre algo. Nos ocuparemos de ellas más adelante.

La cita es un modo frecuente de construcción de textos, y se presenta como inserción de un texto o fragmento de texto dentro de otro, lo que muestra que ella nos ubica en el universo de la intertextualidad, de la co-presencia de dos o más textos. Al igual que los fragmentos, las citas pueden encontrarse tanto en la instancia de producción como en la de reconocimiento. Si la cita es la inserción de una porción de un texto en otro es, por lo tanto, un efecto del propio texto. La cita entonces puede encontrarse tanto en el enunciado (texto) como en la enunciación y puede clasificarse en cita directa o indirecta, explícita o implícita, y su sentido dependerá de las relaciones y combinaciones respecto del cuerpo general del texto. Toda cita debe presentar un principio de isotopía a nivel semántico de los dos enunciados acordados.

La cita siempre cita el pasado, lo ya dicho, podemos decir entonces que es reescritura del pasado. Cuando esto es así, el artista opera por desplazamiento, intenta dotar al pasado de una significación a partir del presente. En el caso de los artistas plásticos de la década del '80 se observa la anulación de la historia, antes que su revalorización. En su obra la cita no permite revalorizar una época, pintor, o estilo sino que se observa la expresa intención de obtener materiales varios para su expresión. Lo que marca la alteridad del texto es la ruptura de la isotopía de expresión, esto es lo que Calabrese denomina *distopías* del pasado (1987).

5. Ejemplificación en la obra pictórica y filmica

Cada fragmento posee un tiempo sintetizado, un instante que se selecciona en función del sentido que se quiere expresar. La función de la significación del conjunto reconstituido de la imagen obtenida por la yuxtaposición de fragmentos o superposición de detalles, perteneciente a diferentes instantes, opera por síntesis a modo de un *collage* manifiesto, que deja al descubierto y ex profeso las costuras del mismo. La obra del artista plástico norteamericano David Salle[3] presenta estos rasgos.

En algunos de sus cuadros de grandes dimensiones -por ejemplo *Sextant in dogtown* (1987) o *Lambchops* (2003) - observamos que cada uno de los fragmentos elegidos operan por yuxtaposición, provocando una atomización de la narrativa y enfatizando la descripción y el tiempo contenidos en cada una de las imágenes por separado. Imágenes yuxtapuestas que no se relacionan entre sí provocan una instancia de lectura que juega a través de continuidades, encuentros y rupturas. La obra fragmentada o construida mediante la utilización de fragmentos promueve específicamente un tipo de lectura que se caracteriza por propiciar la aleatoriedad, lo no lineal. La fragmentación lleva *in situ* la imposibilidad de una lectura perceptiva simultánea, impide la percepción en términos de *gestalt*. La obra queda así habitada por múltiples ideas concentradas y aisladas unas de otras que construyen sentido mediante su contraste o discontinuidad. En *Sextant in dogtown* encontramos una cita pictórica del estilo del artista español Gutiérrez Solanas que, en lugar de reproducir exactamente una porción de un cuadro, a modo de un entrecomillado verbal, de un recorte exacto de una porción del cuadro, refiere a algunos motivos visuales (arlequines) con la manera de tratar los materiales y el tratamiento formal de dicho artista.

Advertimos también la inclusión de fragmentos / citas de los lenguajes y medios de comunicación masiva -publicitario, fotográfico, cinematográfico- que producen un sentido de desplazamiento, de rotación provocado por la yuxtaposición de cada uno de los planos de encuadre.

De igual manera funciona la serie de planos dentro del discurso narrativo cinematográfico en *Z00*, de Peter Greenaway (1985). El film se construye por la acumulación de fragmentos visuales que se suceden yuxtaponiéndose unos a otros en la cadena sintagmática, con escasa lógica causal. Esto provoca un efecto de oscuridad debido a la destrucción de las conexiones sintácticas o semánticas, provocando un sentido de efecto parapsicológico. “El film de Greenaway *Z00* funciona efectivamente por imposibilidad inmediata de vincular frases e imágenes en un hilo lógico lineal” (Calabrese 1987:178).

El relato visual así fragmentado queda supeditado al juego de relaciones que establece el enunciario dentro de la cadena narrativa, mediante relaciones anafóricas y catafóricas que permitan completar el sentido. Cabe aclarar que si bien nos encontramos frente a un film en el que las acciones narrativas están articuladas diegéticamente o justificadas por escenas anteriores, no es claramente aprehensible, si no a instancias de esa reconstrucción.

Las citas[4] insertas en el texto cinematográfico son abundantes, y las que operan a modo de fragmentos se inscriben dentro del estatuto de la cita pictórica participando en su conjunto dentro del mismo paquete productor de sentido. Podemos encontrar un grupo importante de citas pictóricas específicas de un período histórico determinado, el siglo XVII, la pintura holandesa intimista y especialmente Jan Vermeer, que se inscribe en de un relato ambientado en la década de los '80 del siglo XX. La explícita admiración que sobre el pintor holandés Jan Vermeer presenta el personaje del doctor Van Meergeren[5] en *ZOO* construye una marcación verbal y visual. Ella se encuentra reforzada enfáticamente por la reproducción de escenas que presentan la composición de cuadros del artista (*Alegoría de la pintura*, *Muchacha con sombrero rojo* (Figura 4)). Pero aún cuando la enunciación de la cita es explícita y lo que se pretende es mostrarla, hacerla evidente, no podemos asegurar que se trate de una cita pictórica directa[6].

En la escena en la que se reproduce *Alegoría de la pintura* (1666-1667) (Figura 3a) no se reconstruye exactamente el cuadro de dicho artista, sino que hay una semejanza en la composición de los elementos que aparecen en el cuadro. Las mismas analogías se encuentran en el traje del pintor y la lámpara de *Alegoría de la pintura*, y el sombrero de *Muchacha con sombrero rojo*.

Otro caso interesante es la mixtura de citas, la inclusión de elementos devenidos de un cuadro inserto en la reconstrucción de otro, como *Muchacha con sombrero rojo* que aparece en la reconstrucción del cuadro *Alegoría de la pintura*. Se trata de un elemento que ha sufrido una operación de desplazamiento, acentuando la intensificación de la cita y provocando una redundancia enunciativa.

Algo parecido sucede en la ambientación de la escena que remite indirectamente al cuadro *Joven de azul leyendo una carta*), donde el doctor sostiene en sus manos el propio cuadro al que hace referencia toda la escena (Figura 5a), encontrándonos así ante un doble juego de enunciación. La abundancia de la cita se conecta con otro carácter propio de la posmodernidad que es el exceso, en este caso, un *exceso en la operatoria* del citar[7].

Esta noción de *exceso* también se encuentra manifiesta en los motivos repetitivos a través de la figura retórica de intensificación de diversos

elementos dentro del film. La insistencia en la repetición del elemento visual del rayado vertical del negro y blanco identificatorio de las cebras, pero que aparece también en elementos varios como el traje del pintor, la cerca perimetral de la villa de descanso etc. La repetición en cuanto a la construcción del plano en base a la simetría que está presente en todo el film, la acentuación del *leit motiv* musical de Michel Nyman repetitivo y constante -figura retórica que opera dentro de la metataxis- genera una operatoria de *exceso* manifiesta.

Hacemos alusión a la repetición como mecanismo estructural de generación de textos. Específicamente a la que se refiere a la relación que se establece en la repetición de un idéntico. Recordemos que la repetición es principio organizativo de una poética, a condición de reconocer cuál es su orden. Estableciéndose un orden dinámico que trabaja sobre la coordenada temporal conocida como ritmo, y sobre la coordinada estática espacial denominada esquema. No interesa tanto lo que se repite como el modo de fragmentar los componentes de un texto o de utilizar fragmentos varios.

La particularidad de las citas pictóricas audiovisuales que contiene este film, es que no son un recorte o fragmento de una parte del cuadro citado, sino que son la reproducción total del mismo, la completa reproducción de la representación analógica de la imagen pictórica. Así, el texto pictórico citado en su totalidad opera como un fragmento yuxtapuesto dentro de la cadena sintagmática del film, aunque esté perfectamente diegetizado.

El segundo tipo de operatoria en la exposición de fragmentos utilizada por ambos artistas es la *superposición*. Al igual que la yuxtaposición, funciona por adjunción, adosa sentido extra y genera una instancia de lectura particular.

Los fragmentos expuestos por superposición se insertan en el texto arriba de otra imagen, se colocan unos encima de otros seccionando, interviniendo e interrumpiendo el acceso a la percepción global de la imagen que opera de soporte, y resignificándola. El fragmento o detalle superpuesto puede irrumpir en el texto de *dos maneras distintas*.

En la obra de David Salle podemos observar claramente esta operatoria y advertir que la modalidad genera una nueva instancia de lectura de las imágenes. Así como la yuxtaposición opera por sucesividad, la superposición opera por simultaneidad. La lectura de imágenes no se realiza a saltos sucesivos sino por la captación simultánea de un todo seccionado y detallado. En la obra *After Michelángel, The Flood* se encuentra una cita pictórica del siglo XVI (Adán y Eva en la expulsión del paraíso) que opera en parte como soporte contenedor de imágenes yuxtapuestas fragmentadas y superpuestas al modo de *ventanas*, específicamente recortes superpues-

tos provenientes de distintos lenguajes, géneros y estilos que interrumpen en su significado a la imagen que los contiene.

En el film de Greenaway, *Próspero's Book* (1991), la apertura de *windows* (ventanas) superpuestas en determinadas escenas para desarrollar una imagen paralela a la de la escena que la soporta o para explicitar enfáticamente (mediante un recorte específico) la significación de lo que acontece en una escena, se expone desde la operatoria de la superposición. Este tipo de recorte de ventanas opera como un recorte *detallado* en cuanto a su operatividad, no en cuanto a su temática. No es una obra fragmentada desde la instancia de la narración filmica, o que se construye mediante fragmentos diversos, sino que es un texto que se vale de la utilización de *detalles* en su manera de exponer y adosar un plus de sentido al film. Este agregado explícito del detalle *ventana* que comenta simultáneamente momentos diversos pertenecientes al mismo relato o que enfatiza un hecho, remarca el sentido mediante una operatoria de repetición y conlleva a una redundancia en la instancia enunciativa del decir, constituyéndose aquí nuevamente un *exceso* enunciativo.

La *ventana* promueve una lectura simultánea por la que el enunciatario intenta relacionar lo que acontece entre ambas imágenes, y en la que la instancia de producción de sentido estaría anclada en la combinatoria de ambas. En este caso no existen saltos temporales anafóricos y catafóricos, como en el de las imágenes yuxtapuestas de *Z00*, sino que el detalle superpuesto construye un enunciatario que reconstruye simultáneamente el relato a través de la narrativa lógica causal del film.

En el caso de la pintura, el detalle ventana rompe o quiebra el sentido mediante la operatoria de adición, por descontextualizar las imágenes propiciando una relación de complementación entre ellas, en cuanto a los motivos temáticos y al lenguaje artístico al que remiten. Así, lo fotográfico y lo digital se articulan creando un nuevo sentido.

En el caso del film, el *detalle* ventana adiciona sentido no por ruptura temática y por referencia a otro lenguaje, sino por repetición intrínseca, podría decirse autorreferencial, por anclaje del sentido a modo de refuerzo, cerrando sobre sí misma una redundancia que no parece pertenecer a la diégesis y que opera en sentido figural.

La diferencia que se establece con respecto a las relaciones del cine con la pintura en los dos films de Greenaway se hace evidente, ya que el uso de la cita pictórica explícita a un pintor y período histórico determinados ha sido ya expuesto en la película *Z00*, pero en *Prospero's Book* estaríamos -además de la utilización de citas pictóricas a Rembrandt como *La lección de anatomía* y *La ronda nocturna*- frente a otro tipo de relación pintura-cine. Ésta pasaría por la integración de elementos indiciales retóricos

-iluminación, vestuario, gestualidad, modos y maneras socioculturales de un período determinado- en el texto filmico. Ello marcaría una operatoriedad de la cita en base a la función que ella cumple en el texto audiovisual.

La construcción de la escena enunciativa en los textos pictóricos de David Salle propone la construcción de un enunciatario que encuentra una opacidad en el acceso al texto. Aún cuando pueda integrar algunos elementos en un todo, necesita saberes previos -de historia del arte, de pintura, de autores, de medios -para intentar anclar en un sentido.

El film *Z00* construye dos enunciatarios: el que comprende y capta la cita pictórica a Veermer, que se encuentra diegetizada y justificada desde el propio relato, y aquél que no lo registra, pero que capta una especie de extrañeza visual dentro del relato operando como una suerte de intruso fuera de época.

El film *Próspero's Book* construye un enunciatario que sabe que el propio texto cinematográfico es una transposición basada en *La tempestad* de Shakespeare, y que, a pesar de no conocer la historia, sabe en qué época se inscribe. Las citas pictóricas a Rembrandt que se encuentran en el film pueden o no ser captadas por el enunciatario sin afectar o producir extrañeza ya que están perfectamente diegetizadas y justificadas narrativamente mediante una isotopía.

6. Conclusión

Sabemos bien que cada uno de los textos aquí comparados posee un dispositivo específico que condiciona de antemano la representación de las imágenes que contienen, y a su vez determina las características discursivas de cada uno.

La instancia discursiva manifiesta, en el texto pictórico y en el cinematográfico, condicionada por la operatoria fragmento / detalle, instaura una enunciación generada por el efecto de sentido global del texto, cuyo enunciador macro se plantea con una identidad analítica unitaria, según la propuesta de Oscar Steimberg (1993), construyendo al mismo tiempo un enunciatario como correlato textual.

En todo texto la utilización de fragmentos de cualquier índole dificulta el anclaje del sentido en forma explícita, el fragmento lo retrasa, lo posterga pero no lo imposibilita, quedando supeditado el cierre de sentido a la combinatoria de elementos propios de cada texto. El detalle parece operar justamente en forma opuesta, cierra el sentido y lo refuerza mediante la insistencia y la repetición.

En el tipo de obras que utilizan fragmento/detalle, al parecer no existe un solo componente que sea el responsable de la producción de sentido

sino que el mismo estaría supeditado a la *relación y combinación* de tres instancias que accionan simultáneamente en el texto:

a. La *operatoria* de aparición de los fragmentos/detalles, en nuestro caso la yuxtaposición y la superposición.

b. La *instancia de lectura* que promueve dicha categoría, pudiendo ser sucesiva o simultánea respectivamente.

c. La *reconstrucción metadiscursiva temática*, a partir de la relación establecida entre los motivos/ imágenes contenidos en cada fragmento/ detalle y la que ellos establecen con el todo.

La constitución de un nuevo estilo (o estética), aparecido en la década del '80 y continuado hasta la actualidad en algunos casos, habrá que considerarla bajo la forma de las variables que se puedan generar dentro del propio sistema. La utilización del fragmento / detalle, el exceso en todos los niveles, el principio de repetición, la profusión en la utilización de las citas, la mixtura de géneros, estilos y dispositivos podrían ser considerados entonces, como el principio organizativo de una poética.

Notas [↑]

[1] Reed, Christopher plantea que “Las cuestiones de identidad son cruciales para la postmodernidad, aún más en la medida en que algunos teóricos proponen una nueva conciencia de ciertas identidades como la característica definitoria de la era postmoderna. En un influyente ensayo, Andreas Huyssen cartografía cuatro identidades (a las que llama “fenómenos”) que “son y permanecerán constitutivas de la cultura postmoderna por algún tiempo venidero”: las identidades nacionales, especialmente aquellas conformadas en respuesta al imperialismo; las identidades sexuales; una identidad ambientalista; y las identidades étnicas, especialmente no occidentales. El análisis de Huyssen va más allá del arte para caracterizar a la cultura postmoderna en general, aunque es fácil ver sus observaciones ejemplificadas en el arte ambientalista y el arte feminista, o en la expresión de las identidades sexuales, étnicas y raciales en obras de arte individuales o exhibiciones temáticas. Semejante énfasis en identidades específicas desafía las creencias formalistas en un arte trascendental o universal (que sólo parece haber sido creado abrumadoramente por y para un grupo demográfico específico: los hombres blancos, occidentales y aparentemente heterosexuales de la clase media alta)”. (Reed, 1993: 3)

[2] En lugar de pretender una originalidad dominante, la postmodernidad se concentra sobre la manera en que imágenes y símbolos (“significantes”) cambian o pierden su significado cuando puestos en contexto diferentes (“expropiados”) revelan (“deconstruyen”) los procesos por los cuales se construye el significado. Y dado que ningún conjunto de significantes, desde el arte hasta la publicidad, es original, todos están implícitos en las ideologías (ellos mismos patrones de lenguaje o representación, por lo tanto, “discursos”) de las culturas que los producen y/o interpretan.

[3] Davide Salle combina imágenes provenientes de varias fuentes, yuxtaponiendo y superponiendo dibujos animados, fotografías de noticias, borradores técnicos, pinturas famosas, instantáneas de cine y pornografía. Caracterizado como “el baudrillardiano máximo, revelado en el juego no narrativo de significantes independientes” (Heartney, Eleanor. “David Salle: Impersonal Effects”. *Art in America*, June 1988, p.121)

[4] “La cita sucede en el nivel de la enunciación, es una relación constante de 2 textos mediante una isotopía. También es necesaria la relación entre texto y lector implícito en el texto, construyendo un efecto de verdad. La cita neobarroca se caracterizará por encontrarse expreso suspendida, torcida o pervertida. Asistimos en esta época, a una inversión entre la categoría (estabilización / desestabilización). En la era de los simulacros, todo el pasado es fruto

de la ficción. Los artistas modernos hacen del pasado una distopía, es decir un uso temerario, improbable, dedicado a la anulación de la historia antes que a su revalorización. Se eliminan los indicadores temporales de las conjunciones (causa-efecto, re-construcción, nostalgia). Se dedican al más moderno de los intentos: la conexión improbable, la sintaxis metahistórica, eliminando el valor de la cronología a favor de la unidad de las partes del saber". (Calabrese 1987: 195-196)

[5] Han van Meegeren van Meegeren (1898-1947) fue un pintor holandés que cultivaba el estilo de pintura de los clásicos holandeses. Originalmente para probar que los críticos estaban equivocados acerca de sus habilidades como pintor, decidió pintar un Vermeer falso. Más tarde, falsificó más Vermeers y obras de otros pintores, simplemente como medio de vida. Van Meegeren engañó a todo el mundillo del arte en Holanda, de forma que incluso una de sus obras formó parte de la colección que Herman Goering creó mediante el expolio en los países ocupados de Europa durante la Segunda Guerra Mundial. La falsificación era tan buena, que las autoridades holandesas le acusaron de traición por haber vendido bienes artísticos holandeses a los nazis. Para demostrar que él mismo era el autor del cuadro en cuestión, Van Meegeren compuso un nuevo cuadro atribuible a Vermeer ante el atento examen de la policía holandesa. Sus habilidades para la falsificación sacudieron al mundo del arte e hicieron más difícil poder asegurar la autenticidad de obras atribuidas a Vermeer (las autoridades holandesas cambiaron los cargos de traición a falsificación, por los que Van Meegeren fue condenado a dos años de prisión).

[6] Nelson Goodman, en su importante trabajo sobre las citas, asegura que la especificación de ambas (directa e indirecta) a nivel visual no está fácilmente demarcada como en el lenguaje verbal.

[7] La noción de exceso es tomada aquí específicamente al que se refiere a un modo representado, en un exceso en la representación, es decir una especie de demasiado en el ámbito de la forma. El exceso de representación se explica como co-necesario respecto del exceso representado. En efecto, representar un contenido excesivo cambia la estructura misma de su contenedor y requiere una primera modalidad de aparición espacial: la desmesura, la excedencia. Desmesura y excedencia están entre las principales constantes formales de los contenedores neobarrocos, sobre todo en el ámbito de la civilización de masa. (Calabrese 1987: 78-79)

Bibliografía [↑]

- Bordwell, D.** (1985) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Calabrese, O.** (1987) *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Danto, A.** (1999) *Después del fin del Arte*. Barcelona: Paidós
- Del Coto, M. R.** (1998) "Discursos audiovisuales y el estatuto de la cita", en *Imágenes técnicas*. San Pablo: Consejo Editorial del Centro de Pesquisas Sociosemióticas (PUC/SP - USP - CNRS).
- Derrida, J.** (2001) *La Verdad en Pintura*. Barcelona: Paidós.
- Goodman, N.** (1978) *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- Guasch, A. M.** (2002) *El Arte Último del Siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural*. Madrid: Alianza.
- Jameson, F.** (1991) *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Reed, C.** (1974) "Postmodernism and the Art of Identity", en Stangos, N. (ed.) *Concepts of Modern Art*. New York: Thames and Hudson, 1994
- Segre, C.** (1985) *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Stam, R.** (2000) *Teorías del Cine*. Barcelona: Paidós.
- Steimberg, O.** (1993) "Proposiciones sobre el género", en *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.
- Tassara, M.** (1996) "Posmodernidad y... ¿después?", en *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*. Buenos Aires: Atuel

Luisa Haydée Banini

es Profesora de Artes visuales, egresada de la Facultad de Artes de la UNCU (Universidad Nacional de Cuyo). Actualmente se desempeña como docente en el área de media y primaria en establecimientos del GCBA. Cursó el Posgrado en Producción de textos críticos y difusión mediática de las Artes del Área transdepartamental de Crítica de Artes del IUNA. Integra el equipo de investigación en poética fílmica dirigido por Mabel Tassara en el IUNA. arteluisa62@hotmail.com

Formas de la tercera centuria

Mabel Tassara

¿Hay algo nuevo en el decir del cine? Nos cuesta creerlo, sobre todo en una época en la que nos acostumbramos al revival, el reciclaje y la mixtura. Pero ¿estamos todavía en el momento posmoderno o éste es ya pasado y podemos avistar la emergencia de nuevas formas?

Se consideran aquí configuraciones filmicas propias del momento actual que se presentan con relativa originalidad en cuanto a su producción de sentido, originalidad que se conecta con un aprovechamiento de las posibilidades del lenguaje y una operatoria textual todavía poco explotados en la producción global.

Palabras clave: cine, retórica cinematográfica, estilos filmicos, cine actual, análisis filmico

Forms of the third century

Is there anything new to say about the film? We can hardly believe it, especially in an age in which we are accustomed to the revival, recycling, and the mixture. But are we still in the postmodern moment or it is already past and we can spot the emergence of new forms?

It will be considered here up-to-date configurations that present a relative originality in terms of sense production; originality connected with the exploitation of language possibilities and textual procedures, not fully developed in global production yet

Palabras clave: cinema, cinematographic rhetoric, film styles, up-to-date cinema, film analysis

Recorriendo la primera década del nuevo siglo

Pensar el cine actual no es sencillo. Como siempre sucede con lo contemporáneo, la falta de perspectiva histórica hace todo abordaje difícil; es sabido que el paso del tiempo suele en la memoria allanar las diferencias y privilegiar los aspectos comunes de la diversidad. Por eso me propongo, con cautela, sólo considerar algunos filmes (individuales, a veces; otras, formando parte de corpus filmicos de autor) que parecieran estar articulando modalidades diferenciadas de la producción de sentido, ya decantando rasgos de la estéticaposmoderna (la última gran configuración estilística con un relativo grado de fijación en la adjudicación teórica de caracteres textuales), ya leyendo esta poética u otras de formación más antigua desde nuevas perspectivas semióticas.

Estoy pensando en filmes que, me parece, podrían ligarse a nuevos modos del decir cinematográfico. Con esta adjudicación de novedad no quiero plantear que sus recursos para la significación sean necesariamente inéditos sino que lo es el trabajo textual que recibe posibilidades expresivas del cine ya conocidas pero que en ellos se presentan bajo una configuración particular. Estos filmes representan, me parece, un nuevo jalón en el muy abrupto camino recorrido por el cine para adquirir identidad discursiva, y, en algunos casos afrontan de manera singular el hacer cine en un momento particularmente crítico de los espacios del arte.

En este grupo predominan aquellos que provienen del cine asiático, un espacio regional que, creo, se ha presentado en los últimos tiempos, como uno de los más ricos en esta línea. Algunos pertenecen a autores que han aparecido en el universo del cine hace más o menos dos décadas, como es el caso del hongkonés Won kar-wei, el coreano Kim ki -duk, y los hermanos Kaurismaki, autores finlandeses que a mi entender se han encontrado siempre entre los realizadores más interesantes del mundo, pero sólo recientemente parecen haber adquirido alguna notoriedad pública, sobre todo en el caso de Aki a partir de su presencia en festivales internacionales. Pero también se encuentra entre ellos el japonés Seijun Suzuki que filma desde la década del '50 y se ha caracterizado por ser vanguardia estilística en todas las épocas, ahora también.

De este grupo, tomo tres autores y cuatro filmes.

2046, de Won Kar-wei (2004)

La singularidad de este texto puede percibirse en distintos lugares de la producción del sentido. Paso a describir los espacios y operaciones que encuentro significativos:

a. La presencia de la cultura como intertexto

Se observa un marcado trabajo sobre los géneros y los estilos, no sólo propios del cine sino también de otros lenguajes mediáticos.

Se recogen composiciones del cuadro, elecciones de iluminación y, sobre todo, gestualidad y movimientos reconocibles como propios de esos géneros y estilos. Estos gestos se presentan con alto grado de estereotipia, incluso con recursos de la representación que acentúan el carácter de cliché de los mismos, así como la permanente presencia de un enunciador que busca destacarlos como lugares discursivos cristalizados.

No pretenden en ningún momento pasar como meros indicadores referenciales, sino que la referencia del film está construida en gran parte por el accionar de esos motivos temáticos.

Los espacios semánticos en los que estos motivos se recogen son privilegiadamente los del erotismo y la seducción, y en términos de estilos y

géneros son prioritariamente los del romanticismo filmico y el melodrama pasional, aunque también adquiere importancia un cierto minimalismo ligado a algunas vertientes de la ciencia ficción.

La cita a los primeros no se extrae sólo del cine, donde, en el momento de la narrativa clásica, el *melo pasional* y una de sus variantes, *el melo policial*, que corporiza toda una vertiente del *negro*, fueron muy pregnantes. También las citas son del comic, de cierta fotografía y aun de cierta pintura que citó al cine, a la fotografía y al comic. Otro aporte intertextual es la historieta de ciencia ficción y variantes del manga japonés conectado con este género.

Estas son las remisiones más visibles, pero *2046* es uno de esos textos que permiten mostrar de manera privilegiada cómo la cultura es un texto que permanentemente alimenta otros textos.

Se recorta un enunciador que muestra fascinación por sus motivos y que no intenta esconder su origen, sino por el contrario desplegarlos con delectación haciendo uso de recursos filmicos que los destacan, como es el caso del ralenti -el muy particular ralenti que suele usar Won Kar-wei, que por ser apenas evidente no vuelve la atención sobre sí mismo como recurso sino que cumple con propiedad la función de resaltar lo que presenta.

b. La subversión del realismo

La insistencia en el escamoteo de los elementos visuales que dan cuenta de los significados más centrales en términos de la anécdota boicotea la transparencia del enunciado también en este sentido.

Un permanente desplazamiento de estos motivos visuales a un costado del cuadro (difícilmente ocupen más de un tercio del mismo), o la elección de otros recursos, como obstáculos que impiden la visión completa (barras, cortinas, etc.) o, al menos un tratamiento de la iluminación con claroscuros que deja estos motivos en zonas de media luz, confieren al todo siempre el tratamiento un poco borroso de una imagen del recuerdo o de la imaginación. La ambigüedad sobre lo que se muestra es constante, más allá de los textos verbales que supuestamente introducen el anclaje referencial.

Una trama que escamotea, por una parte, lo cronológico con idas y vueltas al pasado, muchas veces sin indicadores claros del momento en que se juegan las situaciones, y por la otra, un cruce permanente en la construcción espacial, entre distintos espacios *reales*, a los que se suman espacios supuestamente *ficcionales* dentro del universo de la ficción propio del film, acentúan la opacidad de la trama.

c. La construcción plástica de la imagen como un universo propio, relativamente libre del compromiso con los contenidos

Los cuadros en este film se construyen a la manera de pinturas abstractas en los que lo importante pasa por la composición de las formas y los valores cromáticos y lumínicos. La sujeción a los contenidos existe pero en un grado mucho menor que lo habitual en el cine, aun en obras donde los aspectos plásticos de la imagen se destacan.[1] Los pliegues de una cortina, las tablas de una puerta, una pared o cualquier otro elemento pueden ser tan o más importante que los rostros o los cuerpos de los actores cuando se trata de armar un encuadre. Es un nuevo aspecto que diluye la referencia, al tiempo que destaca el lugar de lo discursivo.

d. La relación dialógica que la imagen establece con las series de la banda sonora

Esto no es una novedad y ha sido implementado por los grandes directores de todos los tiempos. Si lo cito, es sólo porque es una contribución más a resaltar de la opacidad del film como texto. Los parlamentos pueden cumplir habituales funciones de anclaje o comentario de la imagen. De hecho, su función, como ya hemos visto es fuerte en este sentido, dado que disminuyen en parte la ambigüedad de las imágenes en lo espacial y en lo temporal. Pero su función en términos de la constitución de un ritmo y un tempo propio no es menor.

De modo similar operan las intervenciones musicales que pocas veces actúan como música diegética, en general su principal función es ocupar en el audio el lugar de los *topoi* que he señalado en el plano visual, algunas veces con citas directas y otras con *falsas citas*, como es el caso de la música original del film que establece una *ambientación sonora* que constantemente convoca a un *déjà vu* en relación con los estilos y géneros aludidos por el film.

e. La complejidad enunciativa

2046 parece recoger una bandera hoy abandonada por el cine. Cada vez que un texto filmico intentó reflexionar sobre la interacción de espacios diegéticos y narrativos fue acusado de intelectual o literario. Este film se atreve a moverse permanentemente en ese registro. Da a conocer una historia en la que el protagonista asume también el lugar de un narrador interno cuya performance no sólo se ejerce sobre una primera diégesis que abarca temporalidades diversas, temporalidades que actúan como una suerte de mundos paralelos para el narrador, sino también sobre una segunda diégesis ficcional a la que sirve como elusivo comentario y de la que no siempre toma distancia. La exasperación de la metadiscursividad asumida aquí por el narrador interno lo despega del comportamiento más habitual de esta figura y funciona como un desdoblamiento poco corriente de la metadiscursividad propia de toda enunciación textual.

Si algunos de los aspectos señalados dan cuenta de un texto que se impone en riqueza textual, algo destacable, muy raro en este momento del cine pero no novedoso, si el tipo de tratamiento plástico de la imagen es bastante inusual y el tratamiento de los motivos temáticos altamente singular, hay, sin embargo, un aspecto que, a mi entender da cuenta de la radical modernidad del cine de Won Kar-wei, entendida esta modernidad como incorporación de nuevas posibilidades semióticas en el decir del cine.

Éstas pasan, creo, y ya en otra oportunidad me he referido a ello,[2] porque esta obra parece, desde mi punto de vista, haber salido a resolver una encrucijada aparentemente insalvable hoy para el cine. Componer una imagen con pretensiones de esteticidad enfrenta de inmediato el peligro del pomperismo, la desactualización y la cursilería. En un momento histórico en el que el cine en términos numéricos ha renunciado a toda pretensión de construir una retórica de la imagen con independencia de los contenidos, en que la forma de la expresión es cada vez más elusiva y la primacía referencial se mueve con más fuerza que nunca. Un cine que se instala, además, en un momento histórico en el que la pretensión retórica ha desaparecido también de otros lenguajes visuales y cuando imágenes que a lo largo de su historia representaban las mayores posibilidades estéticas del lenguaje han sido multidifundidas y trajinadas a lo largo de circuitos mediáticos diversos de lo visual y lo audiovisual. Cómo pretender en este momento hacer *retórica de la imagen*.

Un intento reciente en este sentido me hacía reflexionar sobre esta dificultad. *I don't want sleep alone*, de Tsai Ming-liang (2006) muestra una preocupación muy marcada por la construcción de la imagen. Si ésta es altamente funcional en términos de la puesta dramática lo es también en lo que hace a sus caracteres plásticos y expresivos. En estos aspectos el film de Tsai Ming-liang no tiene nada que envidiar a la composición visual que podrían articular en otras épocas un Ophuls o, un poco más recientemente, un Fassbinder. No hay en estos encuadres de un alto refinamiento composicional sospecha de sensiblería, adocenamiento o mera estetización.

Sin embargo, viendo el film todo el tiempo me preguntaba qué es lo que no funciona (y me estoy refiriendo exclusivamente a la composición de la imagen, dejo de lado otros aspectos que refieren a otras cuestiones y, tal vez, a otras discusiones). Me parece, al menos esta es la explicación más satisfactoria que puedo darme, que los encuadres de *I don't want to sleep alone* se perciben demasiado refinados, demasiado *cuidados* para un mundo que parece haberse vuelto *vulgar* en términos de los parámetros visuales que en otras épocas remitían a la esteticidad de una imagen.

Esa idea arrastra inmediatamente otras, las que mencionaba antes: de pretenciosidad, de insulsez y, finalmente, de desactualización. Puesto en

la interdiscursividad mediática actual, tanta preocupación por la belleza visual se percibe *forzada* y un tanto *pomposa*.

Estas cosas nunca se me ocurren en relación con un film de Won Kar-Wei, es que este autor parece trabajar sobre los despojos de la cultura de masas. El hecho de utilizar las imágenes más trajinadas de la imaginaria mediática y escribir con ellas, no ocultando, sino, por el contrario resaltando su carácter de chatarra hace a su cine particularmente atractivo.

La belleza que le ha sido propia resurge con un tratamiento que no es menos cuidado y refinado que el utilizado por Tsai Ming-liang, pero que al resaltar su carácter de cliché introduce todo el tiempo una distancia que se torna irónica; la belleza se hace presente, pero se percibe acompañada por un comentario enunciativo que tanto parece burlarse de ellas y el papel que cumplieron en su cúspide como recordar nostálgicamente ese tiempo, o rendirles homenaje.

Finalmente, también se impone una fuerte *ludicidad*, la del regodeo brillante con todos los recursos que brinda la forma de la expresión cinematográfica. Esa ludicidad que se hace evidente es también otro aspecto que distancia del peligro de la pretenciosidad y la cursilería.

Descrito de este modo, todo esto parece conocido ¿no se ha dedicado laposmodernidad a recrear la cultura? Al menos en el cine, no en el modo en que lo hace este autor; esta descripción, por ser una transcripción a lo verbal, resalta rasgos que a la visión del film se presentan con recato. *2046* es un gran pastiche pero oculta sus anclajes, la depuración a que se someten los motivos visuales utilizados hace de ellos sólo elementos significantes que se entretajan en otro tejido textual; si su artificiosidad se resalta, no por ello se establecen nexos manifiestos con su pasado (de la manera más habitual en la estilística *posmoderna*).

El palimpsesto se hace evidente recién en la deconstrucción analítica, o en la percepción del enunciatario memorioso; en la apelación al enunciatario *ingenuo* el film se presenta como una forma *original* que emerge de la contemporaneidad. El último cine de Won Kar-wei no podría ser si no hubieran existido antes el denominado “cine moderno” que comienza a fines de la década del ’50 y el momento posmoderno que se inicia a fines de la del ’70, pero atraviesa esos momentos estilísticos, los pulveriza y se presenta como una nueva forma.

Iron, de Kim Ki – duk (2004)

Aquí la situación es muy diferente. Tenemos una aparente transparencia discursiva que construye una también aparente claridad referencial. Pero esta narrativa diáfana es al mismo tiempo el principal detonante de la ambigüedad esencial del film en lo temático.

¿Qué es lo que hace a *3- Iron* presentarse como una modalidad inédita del *fantástico* en el cine?

Dado un espacio donde algunos personajes son seres reales y otros fantasmas, el cine clásico tal vez hubiera dado a éstos un tratamiento diferente en lo visual para diferenciarlos de los elementos reales; pero un cine más actual puede dar el mismo tratamiento a ambos, estando el estatuto irreal de los objetos que aparecen en la imagen fundamentado en los contenidos. En ambos casos lo discursivo, en este caso representado por la imagen, no hace más que visualizar de un modo u otro los contenidos.

Lo que pasa en *3- Iron* es de un carácter diferente. En el final de este film se reúnen en un espacio dos personajes que se sabe son reales y un tercero que también parece serlo; no obstante, su estatuto es ambiguo.

El film había desarrollado narrativamente a este personaje, mostrando en él desde el inicio una cierta disposición a pasar desapercibido, a no dejar rastros de su presencia. Avanzada la historia, el personaje cultiva una destreza corporal que le permite acrecentar este poder llevándolo a extremos que parecen moverse en el límite de lo humano (puede llegar, por ejemplo, a trepar una pared a la manera de un insecto). Sin embargo, en el film se marca que el personaje sigue siendo real (por ej. el guardián de la cárcel no logra verlo porque él se coloca siempre fuera de su mirada, pero lo descubre por su sombra proyectada en el piso).

En la secuencia final, el personaje se introduce en la casa donde la mujer que ama convive con un marido al que detesta, y lo que deja ver el final es que el personaje se instala en la casa, pero sólo la mujer lo ve, pasando desapercibido para el marido. No obstante, el personaje nunca se presenta frente al marido, sino que siempre logra esquivar su mirada. ¿Ha llegado a desarrollar de modo tan alto su habilidad que ello es posible? Las escenas anteriores de la cárcel así podrían sugerirlo. Pero ¿es posible un manejo corporal semejante? Relatos míticos sobre destrezas corporales (sobre todo en el universo oriental) podrían confirmarlo. ¿O el personaje se ha transformado en un fantasma (a la manera del fantasma cotidiano, también caro al mundo oriental?)

Lo que me parece interesante en *3- Iron* es que no existe explicación de la situación en el plano de los contenidos. La construcción de la imagen presenta un alto grado de ambigüedad que no es comentada a nivel de los contenidos. El efecto fantástico es aquí una pura construcción filmica; sería muy difícil trasladar esta situación a lo literario.

Por otra parte, este desenlace resuelve una situación que se presenta como imposible. La mujer, no sabemos por qué, no puede dejar al marido, el joven no tiene poder para separarla de él, los amantes (o amigos, tam-

bién es ambigua esta relación) no tienen salida, el film lo resuelve de modo poético, léase textual.

Este tipo de resolución se reitera en otros filmes de este realizador. También en *El arco* (2005) un conflicto imposible recibe una resolución de orden mágico. Pero aquí el personaje que completa el triángulo se convierte efectivamente en fantasma (ello se recoge en el plano de los contenidos), en cambio en *3 Iron* la ambigüedad se sostiene porque no recibe explicación en ese plano.

Esta resolución no es ajena a la estilística del film, donde se percibe un desinterés por el trabajo sobre verosímiles temáticos realistas. Como decíamos, nunca sabemos por qué la mujer no se separa de ese hombre, tampoco quién es ese jovencito que ocupa casas vacías y se preocupa por lavar la ropa sucia y arreglar las cosas que no andan. Tampoco resulta verosímil que la pareja central no hable a lo largo de todo el film (la mujer sólo dirá “te amo” en el final). Asimismo, no resulta verosímil su pasividad y su mudez frente a los atropellos de los otros.

No es necesario que el film transcurra demasiado para advertir que la propuesta no pasa de modo alguno por el realismo. Nada puede tratar de entenderse aquí desde una lógica de lo real. Sin embargo el estilo es absolutamente transparente, todas las series de significación del film parecen conducir a la creación de un referente fuerte, sólo que ese referente se borrea, se desdibuja y termina por evanescerse, dejando en claro que no se trata de la vida, sino de un film.

Dos filmes de Aki Kaurismaki

A pesar de sus diferencias, algo presenta en común con este tipo de propuestas la obra de los hermanos Kaurismaki. En los últimos tiempos hemos accedido a dos obras de Aki por lo que voy a referirme en particular a este autor, aunque muchos aspectos podrían encontrarse también en la obra de su hermano.

Tanto en *El hombre sin pasado* (2002) como en *Luces al atardecer* (2006) situaciones aparentemente realistas no lo son. Aunque tal vez en menor grado que en *3-Iron*, también en estos filmes existen aspectos que subvierten el supuesto realismo.

Nunca he podido entender esas opiniones que pretenden conectar a estos filmes con cuestionamientos a la sociedad finlandesa; si la crítica existe -y parece dirigirse a cualquier sociedad más que específicamente a la finlandesa (ésta es sólo el lugar donde se filma)- ella surge no de los contenidos sino del poder poético de los textos.

Si *El hombre sin pasado* simula ser la historia de alguien que reconstruye su vida a partir de un accidente en el que pierde la memoria, todo este

desarrollo resulta subvertido desde el inicio porque este hombre ha sido dado por muerto en el hospital, y unos segundos después de este hecho se incorpora, se quita los cables que lo ataban a la cama, se levanta, camina y a partir de allí cambia de vida.

Si esto no bastara, el modo en que el protagonista resuelve su nueva vida se asemeja a un devenir propio de los personajes encarados por Buster Keaton; animosos, emprendedores, capaces de resolver situaciones difíciles con pocos recursos, capaces de obtener elegancia, refinamiento y glamour de cualquier desecho.

Así, toda la negatividad que este hombre había encontrado en su existencia anterior se revierte en ésta; en la nueva, la vida y el amor le sonríen.

En cambio, en *Luces al atardecer* para el protagonista todo es miseria. Pero, como en *3 Iron*, aunque de manera más marcada aún, a medida que el film avanza la narración comienza a desrealizarse.

La pasividad del personaje frente a todos los ultrajes, su mutismo irreversible, su carácter de figura negada por los otros, su absurdo enamoramiento por una mujer que sabe con certeza lo usa y lo envía sin remordimientos a la cárcel, su rendición incondicional a ese amor, que le hace ir sin protestas al encierro cuando podría haberlo evitado con facilidad, lo convierten en un carácter más propio de la tragedia que del drama.

No hay fundamentación psicológica para este comportamiento, a Kaurismäki no parece interesarle, su personaje, creo, no puede leerse como *real*; es un actante narrativo que sólo *falsamente* se corporiza en lo humano, su sustancia es de orden poético.

Por eso se presenta más cercano a los personajes trágicos o románticos (que se emparentan en algún sentido con ella), su trazado evidencia más su carácter de fuerza del relato que el que es propio del realismo psicológico. No hay metáforas ni alegorías que remitan a un más allá del texto, si hay una verdad ésta le pertenece plenamente.

Frente a la asfixiante dominancia de la pretensión referencial en el cine (aunque ella guarde obras interesantes y atractivas), la subversión diegética presente en estos filmes se siente fresca.

Notas [↑]

[1] Ver Aumont, J. (1990) *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992. **Para este autor el espacio plástico en la pintura se integra con los elementos temáticos incluidos, la composición, los valores cromáticos, los valores lumínicos y la textura. Considerando las particularidades propias de su lenguaje, hago extensivo este concepto al cine.**

[2] Similares reflexiones me habían provocado ya dos obras anteriores de este autor: *Felices juntos* (1997) y *Con ánimo de amar* (2000) (“Las periodizaciones del cine”, *Figuraciones* 1-2, diciembre 2003)

Mabel Tassara

es investigadora y docente en el área del cine y los lenguajes audiovisuales. Actualmente, dirige los proyectos ***Pantallas y retóricas. Interpenetraciones, hibridaciones y recomposiciones en las estéticas actuales de lo audiovisual (ATCA/IUNA)*** y ***Animación y después. Estudio de los nuevos espacios de la animación contemporánea (UBA-CYT)***. Ha publicado, entre otros trabajos, *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*, *Figuras del desplazamiento en el cine. El film poema. Ciudades del cine*.

3. Fronteras

Los documentales y la noción de dispositivo

Gustavo Aprea

“Documental” es el nombre de un lugar de clasificación con una extensa trayectoria dentro del ámbito de los lenguajes audiovisuales. Esta tipificación surgió en la década de 1920 para designar un tipo de filmes que se diferencian de las variantes hegemónicas de los discursos audiovisuales. El objetivo de este artículo es el de determinar la lógica que articula esta clasificación a lo largo de su historia. Con este propósito se efectuó la revisión de diferentes metadiscursos que definen a los documentales en diferentes circunstancias históricas y se describieron los rasgos comunes a todas ellas. La conclusión resultante es la de que se trata de una clasificación que excede el campo de lo genérico, y que puede comprenderse a partir de la noción de dispositivo.

Palabras clave: Documental, lenguajes audiovisuales, dispositivo, género ↑

Documentaries and the notion of device

Documentary is a classification that has extensive experience in the field of audiovisual languages. This definition appeared in the Twenties to describe a type of films that are different from the hegemonic variants of audiovisual discourses. This article determines the logic that articulates this classification throughout its history. With this objective make a review of meta-discourses that defined different documentaries in different historical circumstances and describe the features common to all of them. The article proposes that it is a classification that exceeds the field of generic and can be understood from the notion of device.

Palabras clave: Documentary, audiovisual languages, device, gender

1. Origen de la clasificación

Desde la década de 1920 una fracción minoritaria pero significativa de la producción audiovisual ha sido clasificada bajo la rúbrica *documental*. Suele atribuirse al realizador y teórico John Grierson[1] la utilización de la palabra *documentary* – traducida al castellano como documental - para clasificar las películas de John Flaherty. Grierson, uno de los primeros en teorizar sobre la aparición de un nuevo tipo de cine,[2] utiliza el término *documental*, por un lado, para distinguir la obra de Flaherty de las narraciones ficcionales de largometraje que comienzan a imponerse como el estándar de las exhibiciones cinematográficas y, por otro, para diferenciarla

de ciertas formas comunes en la época como las “vistas” de viajes (los *documentaires* franceses) que muestran paisajes exóticos o las actualidades que complementan la exhibición cinematográfica.

Para Grierson las películas *Nanook el esquimal* o *Moana*[3] se presentan como una categoría diferente de film porque Flaherty rompe en ellas con los estereotipos creados por la nueva industria cinematográfica y, al mismo tiempo, genera una mirada que trasciende la simple mostración de imágenes típica de las llamadas *actualidades*. Esta denominación se amplía a películas que no tienen actores ni escenarios, reproducen escenas de la vida sin demasiada preparación previa y construyen una perspectiva que excede la mera presentación de la información propia de noticiarios y otras formas periodísticas.

En poco tiempo esta clasificación sirve para establecer un modelo que es adoptado por cineastas que se inscriben dentro de varias corrientes cinematográficas. A su vez se la utiliza para englobar producciones anteriores o contemporáneas al *bautismo* Grierson como la obra de Dziga Vertov o Jean Vigo, que no parten exactamente de los mismos postulados que plantea el teórico y documentalista británico.

La rúbrica *documental* termina por consolidarse y forma parte de un sistema clasificatorio con el que la sociedad organiza y jerarquiza las distintas formas generadas en el marco de los lenguajes audiovisuales. Esta categoría persiste dentro atravesando medios (cine, televisión, video) y soportes (filmico, electrónico, digital). Filmes de distinta extensión, programas de televisión, videos y soportes digitales multimediáticos se incluyen bajo este rótulo. A su vez, todos estos productos audiovisuales se conectan con una amplia gama de prácticas sociales tales como la información, la política, la educación, el entretenimiento o el arte. De este modo se conforma una clasificación social que involucra a una gran variedad de productos de los medios audiovisuales que se incluyen en esferas de la praxis social que exceden los ámbitos del arte y el entretenimiento.

2. Una clasificación persistente y lábil

El término *documental* permite nombrar un sector en apariencia marginal pero siempre presente del cine, la televisión, el video y los multimedia. La forma de clasificar esta amplia variedad de productos bajo un mismo rótulo es compartida tanto por los productores que eligen incluirse dentro de esta categoría como por los espectadores que se plantean frente a los documentales expectativas diferentes a las de otras variantes de los lenguajes audiovisuales como la ficción, la información o la experimentación formal.

Desde el punto de vista de las clasificaciones sociales empíricas (categorías para concursos o premios, programaciones, organización de ciclos

y festivales), el rubro *documental* aparece dentro de un sistema constituido alrededor del cine de *largometraje ficcional* como figura dominante.

A partir de la consolidación de un tipo de largometraje articulado alrededor de formas narrativas, una organización de la producción que toma como modelo la producción de manufacturas y la constitución de un espectáculo masivo, los filmes que relatan historias ficcionales se convierten en el centro de la industria cinematográfica. En este marco, el largometraje ficcional se convierte en un sinónimo del cine.

Así, aquellos productos en los que predomina la función poética[4] y que tienden a relacionarse con prácticas ligadas a las artes plásticas (cine abstracto, ciertas manifestaciones del surrealismo y el futurismo, algunas variantes de la animación, video arte, video instalaciones), caen bajo la rúbrica *experimental*. [5] En el caso del *documental* lo que parece estar puesto de relieve es la función referencial[6] dentro del marco de los lenguajes audiovisuales.

Ya sea porque se propugna una forma de cine que procura superar los clisés o la “falsedad” de este tipo e cine (como postulaban en los comienzos del documental Dziga Vertov o John Grierson), porque se busca una forma *pura*, no contaminada por la dramaturgia y la literatura (Vertov, el surrealismo y el cine experimental en general) o porque se reconoce la importancia de la relación con otras áreas de la práctica social (política, ciencias, artes plásticas, educación, etc.) el *documental* y las *formas experimentales* definen y articulan su lugar dentro del sistema clasificatorio a partir de sus diferencias con el largometraje ficcional, la forma de mayor peso institucional y económico dentro del ámbito de la cinematografía.

En el caso de los criterios generales para ordenar y jerarquizar la programación televisiva, el *documental* ocupa también un lugar secundario y más difuso dentro del sistema clasificatorio empírico. En los planteos que se constituyen sobre la distinción ficción/no ficción o en aquellos que introducen un tercer elemento dentro del juego de formas clasificatorias (ficción, información y entretenimiento o formas lúdicas), [7] el documental televisivo debe establecer su diferencia tanto con la ficción como con la información (noticieros, programas periodísticos de distinto tipo). De esta forma, el documental televisivo es ubicado dentro del amplísimo espectro de lo no ficcional (por ejemplo en las grillas que sintetizan la programación televisiva), subordinado como una forma genérica dentro del campo de la información (Orza 2002), o bien ocupa un lugar de transición entre las formas enunciativas informacionales y las ficcionales (Jost 1997).

Como toda forma de clasificación social el *documental* varía a través del tiempo y adquiere diversas manifestaciones estilísticas. Así, se incluyen posturas que reivindican la necesidad de una neutralidad absoluta en

la construcción de la mirada documentalista, como sucede en ciertas formas del documental etnográfico (Ruby 1992), que se contraponen con lo que Bill Nichols (Nichols 1997) describe como las modalidades de representación interactiva (en la que los documentalistas cumplen un rol importante en la construcción del acontecimiento que registran) y reflexiva (en las que se pone en cuestionamiento la producción del documental dentro del propio texto audiovisual).

A su vez el documental participa de procesos de hibridación en los que puede fusionarse con otras formas (por ejemplo, los llamados docudramas) o incluir ficcionalizaciones (reconstrucción de sucesos), fragmentos de ficciones (utilización de partes de filmes ficcionales, programas de televisión, registros de representaciones teatrales, etc.), retomar material producido con fines informativos de noticieros o registros de otro tipo (animaciones, películas familiares, cámaras de vigilancia). En este marco se desarrollan *falsos documentales* que registran hechos inexistentes dentro de la realidad histórica y que pueden caer tanto dentro del campo ficcional (por ejemplo *Zelig*, de Woody Allen) como acercarse mucho más al documental (*La era del ñandú* de Carlos Sorin).

Surgido como registro de acontecimientos contemporáneos al momento del rodaje, el *documental* basa parte de su credibilidad como registro de una realidad preexistente en el carácter icónico-indicial[8] de las imágenes cinematográficas. Sin embargo, la clasificación *documental* involucra también formas de registro digitalizado (en la que no existe la “garantía” de una relación física entre los objetos y las imágenes representados), que permiten construir realidades a partir de una situación inferida (reconstrucciones de la vida de homínidos primitivos o los dinosaurios), o apenas supuesta (proyecciones sobre la fauna del milenio venidero).[9] Pese a no estar conformadas como un trabajo sobre una realidad preexistente, este tipo de producciones se incluyen sin demasiadas discusiones dentro del campo del *documental*.

Todos estos cruces, hibridaciones y transformaciones hacen que esta clasificación social (como la mayor parte de las taxonomías “silvestres” [10] que se sostienen más por el uso que por una sistematización ordenada) se presente como persistente pero que, al mismo tiempo, muestre límites bastante difusos. Más allá de las definiciones y planteos empíricos, esta clasificación también ha recorrido y ocupado un lugar destacado dentro de la Historia, la Teoría y la Crítica de los medios audiovisuales, especialmente respecto de la cinematografía. Tal como plantea Roberto Nepoti, “Cada teoría del cine conlleva, de forma más o menos expresa, un número de implicaciones en su confrontación con el documental”. Al mismo tiempo, Nepoti recuerda que “las escasas teorías sobre el documental son también teorías del cine en general” (1988: 142). En este sentido vale

la pena avanzar sobre la lógica que sostiene y articula esta clasificación compleja, persistente y plurifacética.

3. ¿Qué tipo de clasificación es el documental?

Desde un punto de vista analítico el documental ha sido considerado de diversas maneras. En un primer momento, el término se utilizó para calificar un modo diferente de hacer cine, con abundancia de manifiestos en los que la propuesta documental es vista como el verdadero futuro de toda la cinematografía (Vertov y el *Cine Ojo*), o como un modelo para la vida social y el arte cinematográfico (Grierson y la Escuela Documentalista Británica). Esta visión del *documental* se corresponde más con la identificación de una forma estilística que busca diferenciarse de otras y tiene un contenido valorativo muy fuerte, con una tendencia a construir una preceptiva a partir de un conjunto de rasgos que la distinguen.[11] Pese a la contundencia de las afirmaciones de los manifiestos y comentarios iniciales, el rubro documental termina por consolidarse y abarca una gama mucho más amplia de fenómenos que la señalada por los primeros interesados en el tema.

Más allá de esta situación inicial, en la medida en que se generaliza y aumenta la aceptación de la categoría *documental*, puede plantearse dentro del orden de los fenómenos ligados a la idea de género. Dentro de este contexto se pueden señalar dos grandes posturas. Por una parte, un grupo de autores como Bill Nichols (Nichols, 1996) o David Bordwell (Bordwell, Straiger y Thompson, 1997) consideran que el *documental* es un género dentro del conjunto de la producción cinematográfica equiparable al *western*, el policial o la comedia musical. Por otra parte, se encuentran aquellos estudiosos que, siguiendo los planteos de Roger Odin (Gauthier 1995 y Nepoti 1992) consideran al documental como un *conjunto* complejo que excede la idea de un género único.

Cada una de esas dos posiciones expresa dos puntos de vista y dos ideas diferentes sobre el concepto de género. Aquellos que definen al *documental* como un género único que se conecta con otros que constituyen el conjunto de la producción cinematográfica consideran que un género es un molde del sistema de producción industrial, una convención aceptada por productores y espectadores para señalar los atractivos de un film. El centro del análisis se emplaza en la constitución de un tipo de institución social definida y redefinida constantemente por la acción de productores y espectadores (Nichols 1996).

Por su parte, quienes optan por considerar al documental como un *conjunto* complejo centran su perspectiva en la determinación de las características que justifican la inscripción de un texto dentro de esta categoría lábil y hacen posible ciertos usos de los textos audiovisuales, más allá de la intención inicial de sus autores.

En el marco de este análisis nos parece pertinente trabajar a partir de esta segunda posición por dos tipos de razones. En primera instancia, porque dentro del campo documental se reconocen socialmente varios géneros diferenciables con claridad. Existe mucha distancia desde el punto de vista de la significación entre la propuesta de un documental de propaganda política, uno etnográfico, uno institucional y uno que reconstruye un momento histórico. Para sostener la idea del documental como un género único podría pensarse en establecer una analogía con la novela dentro del sistema literario. La novela también es un género que se subdivide en diversas formas reconocidas socialmente: novela policial, de aventuras, de ciencia ficción, psicológica, etc. Sin embargo, existe una diferencia entre el documental y la novela como gran categoría que se subdivide en subcategorías. Mientras las distintas expresiones de la novela se encuentran dentro de una misma esfera de la praxis social (las prácticas estéticas) y un mismo tipo de discurso (el literario), los distintos tipos de documental se relacionan directamente con distintas prácticas sociales (las estéticas, las didácticas, las políticas, etc.) y, en consecuencia, se enmarcan en el cruce de distintos tipos discursivos presentes dentro de los lenguajes audiovisuales. No tener en cuenta la multiplicidad de géneros involucrados bajo la rúbrica documental implica ignorar ciertas diferencias que la propia sociedad establece y, al mismo tiempo, no considerar los condicionamientos que el cruce entre diversas áreas de la práctica social genera, tanto en la producción, circulación y recepción de documentales, como en los procesos de significación en los que se encuentran involucrados.

La segunda razón por la que la idea de *conjunto documental* resulta más operativa que la de *género documental* se relaciona con la extrema labilidad de esta categoría en la clasificación social y en variedad de usos que se relacionan con este término. En ese sentido Roger Odin define al *conjunto documental* como un agrupamiento textual construido alrededor un tipo de efecto de significación específico: el *documentalizador*. De esta manera, el *conjunto documental* incluye géneros reconocidos socialmente como los documentales didácticos, etnográficos, políticos, institucionales, que comparten un tipo de rasgos reconocibles. Pero, además, el *efecto documentalizador* permite dar cuenta de ciertos solapamientos entre formas clásicas del documental y narraciones ficcionales ligadas a formas de realismo social,[12] o considerar ciertas lecturas *documentalizadoras* (ver un filme de ficción o un video familiar como si fuera un documental) de textos que no están colocados originariamente dentro de alguna de las formas canónicas de los géneros documentales. El *efecto documentalizador* permite, por un lado, que en textos ficcionales se adapten aspectos formales del documental (cámara en mano, movimientos bruscos, montaje visible, relevancia de los ruidos en la construcción de la escena sonora) para generar un tipo de verosimilitud que apela a la *realidad* de los hechos

narrados. Por otro, el *efecto documentalizante* posibilita que en el marco de un documental se utilicen dramatizaciones, fragmentos de filmes ficcionales o noticieros que son resignificados en función de la perspectiva que caracteriza al género documental.

4. Excurso teórico – metodológico

A esta altura de la exposición vale la pena remarcar que el interés de la presente indagación no se centra en establecer una preceptiva en la que se señale cómo debe ser un documental (a la manera de los primeros teóricos) ni en definir únicamente una normativa que establezca los rasgos mínimos necesarios para definir al documental. El objetivo de este trabajo consiste en comprender la lógica de una clasificación social extendida pero lábil, y dar cuenta de la heterogeneidad de sus componentes.

En este punto seguimos las proposiciones de Oscar Traversa (1984) sobre la importancia del “film no filmico” en la construcción de sentido dentro del marco del discurso cinematográfico. Bajo este nombre, Traversa engloba al conjunto de metadiscursos que acompañan a la exhibición del film proyectado en las salas: fotografías publicitarias, afiches, artículos periodísticos de promoción, críticas y comentarios de distinto tipo. Oscar Steimberg (1993) sostiene una posición análoga al destacar la importancia del metadiscurso en la conformación de clasificaciones sociales como el género y el estilo. Estas producciones metadiscursivas pueden tener diverso grado de abstracción y complejidad. Incluyen manifestaciones tan diversas como material de promoción publicitaria, declaraciones de los productores, manifiestos públicos, comentarios, críticas y análisis teóricos de distinto tipo.

Para comprender la lógica de esta clasificación generalizada y persistente que involucra un universo metadiscursivo muy amplio, resulta necesario estudiar algunos de los textos que lo componen. Dada la duración de ochenta años que se le atribuye al rubro documental y la difusión de este tipo de clasificación conviene abordar formas metadiscursivas destacadas por su lugar fundacional, su proximidad al momento del análisis y un grado de abstracción que presupone un manejo teórico y la consideración de diversas posturas sobre el tema. Sobre la base de estas consideraciones trabajamos con varios textos considerados como fundacionales o fundamentales en la historia del documental, declaraciones y propuestas contemporáneas, revisiones históricas y propuestas teóricas de reconocida influencia dentro del campo de análisis de los lenguajes audiovisuales.

Como posición de control frente a las declaraciones y postulados teóricos y como fuente de ejemplos y contraejemplos consideraremos estilos, autores y documentales con algún grado de representatividad, dada su incidencia dentro de la tradición documentalista o su repercusión en una situación particular.

5. Sobre las definiciones del documental

La revisión de las diferentes formas metadiscursivas relacionadas con el *documental* permite observar una serie de regularidades en aquellos textos que consideran su especificidad, o ensayar definiciones de tipo operativo sobre este conjunto de productos construidos con los lenguajes audiovisuales. A continuación sintetizamos algunas observaciones sobre cada una de ellas.

a) *Los documentales se definen a partir de sus diferencias explícitas con la ficción*

Las diferentes manifestaciones metadiscursivas recortan el lugar de los documentales a través de su oposición con las formas ficcionales. Como ya hemos visto previamente, en los manifiestos iniciales, la particularidad del documental es definida por sus diferencias con las ficciones construidas en los largometrajes narrativos. Esta distancia con la ficción es sostenida por críticas y análisis posteriores hasta la actualidad. Si bien en la actualidad se ve esta relación entre ambos términos de la oposición de una manera mucho más matizada (se reconocen cruces, hibridaciones, situaciones en las que ambos términos se mezclan), ficción y documental aparecen como dos polos contrapuestos.

En un primer momento la oposición ficción/documental se superpone con la dicotomía ficción/realidad. Es decir que, a partir de un modo de producción que prescinde de algunos de los elementos básicos de la dramaturgia (actores, escenarios, texto dramático previo), se presupone un registro de la realidad social circundante que prescinde de mediaciones y convenciones como las de la ficción. En general no se pretende que el simple registro de un acontecimiento construya una perspectiva documental. Precisamente la distancia (temporal, espacial, cultural) construida por los documentalistas, sería lo que permitiría acceder a la comprensión de la realidad circundante, y esto intensificaría el valor de verdad de los documentales frente a la ficción. Si bien esta postura es sostenida por algunas propuestas contemporáneas,[13] en la actualidad, al menos en el plano teórico, se tiende a no asociar directamente la idea de documental con una representación directa de la realidad. De diversas formas tiende a ponerse en evidencia el carácter de *constructo* de los documentales. Para ello se enfatiza la exhibición de la acción de los documentalistas en la construcción de los acontecimientos registrados,[14] o se plantea una reflexión sobre su construcción, ya sea en el plano de los contenidos[15] o en el de las formas.[16]

La distinción entre las formas narrativas ficcionales y los documentales describe dos formas de construcción de textos diferentes más que dos regímenes de verdad. La acepción moderna del término *ficción* se relaciona con la invención que no se relaciona directamente con los hechos del

mundo real. Dado el predominio de las formas narrativas (en especial la novela) en el momento de la resignificación del término ficción en occidente (siglo XVIII) suele asociárselo a relatos con un tipo de verosimilitud propia y una legitimación que no depende de sus relaciones con el mundo real. Por su parte, el concepto *documental* se sostiene sobre el presupuesto que plantea que la información registrada en este tipo de filmes o videos resulta fidedigna por el modo en que fue recogida (el registro fotográfico o electrónico) y, por lo tanto, puede actuar como una prueba (un documento) que forma parte de una demostración o una argumentación que define alguna perspectiva para considerar al mundo real.

b) En la definición de los documentales hay valoración implícita de la indicialidad de las imágenes con que trabajan los lenguajes audiovisuales

El sistema de legitimación y la construcción de la verosimilitud de los documentales se sostiene sobre el reconocimiento del carácter indicial de las imágenes registradas. Esto se relaciona con un conocimiento social que presupone un contacto entre el dispositivo técnico que registra las imágenes y los objetos del mundo registrados y, en consecuencia, la existencia de los objetos representados en el mundo real. En realidad esta idea es válida para todas las imágenes registradas de esta manera, sean ellas documentales, experimentales o ficcionales.

Sobre la base de esta concepción de la indicialidad de la imagen audiovisual se construye el poder de convicción de los lenguajes audiovisuales. Siguiendo a Chrisitan Metz (1987) se puede afirmar que el cine y -podemos agregar- los lenguajes audiovisuales, diseminan la creencia en los distintos tipos de objetos que exhiben más allá de la forma de registro adoptada. Esto resulta posible por su capacidad para sugerir la existencia de un universo fuera del cuadro que exhibe la imagen y el sonido que se proyectan o transmiten. En el caso del cine ficcional, los usos habituales hacen que el referente construido por este tipo de textos sea considerado imaginario. En el caso del documental, el énfasis puesto metadiscursivamente, o a través de la construcción de efectos como el de “toma directa”[17] hacen que el carácter indicial de las imágenes registradas sea puesto en primer plano. De este modo el referente que se construye es aceptado como real por productores y público.

Sin embargo, tal como plantea André Gerdies (1999), la capacidad para mostrar imágenes registradas mecánica o electrónicamente constituye un hecho común a todos los lenguajes audiovisuales. El hecho de que en los documentales se enfatice esta característica no permite diferenciarlos de otras formas de los lenguajes audiovisuales. La diferencia pasa por el modo en que esta mostración de imágenes se articula en los distintos tipos discursivos. Narrar, describir, explicar o argumentar con esas imágenes y sonidos constituye un fenómeno del orden de lo discursivo que puede ser

reconocido como una modalidad de enunciación particular y está constituido por una forma particular de organizar los textos cinematográficos.

c) Los documentales tienen una forma de organización del texto que difiere de la narración ficcional por sus digresiones o la utilización de otras formas configuración del texto audiovisual

Desde su momento fundacional, los documentales plantean una distinción con respecto al modelo establecido por las ficciones narrativas tal como se construyen a partir de la constitución del llamado cine clásico (Bordwell, Straiger y Thompson 1997) o Modo de Representación Institucional (Burch 1991). Este tipo de narración audiovisual define un tipo de economía narrativa (originada en la novela decimonónica), según la cual todos los elementos que aparecen dentro de un relato son funcionales a la construcción de una intriga que busca la empatía del espectador. Los documentales no trabajan necesariamente con esta forma de narración. En los casos en que se configuran como una narración la inclusión de los acontecimientos que participan del relato se realiza más en función de la reconstrucción de un momento o un ambiente que de su participación en una trama orientada por una intriga. Un ejemplo de esto puede ser el clásico *Nanook el esquimal*, que está conformado como relato que sigue un año en la vida del protagonista y en el que los acontecimientos representados aparecen más en función de la descripción de diversos aspectos de la vida esquimal, que para construir una trama a través de la que se desarrolla una historia.

Por otra parte, a diferencia de los filmes ficcionales, los documentales no tienen que estructurarse necesariamente bajo la forma de una narración. Un ejemplo de ello podría ser otro de los textos fundacionales del documental, *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov, en el que se describe un día en una gran ciudad y en el que se pretende deliberadamente borrar todo intento de construir una narración, aunque esto pueda aparecer como cuestionable desde un punto de vista contemporáneo. Según Bill Nichols (1996) todo documental es implícita o explícitamente una argumentación. Es decir que se intenta alguna forma de persuasión en relación con la práctica social legitimadora del tipo de documental que se presenta: la política, la ciencia, la enseñanza, etc. De modo que los documentales se conforman como un tipo discursivo diferente del de la narración. Matizando algo la postura de Nichols puede afirmarse que la persuasión se puede lograr a través de la utilización de distintos tipos discursivos. Los documentales políticos suelen articularse como una argumentación clásica y los didácticos suelen configurarse bajo la forma de una explicación, más allá de la intención persuasiva presente en ambos. En este sentido, aquellos documentales que se estructuran como una narración pueden ser considerados también como argumentaciones. Tal como plantea Herman

Parret (1993), los relatos pueden participar de diversas maneras en las argumentaciones: como ilustración (*exemplum*) en el marco de un proceso argumentativo;[18] un relato puede aparecer como argumento de un entimema argumentativo;[19] finalmente, una argumentación puede adoptar una forma narrativa.[20]

d) El documental se legitima y especializa por sus relaciones con las prácticas extra discursivas

Considerar la especificidad del documental desde el punto de vista de su conformación como discurso de tipo argumentativo, implica que su legitimación se conecte con su inclusión dentro de un área de la práctica social en la que se pretende ejercer la persuasión implícita en toda forma argumentativa. De esta manera, los diversos géneros en que se subdivide el *conjunto documental* se constituyen a partir de la relación que establecen con los distintos campos de la praxis social. Los distintos géneros del universo documental se legitiman y organizan en función de su inscripción dentro de alguna de estas áreas.

El modo en que los documentales se hacen verosímiles y los criterios de verificación con que trabaja cada género varían en función de su inclusión dentro de un campo de desempeño determinado. No son las mismas pautas las que productores y público utilizan para considerar la validez de lo expuesto en el marco de distintos géneros. Si se toma como ejemplo el registro del trabajo de un artesano en un documental de difusión científica (inscrito dentro de las prácticas pedagógicas), en un documental científico (en la que el registro audiovisual debe regirse por criterios propios de cada disciplina que lo utiliza) o en un documental turístico (convencionalmente busca destacar las particularidades de una región), el modo en que se registra, edita y relaciona con otros acontecimientos varía según el género en que se inscribe. Es decir que cada género construye una mirada diferenciada que selecciona y combina momentos, duraciones y perspectivas sobre la base de una presuposición de utilidad y pertinencia que excede el marco genérico.

Estos criterios de legitimación condicionan el uso que se hace de los distintos soportes materiales con los que puede trabajar el dispositivo técnico con el que trabajan los documentalistas. Así, en un documental de difusión científica basta con convocar metadiscursivamente la legitimación que produce la presencia de expertos en una disciplina para que las dramatizaciones, reconstrucciones animadas o construcciones virtuales adquieran un valor de verdad similar a los registros fotográficos. En la serie *Cosmos* por ejemplo, la presencia de Carl Sagan convierte en documentos unas animaciones que reconstruyen el universo astronómico de la misma manera y con los mismos elementos que las películas de ciencia ficción contemporáneas a su realización. Las reconstrucciones, animaciones, ma-

pas y esquemas son herramientas aceptables en el marco de la difusión científica. En un documental histórico la simple presencia de un objeto cotidiano del momento que se reconstruye o que perteneció al personaje que se biografía se convierte en un testimonio que convierte en verdadero todo aquello que se pueda decir sobre el momento o la personalidad que son expuestos el documental.

e) Los documentales presuponen la existencia de un universo diegético preexistente a su registro

La verosimilitud de lo expuesto por los documentales se basa en un doble proceso de validación. Por un lado, la valoración del carácter indicial que se le atribuye a las imágenes y sonidos registradas por los documentales hace que se construya una ilusión referencial de límites más estrechos que en las ficciones narrativas. En este sentido, los documentales están condenados a sostener alguna forma de realismo en el modo que construyen sus representaciones. Por otro, todo lo que muestran los documentales queda legitimado por su relación con tipos de prácticas sociales que exceden el campo del documental: la historia, la política, el turismo, la didáctica, la ciencia, etc.

Este modo de hacer verosímil lo expuesto en los documentales potencia la idea de que este tipo de textos audiovisuales trabajan a partir de una realidad preexistente. Es decir que la *diégesis* (el mundo posible construido) se presenta coincidiendo con una realidad previa al momento del rodaje sobre la que los productores del documental tienen limitadas posibilidades de control. A diferencia del cine narrativo ficcional clásico, que tiende a borrar en la medida de lo posible las marcas que certifican la presencia de todo el dispositivo técnico que produce las películas, en el documental no hay problemas para exhibir la presencia de la cámara o el micrófono dentro de la pantalla. Por el contrario, estos instrumentos sirven como prueba de un trabajo sobre la realidad preexistente. Más que una *falla* que rompe la ilusión de realidad la presencia de los aparatos de registro e incluso los propios realizadores o personajes delegados por ellos (presentadores, locutores, entrevistadores, testigos, etc.) refuerzan la sensación de que se está operando en el marco de una realidad preexistente. La presencia de estas instancias que no pertenecen a la diégesis que se está exhibiendo termina por actuar como certificación de su existencia.

Pese a las discusiones que se dan en el campo del documental entre quienes proponen llevar al límite los borramientos de la instancia que produce el documental [21] y aquellos que proponen una intervención activa y visible de los productores,[22] existe un acuerdo en que los documentales actúan como un registro de una realidad que los realizadores no pueden controlar. Las señales de esta falta de control intensifican la sensación de

que se está trabajando con una realidad preexistente: los errores,[23] los lapsus de los participantes[24] o incluso los accidentes o la muerte[25] de alguno de los personajes refuerzan la construcción de un referente real.

f) El documental construye un tipo de enunciación específica

Más allá del acuerdo sobre la existencia de una realidad externa a la que se puede controlar sólo parcialmente, en los diversos géneros, modalidades de representación y propuestas estilísticas del documental se presupone que ese mundo previo a la realización no aparece representado mecánicamente. La inclusión dentro del universo documental implica que la representación del mundo preexistente está mediada por la construcción de un tipo mirada. La instancia que se identifica con la figura del enunciador puede asociarse a esta mirada que difiere tanto de la ficción como la de la información audiovisual. Tal como se plantea desde las primeras reflexiones teóricas (Grierson, Vertov) la mirada documental se caracteriza por la construcción de una distancia respecto de los objetos representados. Esta distancia puede ser temporal, espacial, cultural o política. Grierson (Alsina Thevenet y Romera I Ramió, 1980) plantea que el objetivo de los documentales debe ser observar los aspectos que pueden tener en común con nuestra cultura culturas diferentes a la nuestra (universalizar lo exótico) y observar la cotidianeidad de nuestra cultura como si fuera un hecho extraño (desnaturalizar lo cotidiano).

La distancia de la mirada del documental genera una capacidad para seleccionar, ordenar y jerarquizar elementos de esa realidad, teniendo como criterios de validación los propios de cada género y considerando los objetivos de cada texto en particular. En este punto la enunciación documental se diferencia de las formas de información audiovisual más comunes como las versiones audiovisuales de las noticias o los informes periodísticos televisivos. Este tipo de productos mediáticos busca acortar la sensación de distancia espacial y temporal con respecto a los acontecimientos representados con el objetivo de mantenerlos dentro de ese flujo en movimiento constante que es la actualidad. Esta distancia con respecto a las manifestaciones del discurso informativo fue señalada por los primeros documentalistas (Vigo, Flaherty, Grierson, Vertov) y abandonada por el metadiscurso sobre el documental durante muchos años en los que se lo definió únicamente a través de sus diferencias con la ficción. Con el desarrollo y la multiplicación de la oferta televisiva de información y documentales realizadores y teóricos vuelve a parecer significativo señalar las diferencias entre estas dos formas discursivas.

La existencia de la mirada distanciada, capaz de encontrar ciertas claves que permiten desnaturalizar la realidad circundante, genera una relación asimétrica entre la instancia que asume el lugar del enunciador en el documental y la instancia hacia la que se dirige. La asimetría entre el

enunciador y el enunciatario de la escena construida por los documentales se da en torno al conocimiento. La propuesta de los documentales supone una instancia que posee un conocimiento (el enunciador) y una instancia dispuesta a adquirirlo (el enunciatario). Bill Nichols (1996) señala que el documental reemplaza la *escopofilia* (amor por la visión) del cine ficcional[26] por una *epsitefilia* (amor por el conocimiento).

Dentro de este juego se presupone una relación de indicialidad con el mundo que comparten realizadores y espectadores. La mirada distanciada del espectador funciona sobre una tensión entre la reconstrucción que debe ser fidedigna (o al menos verosímil) del mundo preexistente y su interpretación. La evaluación de los espectadores debe comprender el lugar que tienen los acontecimientos mostrados, en función de un objetivo general (planteado como la solución de un problema) que orienta a cada documental. En función del género en que se inscribe deberán ofrecerse al mismo tiempo las herramientas para la evaluación de la interpretación y su modo de representación del mundo aludido.

6. El documental considerado a través del concepto de dispositivo

Terminamos de enumerar la serie de rasgos que comparten y sostienen, a través del tiempo, los diversos tipos de metadiscursos referidos a la amplia variedad de expresiones de los lenguajes audiovisuales que se inscriben bajo la rúbrica documental. Para avanzar en la comprensión de la lógica de esta clasificación social resulta válido preguntarse si existe algún concepto que permita comprender los límites y variaciones de este universo heterogéneo.

Ya hemos expuesto que desde un punto de vista analítico el documental ha sido considerado tanto un género (Nichols 1996 y Bordwell, Staiger y Thompson 1997) como un conjunto que se identifica por un *efecto documentalizante* reconocible por los productores y los posibles públicos (Nepoti 1992 y Gauthier 1995). También hemos planteado que para dar cuenta de la heterogeneidad de elementos (géneros, modos de lectura, efectos enunciativos) que son agrupados bajo una misma rúbrica, el concepto de *conjunto documental* resulta más operativo. Resta considerar si existe algún criterio que permita hablar de una lógica que articula este conjunto.

Pensamos que existe. La constitución de un *dispositivo* específico (propio del documental) permite detectar los límites de esta clasificación social, comprender la heterogeneidad del *conjunto* y marcar sus diferencias con la ficción fílmica y el campo de la experimentación.

Llegados a este momento del análisis resulta necesario determinar con mayor precisión qué se entiende por *dispositivo*. Este concepto tiene un extenso desarrollo teórico dentro de varios ámbitos: la técnica (como artefacto capaz de generar una producción homogénea y previsible), la filo-

sofía (Foucault), la lingüística (como modo de entender los componentes paralingüísticos del habla), etc.

Más allá de los diversos significados que se le otorgan al concepto de dispositivo puede considerárselo como el enlace entre dos instancias, una figura intermediaria entre una estructura (un orden homogéneo) y un flujo de conjuntos indiferenciados, tal como expresan Hugues Peeters y Philippe Charlier (Peeters y Charlier 1999). Los mismos autores subrayan el carácter híbrido de esta noción. Se presenta como un concepto analítico pero al mismo tiempo es reconocido por diversas prácticas como una noción básica que las define. En los dos casos la noción de dispositivo sirve para articular y establecer correspondencias en un campo de elementos heterogéneos.

El concepto de dispositivo inicia su trayectoria dentro del campo de la técnica, donde es considerado desde un punto de vista instrumental. Luego se convierte en un término teórico que permite señalar la dimensión técnica de ciertos fenómenos sociales. En este sentido lo trabajan autores como Raymond Bellour o Michel Foucault, generalmente con una connotación negativa. A partir de la revalorización del estatus de los objetos técnicos, el concepto de *dispositivo* aparece como un elemento clave para entender distintos de tipos mediaciones existentes entre los hombres y los objetos junto con las relaciones involucradas dentro de este tipo de proceso. Según esta nueva perspectiva, a través de los dispositivos se articulan dos tipos de mediación: el simbólico (los discursos) y el técnico, ligado a los aspectos técnicos y organizacionales. En términos de Peeters y Charlier “los discursos no pueden devenir operantes sin la puesta en obra una convención, un acuerdo eficaz” (Peeters y Charlier 1999: 17).

Un terreno en el que este concepto adquiere particular importancia es el del análisis de los medios de comunicación. Dentro de este ámbito pueden citarse algunas de las características que señalan cómo se entiende el concepto dentro del análisis mediático. En este campo un dispositivo implica un conjunto de productos, una manera de pensar la articulación de varios elementos en virtud de la solidaridad que los vincula y combina. Estos elementos se sostienen sobre distintos tipos de materialidad y se vinculan a través de diferentes tipos de redes conceptuales. En ese sentido puede señalarse que los dispositivos tienen componentes materiales y organizacionales. En el caso de los medios de comunicación los componentes materiales se encuentran condicionados por las tecnologías que intervienen en sus procesos de producción y circulación.

Esta concepción del dispositivo implica que una misma tecnología puede articularse con prácticas organizacionales distintas. Esa es precisamente la diferencia que se establece entre el dispositivo del cine ficcional y el del documental. Un mismo conjunto de tecnologías (los registros fotográ-

ficos, electrónicos o digitalizados) se relaciona con modos de organización diferentes. Tanto en la instancia de la organización interna de los productos que hemos estado describiendo a lo largo de todo este trabajo como en las diferencias en la producción y circulación de los productos, el cine documental se diferencia del ficcional.

La relación compleja construida alrededor de la creación y transmisión de distintas formas conocimiento, legitimadas en diversas áreas de la práctica social, hace que los documentales circulen materialmente a través de circuitos mucho más amplios que los del cine ficcional. No resulta indispensable que su exhibición se realice en salas especialmente acondicionadas para la presentación de espectáculos, con el objetivo de conservar la situación del espectador como *voyeur* ante el cual se desarrolla un espectáculo con el que debe identificarse y conmoverse empáticamente. Muchas de las variantes del documental están pensadas para ser presentadas de otra manera. Un ejemplo puede ser el cine militante, que presupone una posición activa de los espectadores. Otro el cine didáctico, que escenifica la asimetría del conocimiento con la utilización de presentadores, locutores o carteles y se configura bajo la forma de un tipo discursivo específico como la explicación. En estos casos no resulta necesario (y hasta puede resultar contraproducente) el entorno conformado en las salas cinematográficas que mantiene a los espectadores aislados, inmovilizados en un ambiente oscuro e identificados con una situación ajena al mundo cotidiano que no se puede modificar ni interrumpir. Para la propuesta de creación y transmisión de conocimiento todo el dispositivo clásico de la expectación cinematográfica que ha sido descrito y analizado por Christian Metz (1979) no cumple con su cometido.

En este marco el documental no se ha podido adaptar al sistema industrial con la misma facilidad que las ficciones y al mismo tiempo puede subsistir, ya que los lugares de exhibición y la posición del público pueden diferir en la ficción, en la experimentación y en el documental. Por el contrario, dentro del marco del medio televisivo, especialmente a partir de la difusión de los canales temáticos, el documental encuentra un lugar de expansión en el que establece sus diferencias más con la información audiovisual que con la ficción televisiva. En términos generales todo dispositivo le da forma a los productos que produce y hace circular condicionando el modo en que éstos producen sentido. La creación y transmisión de conocimiento como propuesta central de los documentales se puede entender como función de la constitución de un dispositivo específico.

Al mismo tiempo que sobre la base del dispositivo que articula al *conjunto documental* se distinguen instancias materiales y organizacionales que lo diferencian de las formas dominantes en los lenguajes audiovisuales. Se constituye un tipo de sujeto espectador diferente al que construye

el cine ficcional por la conformación de un diferente régimen de creencia. Para delinear este tipo de sujeto espectador puede realizarse una comparación análoga a la que realiza Christian Metz entre dos tipos de sujeto espectadores ficcionales: el teatral y el cinematográfico. Christian Metz plantea que “Tanto en cine como en teatro lo representado es, por definición imaginario; es lo que caracteriza a la ficción como tal, independientemente de sus significantes asumidos. Pero en teatro la representaciones plenamente real mientras que en el cine es a su vez imaginaria ya que el material mismo es un reflejo” (Metz 1979:65). Los dos sujetos espectadores cinematográficos, el ficcional y el documental, constituyen representaciones imaginarias (son producto del mismo dispositivo técnico) pero se sustentan en dos regímenes de creencia diferentes. El cine ficcional se incluye dentro de un universo imaginario mientras que en el documental lo representado apela al universo de lo real. Es por eso que cada tipo de sujeto espectador se basa en un régimen de creencia diferente que presupone un modo de interpretación propio.

El cine clásico -aquel que genera la sensación espectacular de contemplar una historia que se relata a sí misma – sostiene su régimen de creencia borrando las marcas de su proceso de producción significativa. Por el contrario, en el documental a menudo se busca autenticar el efecto de realidad de lo representado, resaltando las marcas que certifican la operación material sobre un universo diegético preexistente: locutores presentadores y presentadores que se dirigen directamente al público, entrevistas, testimonios, montajes y movimientos bruscos de cámara, sonido “en bruto”, etc.

Para avanzar en la descripción del modo en que actúa este régimen de creencia vale la pena realizar otra comparación entre dos dispositivos de registro basados en la indicialidad: la fotografía y el cine. Para ello podemos retomar el análisis de Christian Metz (1987). Sobre las diferencias entre ambos se constituyen dos regímenes de credibilidad con algunas similitudes pero claramente diferenciales. En ambos casos se trabaja con representaciones que se reconocen como tales y se sostienen sobre una voluntaria supresión del descreimiento. Sin embargo, sobre la base de características materiales y organizacionales de sus dispositivos se pueden establecer dos formas de creencias diferentes. Mientras que el uso primordial de la fotografía se presenta como privado, el del cine es colectivo y público. Por otra parte, dada la diferente materialidad que constituye cada soporte se constituyen dos tipos de creencia: la fotografía consta de imágenes fijas, silenciosas, dentro de un marco fijo; el cine trabaja con imágenes móviles asociadas a diversos tipos de sonido que se enmarcan en límites móviles. En la fotografía se concentra la creencia en el objeto representado hasta tal punto que puede constituirse como un fetiche. En el cine, los

límites difusos del universo representado diseminan la creencia. Lo que está fuera del cuadro puede aparecer luego, existe la posibilidad de una instancia fuera de cuadro y otra fuera del universo diegético representado. Mientras la fotografía intensifica la creencia en un objeto, el cine permite creer en más cosas. De este modo el dispositivo cinematográfico potencia un efecto central del documental que propugna un acceso al conocimiento del mundo real. La posibilidad de representar un universo diegético pre-existente y de límites móviles refuerza la construcción de una sensación espectral que, en lugar de basarse en un proceso de identificación y empatía, se caracteriza por el reforzamiento de la función (ilusión) referencial que propone una mirada que aumenta el conocimiento sobre el mundo circundante.

La relación entre un tipo de dispositivo y los rasgos que definen a una clasificación social, el documental, no se agota en la descripción que acabamos de realizar. Si se avanza en la descripción del modo en que este dispositivo específico del documental funciona, se puede avanzar en la comprensión de la lógica que articula esta clasificación social heterogénea y lábil que conocemos como documental. Es decir, avanzar en la comprensión de un tipo de producto de los medios de comunicación que articula los lenguajes audiovisuales no sólo para representar el mundo, sino para intervenir sobre él.

Notas [↑]

[1] En su crítica sobre el film *Moana*, publicada en el periódico londinense *The sun* en febrero de 1926 John Grierson utiliza el término *documentary* (documental) para definir las cualidades que distinguen a esta película. En artículos posteriores toma algo de distancia con respecto al término y señala que está basado en el francés *documentaire*, utilizado para referirse a un “cine sobre viajes” bastante conocido en Francia durante la década de 1920. Grierson considera al *documentaire* francés como un tipo de film que no alcanza las cualidades de la obra de Flaherty ya que sólo constituye “una disculpa enfática para los exotismos agitados” (Alsina Thevenet y Romera I Ramió 1980: 132)

[2] La paternidad sobre el término documental es señalada por el propio Grierson y recogida por la mayor parte de quienes estudiaron esta forma cinematográfica (Barnouw, Gauthier y Nepoti, entre otros) y consideran a la reflexión de Grierson como un “momento fundacional” en que comienza un nuevo tipo de cine

[3] Ambas películas fueron dirigidas por John Flaherty. *Nanook* fue rodada entre 1920 y 1921 y estrenada en Nueva York en 1922. *Moana*, se filmó entre 1923 y 1925 y estrenado en los EEUU durante 1926.

[4] Según la canónica definición de Roman Jakobson (1981) como función en la que el mensaje se repliega sobre sí mismo.

[5] Esta partición del campo de los lenguajes audiovisuales en tres dominios de fronteras inciertas es considerada también desde el puntote vista teórico por autores como Guy Gauthier (1995).

[6] Siempre en términos de Jakobson (1981) la función referencial es producto de la relación entre el mensaje y su referente.

[7] Como una expresión de este tipo de criterio clasificatorio puede verse Orza (2002) y como análisis del lugar que cumplen los géneros en la televisión agrupados alrededor de estos tres criterios que representan tres tipos de enunciación (ficcional, informativa y lúdica) puede consultarse Jost (1997).

[8] Tal como plantea Jean Marie Schaeffer (1993) en el caso de la fotografía (esto puede hacerse extensivo al cine y la televisión) se puede hablar de un tipo de signo icónico – indicial (según la clasificación de los signos en relación con su objeto que planteara Peirce) ya que tanto existe una relación de semejanza entre el objeto fotografiado y la fotografía (dimensión icónica) como un conocimiento social (*arche en términos de Schaeffer*), por el que se supone que existió una relación de contacto físico entre el objeto fotografiado y el objetivo que tomó la fotografía (dimensión indicial).

[9] Estos ejemplos han sido tomados de programas del canal especializado en documentales *Discovery channel*.

[10] Este término es utilizado por Oscar Traversa (1984) y Oscar Steimberg (1993) para describir el uso de los géneros cinematográficos y de otros medios masivos que permiten a productores y público establecer un sistema clasificatorio de tipo empírico que orienta en el consumo de los productos mediáticos.

[11] En esta instancia resulta pertinente considerar las proposiciones de Oscar Steimberg (1993) en su análisis de los géneros y los estilos como formas de clasificación social. Según Steimberg una clasificación estilística puede convertirse en un género al acotar su campo de desempeño a un área de la actividad social (en este caso un tipo de práctica dentro del ámbito cinematográfico) y estabilizar los metadiscursos que se generan en torno a ella. Es decir que, al perder parte de su contenido valorativo y lograr un reconocimiento social amplio, un modo de hacer (un estilo) se inscribe dentro de un sistema clasificatorio más rígido y se convierte en un género. Dentro de un mismo género, una vez estabilizado pueden a su vez identificarse distintos estilos como, por ejemplo, la escuela británica, el cinema verité o el cine militante en el caso del documental.

[12] Esto sucedió, por ejemplo, en el caso del neorealismo italiano o en el surgimiento de la Escuela Documental de Santa Fé y en la obra de Fernando Birri. El énfasis puesto en la utilización de actores no profesionales, escenarios naturales e historias enraizadas en un contexto social específico hace que muchas veces la distinción entre una propuesta de tipo naturalista y la práctica documental se haga borrosa en los metadiscursos que se refieren a este tipo de manifestaciones estéticas.

[13] Un ejemplo de esto podría verse en el cine militante argentino contemporáneo. El denominado “cine piquetero” se constituye como una “contra información” que presenta una “imagen real” de los militantes populares en contraposición con las “manipulaciones de los medios”. Otro podría ser el caso de ciertas posturas sostenidas por parte del cine etnográfico, que buscan una objetividad prescindente en el registro de eventos culturales de diverso tipo.

[14] Como ejemplo evidente se pueden citar los documentales dirigidos por Michel Moore.

[15] Por ejemplo, los documentales de Harun Farocki.

[16] El llamado “cine de desmontaje” que trabaja con la apropiación de imágenes y plantea la apropiación y el reciclaje de imágenes producidas con fines diferentes a los de los documentalistas.

[17] Entendida como un modo de registrar imágenes y sonidos en el que la cámara parece seguir unas acciones que funcionan en forma independiente a su existencia por lo que los sujetos y objetos registrados pueden entrar o salir violentamente de cuadro sin una “justificación dramática” clara.

[18] Las breves biografías de personajes locales representativos de un lugar que aparecen en los documentales de viajes.

[19] Las anécdotas que refuerzan las argumentaciones que conforman los documentales biográficos que predicán las causas del éxito o el fracaso de los personajes biografiados.

[20] Nuevamente se puede considerar a *Nanook, el esquimal* como una argumentación a favor del valor de la vida “primitiva”.

[21] Dentro de esta posición se encuentran aquellos que trabajan en la modalidad de representación que Bill Nichols (Nichols, 1996) define como *observación*.

[22] La modalidad de *intervención* según la clasificación de Nichols (1996).

[23] Por ejemplo la captura de los gestos de temor o aburrimiento y los registros de cantantes que desentonan en *Concurso* de Milos Forman.

[24] En *Shoa*, de Claude Lanzman, la viuda de un jerarca nazi equivocándose en una cantidad de muertos habla más de la posición de una generación que muchas declaraciones.

[25] La referencia a la muerte del protagonista le da un cierre a *Hermógenes Cayo*, de Jorge Prelorán, que otros retratos de este autor no tienen.

[26] Para afirmar esta condición escopofílica del cine de ficción Nichols retoma los planteos de autores como Christian Metz (1979) que plantean que el espectador de ficción ocupa el lugar de un *voyeur* (ve sin ser visto) en la sala cinematográfica y se identifica y conmueve con lo que está viendo, gracias a esa condición espectacular que lo hace ser testigo de una situación o una historia que parece desarrollarse por sí sola.

Bibliografía [↑]

- Alsina Thevenet, H. y Romanera I Ramió, J. (1980) (Eds.)** “Dziga Vertov, el cine ojo` y el cine verdad” y “El documental y sus modalidades” en *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Barnouw, E. (1996)** *El documental. Historia y estilo*, Barcelona: GEDISA.
- Borwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997)** *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona: Paidós.
- Burch, N. (1991)** *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra.
- Gauthier, G. (1995)** “Finalement qu’est – ce au juste que le documentaire” en Gauthier, G. *Le documentaire un autre cinéma*, Paris : Nathan.
- Gerdies, A. (1999)** *Decrire a l’écran*, Paris: Nathanson
- Jakobson, R. (1960)** “Lingüística y poética” en Jakobson, Roman; *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Seix – Barral, 1981.
- Jost, F. (1997)** “La promesse des genres” en *Réseaux. Communication, technologie, société. # 81*, Issy les Molinaux: CNRS, enero – febrero de 1997.
- Metz, C. (1979)** *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, GEDISA - (1987) “Psicoanálisis, fotografía y fetiche” en *Revista del Colegio Psicólogos*, Rosario: Colegio de Psicólogo de Rosario.
- Nichols, B. (1996)** *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.
- Nepoti, R. (1992)** *Storia del documentario*, Bologna: Patron Editore.
- Orza, G. (2002)** *Programación televisiva. Un modelo de análisis instrumental*, Buenos Aires: La Crujía.
- Parret. H. (1993)** “Contar” en Parret. Herman: *De la semiótica a la estética*, Buenos Aires, Hachette
- Peeters, H. y Charlier, P. (1999)** “Contribution à une théorie du dispositif” en *Hermès* 25, Paris : Du Seuil.
- Ruby, J. (1992)** *Picturing culture. Exploration of Film & Anthropology*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Schaeffer, J. M. (1993)** *La imagen precaria*, Madrid: Cátedra
- (1999) *¿Pour quoi la fiction?.* Paris: Du Seuil
- Steimberg, O. (1993)** *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires: Atuel. Tercera edición
- Traversa, O. (1984)** “Los tres estados del filme” en *Cine: el significante negado*. Buenos Aires: Hachette.
- (1998) “Aproximaciones a la noción de dispositivo” en *Signo y seña # 10*, Buenos Aires: Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- Tassara, M. (2001)**. *El castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*, Buenos Aires: Atuel.

Gustavo Aprea

Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires. Docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, en el Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento y en el Área Transdepartamental de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional de Arte. Publicaciones en los libros: Telenovela/telenovelas; La cultura argentina de fin de siglo; Imágenes técnicas; Investigación y desarrollo; Imagen, política y memoria; Grandes áreas metropolitanas en Latinoamérica. Artículos en las revistas: Causas y Azares, Sociedad. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, Zigurat. Revista de Carrera de Comunicación de la UBA. gaprea@fibertel.com.ar

Un cierto decir del cine: pliegues, rastros y resistencias en los bordes de lo literario

Camila Bejarano Petersen

La discusión en torno a las relaciones posibles -o deseables- entre el cine y otros lenguajes artísticos legitimados forma parte de la escena de su nacimiento. Así, entre las formalizaciones teóricas que exponían los argumentos de su especificidad y la exploración realizativa que afirmaba su estatuto artístico autónomo, la cuestión de su vínculo con la literatura, el teatro o la música caracterizan la construcción de una mirada sobre su estética. Esta zona de los contactos, transferencias y contaminaciones ha sido permanentemente retomada, revelando una dimensión de gran importancia para la teoría de la escritura audiovisual, el guión. En tal sentido, interesa abordar la relación cine- literatura a partir de un problema que insiste en los autores que avanzan sobre el tema: el de las imposibilidades ofrecidas por lo específico literario y la escritura de guiones audiovisuales.

Palabras clave: Cine, literatura, bordes, transposición, dispositivos, estéticas

A certain way in which cinema says: folds, traces and resisters on the edges of the literary

The discussion of possible –or desirable- relationships between cinema and other artistic languages legitimized was born with cinema. Thus, among the theoretical formalizations setting out arguments for its specificity and performative exploration affirming its artistic autonomous status, the question of its link with literature, drama or music characterized the construction of different views on aesthetics. This area of the contacts, transfer and contamination has been permanently taken up, revealing a dimension of great importance for the theory of audiovisual writing, the script. In this regard, we will approach the relationship between cinema and literature, from a recurring problem: the question of the impossibilities and the screenwriting.

Palabras clave: Film, literature, borders, transposition, devices, aesthetics.

1. Introducción

La discusión en torno a las relaciones posibles -o deseables- entre el cine y otros lenguajes artísticos, es una constante que lo atraviesa. Yendo hacia atrás, un salto a los orígenes, se advierte que forma parte de la escena

de su nacimiento, articulada con la discusión sobre su estatuto artístico. Así, en los autores que en los primeros tiempos abordan ese campo de sombras en movimiento, de luces como parpadeos del mundo, aparecen -entre la fascinación y el temor- constantes espacios dedicados a la comparación cine-literatura, cine-pintura, cine-teatro, cine-música, cine-danza, cine-arquitectura. Viktor Sklovsky decía muy tempranamente, llamando la atención sobre el nuevo medio: “El arte en general –y la literatura en particular- vive junto al cine y finge ignorarlo” (1955 [1971]: 44).[1] El arte en general y la literatura en particular, a los que refiere al autor, no son otra cosa que la concepción legitimada de arte, respecto de la cual el cine deberá batallar su lugar en el mundo.

En el camino de esa polémica, algunos autores hablarán del cine como un arte de síntesis (Canudo 1911) y muy frecuentemente se lo pensará específicamente como síntesis de la literatura y la pintura, en virtud del carácter visual y narrativo.

Entre las formalizaciones teóricas que exponían los argumentos de su especificidad y la exploración realizativa que afirmaba su estatuto artístico autónomo, la cuestión de su vínculo con la literatura, el teatro o la música caracterizan la construcción de una mirada sobre su estética, enfoque permanentemente retomado que revela, en esa presencia constante, una dimensión de importancia específica para la teoría de la escritura audiovisual: el guión.

En tal sentido, interesa abordar aquí la relación cine-guión-literatura a partir de un problema que insiste en los autores que avanzan sobre el tema: la cuestión de las imposibilidades. Es decir, de aquello *inadaptado*, del traspaso imposible. Determinado por la puesta en relación de dos sistemas semióticos diferentes, con el paso intersticial del guión (escritura nómada, pre-texto hecho de palabras que deben emular la forma audiovisual), las concepciones desplegadas en torno al guión y la relación cine- literatura permiten reconocer ciertos postulados en los que lo posible aparece constantemente *contaminado* por lo deseable.

Si bien los autores de libros de guión en general parten del reconocimiento de la necesidad de transformar el material literario para su (re) elaboración audiovisual, las descripciones del problema, así como las soluciones propuestas, permiten reconocer, unas veces, la continuidad de una mirada jerarquizadora de los lenguajes y otras, enfoques que ponen de relieve el problema metodológico que emerge al intentar diferenciar los modos específicos de producción de sentido respecto de las tradiciones estéticas. Es decir: el problema de nombrar lo que un lenguaje estaría delimitado a hacer por razones del funcionamiento discursivo, respecto de aquellas limitaciones más bien vinculadas a un deber ser ceñido a una tradición estética. Porque, en todo caso, al considerar la relación y el esta-

tuto de los cambios en el juego transpositivo, siempre se pone a rodar una concepción del lenguaje y sus objetivos. Como señala Wolf, “a la pregunta sobre cuáles son las maneras en que se suele reflexionar sobre la transposición, lo primero que puede decirse es que las dificultades que supone son siempre propias e inseparables del material que se está manipulando, que a su vez están entrelazadas con el concepto cinematográfico de quiénes la están realizando” (2001 [2004]: 19).

En el escenario que nos convoca podemos hablar de una triangulación dada por el lugar del guión entre el concepto del cine y lo cinematográfico por una parte y, por otra, el concepto de literatura y de lo literario implicado en la relación transpositiva. Abordado desde el mundo del guión se trata de considerar, en una suerte de *nosotros* que marca el lugar de la mirada: ¿qué es lo que se suele considerar lo posible y lo propio, respecto de lo imposible y de lo impropio? En el fondo, cuando los libros de guión hablan de la literatura y de lo que ésta puede hacer, ofrecen sobre todo una mirada sobre lo que el cine debería ser. En tal sentido, este juego de relaciones permite advertir que en el campo del guión ha ganado el dominio de lo narrativo en la afirmación de la presencia del cine en el mundo, asociado a una concepción de cine masivo de narratividad clásica. Casos muy excepcionales, como Vanoye (1991 [1996]), permiten incluir en el campo del guión las experiencias de una narratividad diversa como práctica estética posible, siendo, sin embargo, una posición claramente marginal respecto de la asunción que los libros de guión hacen del cine un arte que debe contar una historia, de manera clara, y ser pura acción.

1.1. El juego de las relaciones

Partiendo del hecho de que la relación de pasaje, como propone llamarla Wolf (2001 [2004]), o de intercambio de fluidos, como la denomina Stam (2004), el campo de las relaciones transpositivas involucra universos semióticos diferentes. La cuestión sobre la que interesa detenerse en este lugar es aquella que alude a la especificidad: ¿qué es lo que el cine no puede hacer y sólo puede hacer la literatura?, y viceversa, ¿qué es lo que sólo el cine puede hacer y constituye su especificidad? Me interesa responder esta pregunta *desde la posición cine*. Esta interrogación, lo sé, no es nueva ni original. No espera serlo, no del todo. Me interesa, en todo caso, retomar la discusión para pensar sus alcances de cara a la teoría del guión, teoría restringida a enfoques que parten de una práctica consagrada y asociada a cierto modelo del cine, que –entiendo– no agota lo que el cine puede ser. Así, me parece necesario recuperar ciertas afirmaciones que constantemente se replican, gozando de un consenso que resulta al menos inquietante y que considero necesario volver a discutir, como es, por ejemplo, la asunción de que el cine no tendría la misma flexibilidad temporal de la literatura, que su tiempo sería siempre el del presente, como se manifiesta en Seger (1992).

Revisitando los enfoques, intentaremos situar ciertos niveles especialmente de borde que funcionan como regularidades y que suelen vincularse a dimensiones discursivas como la sugerencia o la ironía; es decir, casos de oscilación semántica, respecto de los cuales el decir cinematográfico podría tomar la palabra. Para los libros de guión, la asunción de la imposibilidad estética del cine hacia la ambigüedad o la complejidad se despliega en la fórmula siempre expuesta de que el cine “debe ser claro”: el narrador, por ejemplo, debe ser omnisciente y objetivo, en tanto que en la literatura podría ser subjetivo y altamente comentativo.

Me permito trabajar sin tomar una obra en particular, sino con varios ejemplos diferentes que habilitarán situar procedimientos en función de una potencia expresiva que se le suele negar al cine. Sé que se trata de una decisión problemática que en general caracteriza a los manuales de cine en los que se abordan categorías “puras” y buscan su ejemplo en un fragmento de film desprovisto de relación con el contexto. Sin embargo, de cara a este recorrido, más que establecer un número limitado de operatorias o un diccionario de categorías, me interesa pensar potencialmente lo que el cine puede ser y hacer en la relación con la literatura. En general, la posición de los manuales de guión es una posición normativa en la que se dice “el cine puede ser esto y debe hacer aquello, pero no debe intentar esto otro ni aquello”. Nociones como “funcionar”, “corrección”, “fracaso”, aparecen una y otra vez. Y si bien es verdad que la descripción difícilmente escapa, en cierto límite, a una posición valorativa (en mi caso, todo lo que el cine puede ser en la exploración estética), lo que intentaremos hacer es recuperar opciones de trabajo a partir de existentes.

2. En la historia: relación del cine con otros lenguajes

Cuando el cinematógrafo emerge se encuentra con un mundo que lo trasciende: artes, obras, tradiciones estéticas, concepciones de lo artístico, postulados de ciencia. ¿De qué manera se vincula con los lenguajes artísticos precedentes y con la exigencia dada a lo artístico? Como recuerda Carmen Peña Ardid (1996 [1999]) en torno a la relación cine-literatura, se trata de una relación altamente conflictiva, pues pone en juego concepciones jerárquicas de los lenguajes. Así, respecto del estatuto artístico en disputas y comprendiendo que la idea de autonomía del arte es crucial para entender su lugar en el sistema, muchos fueron los aspectos que debilitaron la posición del cine frente a las exigencias del canon artístico. Entre ellos se advierten el carácter de reproducción mecánica de imágenes y la condición eminentemente popular. Así, en los casos en que se afirma la posibilidad del carácter artístico del cine, la relación con otras artes como la literatura y el teatro se pensaba, o bien como necesaria o, muy por el contrario, como altamente peligrosa frente al riesgo de las contaminaciones (ver Figura 1).

Como ejemplo de la segunda posición, Sklovsky, un autor profundamente preocupado por la forma, reconoce el caudal estético del cine como una potencia, al tiempo que, frente a la literatura y su trabajo sobre el lenguaje, sostiene que sería mejor para ambos que el cine se ocupara de crear sus propios argumentos y de buscar su forma propia. Lo que Sklovsky plantea es la imposibilidad de hacer con imágenes en movimiento lo que la literatura hace con palabras; y dado que “Parece claro que las palabras para un escritor no son en absoluto una amarga necesidad, no son solamente un medio para decir algo, sino que son el propio material de la obra”, el autor observa la relación entre cine y literatura con enormes reticencias. Así, afirma: “Casi nada de la novela puede ser transferido a la pantalla. Casi nada, salvo el mero argumento. Diríase que para el cinematógrafo se abre otro camino, al de reproducir el movimiento puro, o para expresarse de manera primitiva, el camino del ballet” (1955 [1971]: 47).

<i>Concepciones frente a la relación / intercambio del cine con otros lenguajes artísticos.</i>		
Negación del estatuto del cine	Afirmación del estatuto artístico del cine	
Vertientes elitistas	Vertientes pluralistas	
<i>"El cine duplica, no crea"</i>	Ponderan negativamente	Ponderan positivamente
	Formalistas (dogmáticos) <i>Acento en las diferencias</i>	Crítico-lúdicos <i>Admiten las diferencias y la especificidad: búsqueda de lo propio a partir de lo común.</i>
	Autonomistas <i>Acento en la especificidad y pureza</i>	

Figura 1

Si bien no todos los autores consideraban la relación del cine con lo narrativo como necesaria, e incluso para algunos como Vertov, la ven como altamente negativa, la apuesta narrativa del cine como arte fue ganando la escena, y sus vínculos con las artes del encantamiento -en términos de Laffay (1964 [1966])- no han cesado, asumiendo un papel de específica importancia en la construcción de sus jóvenes tradiciones estéticas. Los libros de guión asumen esa tradición como la principal opción y, en tal sentido, para ellos enseñar a escribir guiones es, predominantemente, enseñar a contar historias de manera audiovisual.

3. Relaciones: entre la especificidad y posibilidad

A partir de la tensión sobre la noción de arte, y de que el cine la fuerza hacia zonas no previstas al momento de trazar el grupo de las Bellas Artes en el siglo XVIII, la inicial relación jerarquizada entre las artes fue dando lugar, lentamente, a enfoques comparativos, cuyo objetivo no radicaba ya en la descripción de un potencial que la obra fuente adaptada habría perdido, sino en analizar los tipos de diálogo construidos entre obras (Bejarano Petersen, C. 2008 [2010]) y las potencialidades expresivas de cada lenguaje.

Evidentemente esta perspectiva pone en juego un cambio en la relación sobre la obra fuente y el cine, y pone de relieve la relación con marcos disciplinares diferentes a los de una estética normativa o prescriptiva. Ya sea con abordajes que se proponen desde la literatura comparada, o bien en estudios sobre el cine que en ciertos pasajes introducen la discusión, la cuestión transpositiva posee una fuerte tradición crítica, pero sólo de manera reciente se advierte una entrada a la problemática desde el campo específico del guión. ¿Qué ocurre en ese terreno? La jerarquía domina, aunque transfigurada.

En este punto conviene recordar el carácter peculiar del guión como texto no autónomo (su vida radica en la proyección audiovisual que asuma), a caballo entre el objetivo de estructuración de un mundo con planteos estéticos particulares, por un lado, y por el otro, como una herramienta clave para la producción del film. Esta ambivalencia introduce ciertas restricciones en la escritura de los guiones, tales como: a) organización por escenas, b) escritura en tiempo presente, c) desarrollo en tercera persona, d) diferenciación de la información visual de la sonora, e) indicación al principio de cada escena del número y referencias a la locación (si interior o exterior, qué decorado, que efecto lumínico –día, noche, atardecer-), f) escritura de los personajes y acotaciones técnicas en mayúsculas, formato de fuente Courier New 12 –que supone la equivalencia entre una hoja de guión con un minuto del film-, entre otros rasgos. Ello se vincula con la exigencia de dramatización audiovisual entendida como el tipo de manifestación dramática que un suceso o elemento de la historia habrá de asumir según una requerida proyección audiovisual. Así, cuando en el capítulo “Los fallos del guión” Chion señala en qué se observa la inexperiencia guionista y describe los “defectos típicos de los guiones de principiantes”, enuncia que ello ocurre cuando, por ejemplo: “el guión indica el pensamiento de un personaje, su identidad, su deseo, incluso una situación, pero sin precisar la manera en que se avisará al espectador del film (y no al lector). Por ejemplo: ‘Y, hermano de Z’: ¿pero cómo nos enteramos?, ¿no corremos peligro de tomarlo por su marido?’” (Chion, 1988 [2006]).

Así, el guión, que es palabra escrita, emula el estatuto audiovisual y restringe aspectos estructurales tanto a ese principio de dramatización audiovisual, como a las exigencias que le impone su condición de herramienta para la producción (a este uso por ejemplo, corresponde, desde mi perspectiva, el criterio de división en escenas). Me parece necesario recordar el lugar del guión en la relación transpositiva, pues sus características introducen pautas a la escritura, aunque ellas no sean absolutas y estén vinculadas a los encuadres profesionales en los que se desarrollan (no es lo mismo escribir para una tira diaria televisiva que hacerlo para un largometraje cinematográfico o para un documental).

Estas pautas caracterizan al guión y su circulación institucional para proyectos ficcionales de manera dominante, y se vinculan a una escritura que se define como eminentemente descriptiva, aunque las excepciones y rupturas también existen, solo que éstas plantean la dificultad de lo no *gramatizable*, y por ello suelen quedar fuera de esos abordajes. Es decir que el libro de guión ostenta una vocación por la generalización y el señalamiento de ciertas pautas asociadas a marcos profesionales tradicionales. Desde esa perspectiva, lo que permanentemente juega con la irrupción y se desvía de la norma, se sanciona y se presenta como resistencia que atenta contra esa condición preceptiva en que se funda. Así, lo singular de estos enfoques es una suerte de enunciación autoritaria por la cual se afirma que el cine puede ser sólo eso que el libro de guión dice que debe ser, y lo peculiar es que esas concepciones se enseñan en las escuelas (universitarias) de cine.

3.1. Del guión y la mirada sobre la relación cine-literatura

Es interesante advertir que la perspectiva dominante en la relación del cine con la literatura desarrollada en los libros de guión asume postulados que encubren una concepción jerarquizada y estereotipada de los lenguajes (Bejarano Petersen, C. 2008, [2010]). Así, el cine se supone delimitado a lo concreto, simplificado, claro y determinado por la exigencia a una fuerte sujeción narrativa. En tanto que la literatura podría ser sugerente, introducir referencias al tema, trabajar sobre varias líneas de acción y personajes. Lo que implicaría, en términos generales, la capacidad de la literatura de hacer filosofía, en oposición al cine.

Quien introduce con claridad una posición diferencial en el mundo de los libros sobre el guión es Vanoye (1991 [1996]), al plantear la posibilidad de diferentes estrategias narrativas, y más aún, la posibilidad de diferentes relaciones entre la literatura y el cine tramitadas por el guión como opciones estéticas. Así, al momento de proponer una metodología de trabajo del guionista en proyectos que parten de una obra literaria, Vanoye distingue tres niveles: el de los problemas técnicos, el de las opciones estéticas, y el del proceso de la apropiación. El primero refiere al estudio de los cambios

implicados en la relación entre sistemas semióticos diferentes y los problemas generales que derivan de la especificidad audiovisual resumidos en la noción de dramatización audiovisual. Este nivel sería el que nos convoca ante la pregunta sobre lo específico de cada lenguaje, partiendo de la oposición entre la dimensión del mostrar (lo icónico) posible en el cine, y la condición del aludir asociada a la palabra (lo simbólico). Aristóteles señalaba esta diferencia en torno a la oposición entre modo dramático y modo narrativo –ya volveremos sobre esto-. El segundo nivel propuesto por Vanoye, el de las opciones estéticas, introduce el carácter netamente diferencial respecto de la propuesta que domina en otros autores, pues incluye las alternativas estéticas involucradas en la tarea. Al describir dos grandes modelos de representación detectables en las tradiciones literaria y cinematográfica, lo clásico y lo moderno, Vanoye abre el juego para el desarrollo de guiones cuya propuesta podría explorar una narrativa no clásica. Así, la alternativa estética que formula tanto para la obra fuente como para las posibilidades audiovisuales, habilita una metodología a la que podría resumir con la siguiente afirmación: no existen a priori obras que serían más adaptables que otras, así como tampoco una imagen delimitada de lo que el guión debería ser, en tanto que la tradición dominante de la teoría del guión se afirma en una estética que podemos situar del lado del canon clásico (referencialidad, verosimilitud realista, estatuto diegético) y en negación de otras opciones estilísticas. Si bien Linda Seger introduce la cuestión del estilo, lo hace matizado por afirmaciones como la que siguen: “La mayoría de las películas que triunfan en el mercado son realistas. El estilo realista es el más accesible para la audiencia, el que se entiende con mayor facilidad y es más claro. Es como la vida misma”, y añade: “Pocas películas utilizan otros estilos, y aquellas que lo han hecho rara vez han sido éxitos de taquilla” (1992 [2000]: 194).

El tercer nivel propuesto por Vanoye es el de la apropiación, en el que introduce las decisiones de cambio o continuidad entre la obra fuente y el guión atendiendo a las diferentes coordenadas espacio-temporales (históricas, geográficas, de época) en que ambas obras son construidas.

Entre la propuesta de Vanoye y la más difundida en el campo de la teoría guionística, las diferentes concepciones de la relación entre los lenguajes y obras se materializan en la metodología que proponen. En tal sentido considero que se puede definir a la primera posición como representante de una teoría transpositiva y a las segundas como diseños asociados a una concepción adaptativa (Bejarano Petersen C, 2008, [2010]). En tanto que Vanoye abre el juego al tejido de las opciones intertextuales y al paso del tiempo, las segundas suponen ciertos parámetros estables en los cuales debería *entrar* la obra fuente y el cine; razón por la que en estas últimas la idea de trasvasamiento fundada en la oposición forma/contenido, es tan familiar y *adecuada*.

Nuestra pregunta inicial respecto de lo específico de las posibilidades semióticas de cada lenguaje, se puede plantear considerando el modelo de Vanoye. Si bien en el autor la pregunta por lo específico de cada lenguaje desplegada en el primer nivel (problemas técnicos) adquiere una fisonomía próxima al estudio semiótico de las condiciones materiales de cada lenguaje -con sus restricciones de materias significantes y sentidos convocados-, también se orienta en cierto sentido a un horizonte estético (a un deber ser). El de la dramatización audiovisual, en este caso, distintiva de lo cinematográfico, pues parte del presupuesto de cierta vinculación narrativa -aún abriendo el juego a diferentes modelos de narratividad-. Ahora bien, la apertura a modelos narrativos no-clásicos pone al descubierto las asunciones dominantes en el campo del guión. El trabajo de Vanoye me parece valioso en ese gesto metadiscursivo, crítico, que pone en evidencia naturalizaciones del campo, y en el gesto metodológico de ofrecer una propuesta que no delimite exclusivamente un tipo de narrativa. Por otra parte, cabría preguntarse hasta qué punto es posible, hablando de lenguajes y obras y no de un nivel pre-semiótico, establecer en las diferencias materiales condiciones específicas de posibilidad semiótica, sin que constantemente se toquen con modos de configuración estética (posibles entre otros). Esto es: hasta qué punto las restricciones materiales delimitan modos de configuración sin que cada vez la distinción no esté hablando al mismo tiempo de estéticas o reglas del lenguaje que configuran los campos y sus tradiciones. Si lo pensamos desde Dubois (2001), esta conjunción del enfoque por lo específico-material de las “máquinas de imágenes” es atravesada a su vez por nociones sobre lo estético (por ejemplo, eje maquínico/humano), lo que pone en evidencia, desde mi perspectiva, cierta imposibilidad de lo específico *a secas*, desvinculado de pautas más o menos manifiestas sobre lo que se supone que un lenguaje debe ser. Cuando Dubois -en ese mismo libro- habla de la estética del video, si bien plantea posibilidades de manipulación de las imágenes, delimitadas por las características materiales y tecnológicas de la imagen videográfica (organización en tres niveles de información: el cromático, el lumínico y la información de sincronismo en el barrido), también describe rasgos de lo que sería el lenguaje del video acotando a un tipo de trabajo sobre las imágenes y sonidos, el del video arte, y oponiéndolo a un tipo de cine, el de narratividad clásica. Así, lo específico, como en el origen del cine, está asociado a lo que sólo se puede hacer con un medio de expresión y a ciertos presupuestos de lo que sería el trabajo estético.

3.2. Libros de guión y adaptación

Ya sea como una referencia al pasar mientras se desarrolla cierto problema de la escritura en general, o en propuestas integrales específicamente orientadas a la adaptación, el tema de la relación con otros lenguajes aparece en los libros de guión ligado a lo narrativo. En el caso puntual de

Seger, el libro completo se destina a la cuestión: *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas* (1992 [2000]). En otros como el de Vale (1982, [1996]) o Comparato (2005), se destinan secciones o aparece en el tratamiento de otro tema (personajes, diálogos). En el caso de Vanoye (1991, [1996]), en el libro dedicado al guión, un apartado define los problemas de la adaptación y otro libro, no acotado al guión, desarrolla íntegramente la problemática de la relación cine-literatura (Vanoye, 1989).

Básicamente abocados al arte de contar historias, los libros de guión piensan la adaptación de cara a la narración y a una relación que obliga a cierta “fidelidad” o continuidad de rasgos característicos de la obra llamada original. Como señalaba, esto está en clara relación con la noción de cine que sostienen, en términos de una práctica narrativa orientada a grandes públicos. Esto es: una narratividad de verosimilitud realista y fuerte sujeción diegética. Así, la relación con la obra fuente se vincula con la capacidad de reconocer en ella materiales para la historia audiovisual y, por lo tanto, se parte de la idea de adaptabilidad de la obra fuente. Es decir, del precepto de que habría obras más adaptables que otras, y más aún, que habría obras *inadaptables*.

En esta primera entrada, el carácter adaptable o no de la obra literaria se despliega en algunas afirmaciones que van desde el pedido de calidad a la obra literaria a la descripción de lo que podríamos llamar grados de *literaturidad*: a mayor *despliegue* literario sería menor la cualidad de adaptabilidad. Ahora bien, sabemos que los orígenes de un proyecto audiovisual son múltiples, y diversa es también la forma que pueda asumir. Por ello, su construcción pone en escena sucesivas instancias en las que la potencialidad se delimita y un nuevo universo textual surge como resultado de algunas decisiones. Así, un comienzo posible estaría asociado a la elección de la obra fuente. El enfoque dominante parte de la presunción de que sería más cinematográfica la obra literaria que fácilmente pudiera resumirse en una línea -trama- o story line/sinopsis. Esta idea está presente en Vale cuando, hablando de la adaptación, afirma: “La forma de acercamiento es similar en todos estos casos: primero hay que reducir a una línea simple el material existente” (Vale 1982, [2006]: 174). Para Vale, como para Seger y Comparato, la relación con la obra literaria parece delimitada a la anécdota narrativa y a las exigencias de un guión de narratividad clásica. Si bien estos autores admiten que no hay adaptación sin transformaciones, en ellos el criterio de los cambios está pautado por un modo puntual de pensar el guión o por cierta asunción de una esencia de la obra fuente, que asume, de acuerdo al autor, una acentuación.

En Comparato aparece del lado de lo que sería la calidad: “La adaptación implica escoger una obra adaptable, es decir, que se pueda transformar sin que pierda calidad; y no todas las obras se prestan para esta transcripción.

Un ejemplo típico de adaptación imposible es la novela *Ulises*, de Joyce, ya que lo que caracteriza a esta obra son los pensamientos íntimos, los acontecimientos mentales de un personaje. Aún así, ha habido intentos de aproximarse a la obra de Joyce por la vía cinematográfica. Al fin y al cabo, cada novela es un reto para el guionista (...)” (2005: 288). La modalización final, aunque introduce matices en relación con lo *inadaptado*, permite situar el carácter dominante de una concepción sobre la adaptación que tiene como protagonista a la narratividad clásica. Seguramente Comparato no desconoce parejas como Robe-Grillet y Resnais en *L’Anne dernier à Mariendbad* (*El año pasado en Marienbad*, 1961) o la experiencia del *Orlando* filmico (Potter, 1992), que parte de la novela moderna de Virginia Wolf (1928), por lo que la posibilidad de guiones que parten de obras que serían inadaptables se introduce como un potencial, aunque nada habría de garantizar su éxito comercial (aspecto que preocupa particularmente a los autores de libros de guión). Así, mientras la imagen habilita una zona en la que emergería lo más literario de lo literario (a lo que llama calidad), y si bien esa dimensión estaría asociada a lo que sólo puede producirse vía la literatura y vía una obra – es decir, lo no-traducible-, permite también reconocer una imagen sobre las limitaciones del cine.

Esa posición se pone de manifiesto, por ejemplo, cuando se dice que cierto escritor es particularmente cinematográfico en su estilo, caso de Stephen King o Sidney Sheldon. El presupuesto implicado en esta afirmación está ligado a la idea de fidelidad, pero trasciende al problema del estatuto o legitimación de los cambios. Fundamentalmente se liga a la idea de ciertas cosas que el cine no debería ser. De este modo, la presencia de un narrador comentativo se considera un atributo literario, en tanto que la exigencia de mínima intervención se define como cinematográfica. En ese lugar, es en el que Sheldon emerge como muy cinematográfico: su escritura elimina al máximo observaciones del narrador que no se vinculen de manera específica a la acción; el conflicto se manifiesta en los primeros párrafos y guía los objetivos de los personajes; los personajes se caracterizan a partir de una mínima descripción de sus atributos visuales y se privilegia su descripción a partir de un hacer o interactuar (modelo de praxis aristotélica que se ajusta a la pauta de escritura de un guión); las relaciones espacio-temporales son clarificadas constantemente (un capítulo se inicia, por ejemplo, indicando lugar y fecha: “San Francisco , Abril de 1995”) y ostenta un alto grado de redundancia. Otro aspecto bastante característico de lo que se llama literatura muy cinematográfica es la fuerte presencia del diálogo. Además, para clarificar la diferencia entre tipos de voces se introduce un cambio tipográfico que indica el paso de un diálogo a un pensamiento, utilizando la cursiva y aclarando el origen de esa “voz interior”: “*Algún día, se prometió Page a sí misma, voy a vivir en una casa de verdad, en una hermosa cabaña con césped verde y una cerca de estacas puntiagudas*” (Sheldon 1994 [2009]: 63).

Este recurso del cambio tipográfico para indicar el pasaje en el estatuto de la voz-palabra, fue desarrollado por Manuel Puig en *Boquitas Pintadas* (1969-1974, [1974]). Sin embargo, en ese caso, el recurso introduce polifonía pero no ostenta un fin clarificador. Como en el diálogo entre Mabel y Pancho, que comienza sin que se indique quiénes hablan o dónde lo hacen, intercalando entre líneas de diálogo, con cursiva, los pensamientos socialmente indecibles (por pautas del buen comportamiento asignados a la gente *de buen proceder*): “- Ya que está ahí, por qué no me cortaría unos higos? *cáscara aterciopelada verde, adentro la pulpa de granitos rojos dulces los reviento con los dientes.* / -Buenas tardes, no la había visto. *El pie las uñas pintadas asoman de la chancleta, piernas flacas, ancas grandes.*” (Puig 1969-1974, [1974]: 154) Es decir, que no se trata de un procedimiento en sí mismo, sino de su articulación en un conjunto textual. El juego polifónico y fragmentario de *Boquitas Pintadas*, con un salto tempo-espacial constante que potencia la discontinuidad y la desorientación, sería, para la perspectiva dominante en el mundo del guión, inadaptable, poco cinematográfico. Pero existe la transposición fílmica de *Boquitas Pintadas*, realizada por Leopoldo Torre Nilsson en 1974. El film –co-guionado con Puig- retoma los personajes, situaciones, atmósferas y lugares del relato literario (lo que sería la historia), pero además, captura y reelabora sus apuestas estilísticas, como el juego de voces y el desarrollo temporal, aunque su apuesta tienda a una enunciación menos fragmentaria y más orientadora espacial y temporalmente. En un trabajo reciente en el ámbito universitario, buena parte de los estudiantes registraba un vínculo fuerte entre la novela y el film, aún reconociendo la modernidad del relato literario y ciertos problemas técnicos tales como la casi ausencia de diálogos estilo directo o indirecto; o bien, la apuesta a opciones que acotarían lo eminentemente literario, como podría ser el juego polifónico a partir de la sucesión de géneros de la palabra: cartas, notas periodísticas, obituarios, informes policiales a partir de los cuales se construye la historia. En el caso de Puig y de *Boquitas Pintadas*, la relación cine-literatura se torna por demás interesante, pues nos fuerza a considerar los vínculos en el vaivén de influencias del cine a la literatura, y no sólo en el paso lineal de la literatura al cine.

Ahora bien, desde la perspectiva habitual de los libros de guión, la relación entre el *Boquitas Pintadas* literario y su paso al cine hubiera sido imposible. Sin embargo, nos encontramos frente a un caso en el que esa densidad del texto, como entidad compleja, fluye entre ambos universos habilitando en el film claros reenvíos al mundo de la obra literaria. Si entráramos en esa apuesta imposible de la fidelidad/traición, hablaríamos de un caso de fidelidad al libro y al cine. Desde luego, la fidelidad es una lectura, y la lectura nunca es unívoca ni estable. Por ello, quizás convenga más bien hablar de una relación de seducciones que, más que dar cuenta de

un lazo adecuado entre obras, da cuenta de un lazo de aceptaciones entre las obras y la lectura de los espectadores.

4. ¿Niveles de lo imposible?

En los libros de guión, lo que se considera lo específico discursivo se confunde incesantemente con una concepción delimitada del cine asociada a una cierta concepción de lo literario: en tanto que el primero debe someterse a una idea de lo narrativo, el segundo puede desplegar decisiones no necesariamente narrativas. Así, si bien todos los autores parten de la afirmación de los cambios imprescindibles en la obra literaria para asumir una forma audiovisual, el problema consiste en definir cuáles deberían ser esos cambios y qué los legitima. Como hemos señalado, la necesidad de legitimación parte del tipo de concepción adaptativa y la idea de fidelidad: “Ser fieles al original y evitar hacer únicamente transliteraciones. Lo importante es transformar sin transfigurar” (¡!), propone, casi en un oxímoron, Comparato (2005: 292).

En el recorrido hasta aquí propuesto, he señalado algunos lugares en los que la idea de lo imposible cinematográfico es en realidad la prescripción de un deber ser. Me gustaría señalar brevemente otros lugares que habitualmente se marcan como imposibilidades del cine pero que obedecen, desde mi perspectiva, más bien a lo normativo:

- Mostrar–aludir: el cine debe mostrar (debe ser dominante el modo dramático). Esta afirmación atraviesa las formulaciones que siguen.

- Concreto-sugerido: el cine debe ser concreto. La sugerencia, muchas veces asociada a lo metafórico, se delimita como opción literaria. Así, se parte de la omisión del trabajo metafórico cinematográfico, y se sanciona como ilustrativa y poco cinematográfica la operación metafórica del tipo de Chaplin en *Tiempos Modernos*, que consiste en comparar mediante dos planos sucesivos obreros con ganado. Lo que se sanciona es una operación discursiva que pone en tensión la requerida motivación diegética.

- El cine debe privilegiar lo narrativo por sobre lo descriptivo: debe ser un arte de acción. En este punto, se afirma que la literatura puede ser descriptiva (se omite que lo fuertemente descriptivo no forma parte de toda la literatura). Además, se afirma que en el cine, el narrador describe objetivamente. Se pierden de vista los modos en que el narrador cinematográfico puede ser comentativo (de manera más o menos evidente). Por ejemplo, en el cine, la variación lumínica (cambio de luz cálida a luz fría -en un caso estereotipado-), puede introducir una suerte de comentario respecto del tono de una escena o situación.

- En el cine, el narrador no puede ser comentativo: asociado a lo descriptivo y al planteo del tema, se manifiesta que en el cine el narrador debe

ser objetivo (transparente) y que la posibilidad de introducir acotaciones tales como valoraciones o comentarios sobre lo descrito (se lo llama reflexividad) es eminentemente literaria, y no una cualidad cinematográfica. Ello se vincula a la afirmación de que, en el cine, el tema o temas implicados deben aparecer bajo la forma del relato y no se debe subordinar la historia al tema. Se dice: “Los detalles en una novela construyen ideas, pero también nos dan información que nos resulta útil y fascinante en sí misma”, señala Seger (1992 [2000]: 49). “En sí misma” quiere decir: sin que genere transformaciones. Así, para esta autora la literatura, en oposición a lo que ocurriría en un film, puede detenerse en el planteo de temas o desarrollo de perfiles psicológicos. Por ello, desde esta perspectiva, decir que en un film *no pasa nada* (narrativamente) es equivalente a su fracaso.

- En el cine los pensamientos del personaje se deben poner en acciones. Así, la trasmisión de pensamientos vía la voz interna o *voz off* se considera predominantemente anti-cinematográfica. Se manifiesta que el uso del diálogo deliberadamente explicativo de los estados de ánimo del personaje es un error (el diálogo debe encubrir su función informativa). Se insiste en que debería acotarse el uso de la palabra a lo que no puede ser dicho vía la imagen, pues la palabra -se supone- debe subordinarse a la imagen. Se olvida, de tal modo, que la palabra forma parte del universo del decir audiovisual y que, en todo caso, el problema se traduce en la relación dada entre imagen y palabra con respecto a un determinado proyecto estético. La posibilidad de transmitir pensamientos de los personajes vía la *voz off*, lejos de pensarse como un recurso estético posible, se define como intrínsecamente anti-cinematográfica. Haciendo una analogía con la pintura, me parece que ese uso restringido de la palabra, sería equivalente a prohibir el uso del rojo cuando se puede usar el naranja. Eric Rohmer (1984, [2000]) enseña mucho sobre la posibilidad de la palabra (y los silencios), tanto en sus films como en sus escritos. En este camino, conviene recordar su pedido de tratar la palabra atendiendo a su dimensión poética amplia: texturas, ritmos, entonaciones, musicalidad. Para la concepción dominante del guión la palabra se piensa especialmente restringida a ese uso de transmisión encubierta de información (narrativa y de caracterización de los personajes)

- En términos temporales podemos reconocer dos grandes afirmaciones:

a. Se afirma que el cine debe ser lineal, o más aún, cronológico. En esto, muchas veces se confunde la orientación al espectador de los saltos temporales de un relato con el hecho de que los relatos estén organizados cronológicamente. En verdad lo que se afirma es que el espectador debe estar constantemente orientado a nivel espacial y temporal. Esto sería: en el cine no se deberían provocar ilimitadas disrupciones espacio-tempora-

les, en tanto que la literatura sí podría hacerlo.

Además: se apela constantemente a la idea de que el film debe organizarse en tres actos: introducción, desarrollo, desenlace. Llegando incluso a establecerse duraciones por acto y el requerimiento de giros narrativos (*plot points*) dados por la presencia de núcleos altamente transformadores e inesperados. También se plantea la necesidad del clímax (momento de máxima tensión) previo al desenlace, con un retorno al equilibrio antes del final. Esta construcción macro estructural, que ya aparecía como propuesta en Aristóteles, tiene en el campo del guión un autor que se presenta como su creador: Syd Field, (quien al parecer exige el *copyright*, cuestión que siempre me ha llamado la atención -los herederos de Aristóteles deberían ser asesorados-). Sin avanzar en la discusión puntual de esta teoría y sus alcances para la práctica de la escritura o del análisis, considero que el concepto de *plot point*, es en verdad la descripción puntualizada de ciertos momentos del relato que ordenan la mirada del analista, pero que, en la medida en que los principios de sucesión y transformación guían la lógica narrativa, es frecuente advertir que al analizar films se indique como *plot point* lo que se sitúa en el tiempo establecido por Field, sin considerar acciones fuertemente transformadoras previas o sucesivas. En términos del análisis: se va a buscar lo que se pretende encontrar.

b. En términos temporales, se afirma también que el cine carece del dinamismo temporal de la literatura, asociado a la definición del primero como siempre acotado a un único tiempo, el presente:

“[en la novela] El narrador nos puede ayudar a concretar el pasado, el presente y el futuro. (...) casi constantemente, el narrador mira hacia atrás en los acontecimientos que ya han ocurrido; y cuenta, a la vez que interpreta, estos acontecimientos al lector (...). En una novela el tiempo es fluido. Se mueve de atrás a adelante, entre el pasado, el presente y el futuro. (...) En las novelas este movimiento entre el pasado y el presente es fluido e ininterrumpido. La vuelta atrás –el flash back- es parte del movimiento de la historia. En el cine, este tipo de flash back hacia una historia del pasado puede detener el ritmo de la narración. El cine transcurre en el presente. Es inmediato. Es ahora. Es activo. Una novela puede ser reflexiva y enfatizar el significado, el contexto o la respuesta de un suceso. Pero una película pone el énfasis en el suceso mismo. (...) El cine trabaja con el presente y nos conduce hacia el futuro. Está menos interesado en lo que ha ocurrido que en lo que va a ocurrir después” (Seger, 1992, [2000]: 52-53).

En esta cita se advierte una condensación de aspectos señalados antes, asociados aquí a la definición de lo temporal cinematográfico como lineal y restringido al presente. En este sentido, si bien es necesario distinguir los tiempos verbales como elementos de fuerte economía para la construcción temporal en el campo del lenguaje articulado, ya que a través de la conju-

gación de los tiempos verbales en un párrafo podemos pasar del presente al pasado o al futuro a través de una palabra, ello no implica que el cine carezca de indicadores textuales que permitan introducir planos temporales que escapen al presente. En tal sentido, recordemos que forma parte de una extendida tradición el paso al blanco y negro para indicar *flashback* o regreso al pasado. Metz ha dedicado un minucioso trabajo al estudio de ciertas configuraciones sintagmáticas que, a partir de las relaciones de contigüidad, instrumentan diferentes dimensiones temporales, tales como la simultaneidad (Metz, 1968, [1972]: 229-264). Además, la voz puede introducir esas variaciones temporales a partir de la palabra. Si consideramos la articulación imagen/sonido: es posible a partir de una palabra que comienza en el presente, pasar a una imagen del pasado y continuar con la voz *off* en aquel presente. En este caso, el tiempo no es ni pasado, ni presente, es la co-presencia de ambas temporalidades, caso de la bella secuencia de *Singin' in the rain* (*Cantando bajo la lluvia*, Donen y Kelly, 1952) en la que el músico-actor Don Lokwood relata para la periodista en la puerta del cine, frente a sus fans enloquecidos, el recuerdo de sus días pasados con Cosmo (su compañero de aventuras), y en tanto que la palabra nos habla de una infancia de formación académica en la música y gran solemnidad, la imagen retrata una formación musical hecha a pura calle y vodevil (con tomates de un público enojado incluidos).

Por otra parte, conviene distinguir la percepción que podemos tener de las imágenes en movimiento como ocurriendo delante de nuestros ojos (en nuestro presente), con la temporalidad resultante, en términos semánticos, a partir de los diferentes modos de configurar los films. En tal sentido, podemos reconocer la ausencia de un lenguaje que regule de manera estable las relaciones temporales, como puede funcionar en la palabra la conjugación verbal, pudiendo cada film desplegar sus propias modalidades de la variación temporal, como es el caso de *La sonámbula, recuerdos del futuro* (Spiner 1998), en el que el blanco y negro nos sitúa en el presente y el color en el pasado.

Ahora bien, por una parte está lo temporal del film, y por otra, lo temporal del guión. Así, con respecto al guión, se trata de una doble instancia: el guión se escribe en tiempo presente y en tercera persona. Esta restricción en la escritura de guiones implica que la focalización extraordinaria debe explicitarse, de lo contrario se parte de la asunción de *ocularización cero*. Lo mismo ocurre con el tratamiento temporal. En la medida en que el film, como hemos dicho, delimita en la proyección una suerte de aserción conjugada en tiempo presente (vemos lo que está ocurriendo, como si ocurriera en concordancia con nuestro presente), los juegos temporales introducen una zona de afirmaciones estéticas. Como se ha dicho, en la literatura, la presencia de los tiempos verbales y su conjugación permite, con sólo una palabra, trazar los cambios en la temporalidad. En el caso del

guión, el cambio temporal se establece en términos de la estructura, por ejemplo con el cambio de escena. Y si bien puede señalarse que se trata de un *flashback* o de un *flashforward* o de la entrada a un tiempo y espacio subjetivos, el espectador deberá interpretar la dimensión temporal a partir de indicios presentes en el film y de la lógica causal que habilita el juego de una cronología implícita. El espectador no lee el cambio de escena, sino que percibe e interpreta los saltos en una dinámica de la lectura que, como señala Bordwell, entrelaza hipótesis de manera constante (1985, [1986])

- Con respecto a lo espacial se plantean las siguientes cuestiones: para la mayor parte de los libros de guión la concepción que se tiene del espacio se asocia a la idea de que el espacio es donde ocurre la acción. En tal sentido, se privilegia una naturalización narrativa del espacio y se lo piensa como específicamente ligado a la continuidad. De tal modo, se desatiende la posibilidad de trabajar el espacio en términos de exploraciones estéticas, y de pensar, por ejemplo, ese modo particular de construcción del espacio audiovisual: la relación entre campo y fuera de campo. A su vez, en la medida en que el modo de describir una escena involucra definiciones posibles de puesta en escena, el guión también puede pautar planos posibles para la construcción espacial.

Si lo pensamos en términos del guión, la escena delimita una unidad espacio-temporal. Según este criterio, cada vez que se cambia de escena, lo que se introduce es un criterio de montaje según el cual el espacio puede tornarse previsible o imprevisible. Por otra parte, el film, en la medida en que trabaja con imágenes y con sonidos, puede darnos la imagen específica de un rostro, o de un tipo de voz. Esta cualidad puede tener efectos estéticos: el narrador literario puede omitir la descripción general del personaje, de su voz o del espacio de manera ilimitada, sin que ello impida comprender la historia. En el caso cinematográfico implicaría una estrategia en la focalización asociada a la puesta en escena. Veamos:

“San Francisco. Abril 1995.

El fiscal de distrito Carl Andrews estaba furioso.

- ¿Qué diablos pasa aquí? —quiso saber—. Tenemos tres médicas que viven juntas y trabajan en el mismo hospital. Una de ellas estuvo a punto de hacerlo clausurar, la segunda mata a su paciente por un millón de dólares y la tercera es asesinada.

Andrews dejó de hablar para respirar profundo.” (Sheldon, 1994, [2009]: 11)

En ningún momento se describirá al fiscal. Y el espacio se construirá con las palabras: sala del tribunal (apelando a la clase) y las imágenes mentales que despliegue en el lector. En una transposición que pretendie-

ra recuperar esa misma decisión, la ausencia de descripción de la sala de tribunales debería representarse dejando fuera de campo a ese espacio, o respecto de la figura del fiscal -dado que no está descrito-, dejándolo fuera de campo e introduciéndolo a través de su voz en off. Ello tendría implicancias narrativas (¿por qué no se muestra un personaje que en la escena es importante?) y estéticas: introduciría una suerte de fuera de campo gnoseológico y cierta apuesta en relación con la construcción del espacio. Pero en la novela la ausencia de descripción del lugar o del fiscal no obedece a una resistencia para ubicar al espectador, sino a una economía del relato. En tal sentido, la relación transpositiva, aún en los casos que se pretende más neutral (esto de los relatos literarios que serían más cinematográficos que otros), implica decisiones que pueden, o no, tomar como eje la lectura hecha sobre la aspiración estética proyectada por el relato literario.

Tomo en particular el caso del espacio y lo descriptivo, porque se suele afirmar que la literatura es más descriptiva que el cine, y la cuestión en realidad es que puede serlo o no, y que en todo caso se trata del tipo de relación que lo descriptivo plantea con respecto a lo narrativo (relación entre funciones nucleares y catalíticas). Además, los libros de guión ostentan una concepción naturalista del espacio sujeto a la acción (esto de: es donde ocurre la historia). Esta manera de pensar al espacio, desactiva, desde mi perspectiva, las posibilidades del juego estético que el espacio, como dimensión, haría posible (hay historia en el tratamiento del espacio).

Cuando escribimos un guión, la pauta plantea la necesidad de una mínima descripción. Es sólo lo que es necesario para la acción y la comprensión de la historia; así, el exceso de descripción se señala como un error. Sin embargo, depende de la propuesta estética que se ponga en juego (y como se ha señalado, del marco profesional en el que se espera circule el guión). A su vez, el modo de construir la escena podría introducir, a partir de la descripción, ciertas acotaciones de puesta en escena que articulen relaciones de campo y fuera de campo -dinámica característica del espacio audiovisual- (Burch 1970 [1998]). En un guión puede hacerse una descripción acotada del personaje (edad, y algún rasgo significativo) y el lugar, con el encabezado de escena: sala de tribunal. La cuestión es que el guionista sabe que eso transpuesto al film dará lugar a un rostro particular y a un espacio particular y no a un genérico. Ello depende de la cualidad icónica del filme. Ahora bien, que el relato literario construya imágenes mentales y no muestre imágenes o sonidos concretos, y que el cine sí, es una diferencia que puede trabajarse desde muy diferentes estrategias estéticas: un relato literario puede prescindir de la descripción del lugar o puede detenerse en una minuciosa y extensa referencia al espacio. En el film ocurrirá lo mismo, puede retener información sobre el espacio a la manera de ese papel actancial que el espacio asume en los films de Antonioni, o

puede incorporar el espacio en un *golpe de vista* mostrándolo en función de la acción.

Sobre lo que me gustaría poner el acento, en torno a esta diferencia entre mostrar y aludir, es que el film puede tanto aludir (o referir) como mostrar. En ese camino, me interesa deslindar la relación mostrar/aludir de la relación entre lo explícito y lo sugerido. Para muchos de los autores del guión, el cine no puede más que ser explícito (asumiendo que la sugerencia está asociada al referir y que la claridad narrativa restringe el papel de lo implícito). El citado ejemplo de *Cantando bajo la lluvia*, nos ofrece el caso de una estrategia irónica a partir de la posibilidad polifónica del film: en tanto que la palabra describe una realidad, la imagen nos muestra otra. La oposición plantea la no uniformidad del sentido. En el cine de Rohmer, el sentido sugerido se despliega en la relación entre lo que dicen los personajes y lo que no dicen, en las relaciones espaciales que establecen (el lugar de un personaje en cada momento de la escena), la circulación de las miradas, el conjunto de niveles de gestualidad del cuerpo y su relación con el encuadre y tamaño de plano.

- Finalmente, podemos referir a la condición polifónica del film, que en principio permite un funcionamiento distintivo del juego de voces como diferencia de lo literario. En la medida en que el film trabaja sobre diferentes materias de la expresión, de manera simultánea puede ofrecer información y hacerlo a partir de voces diferentes. Es decir, puede ser polifónico en simultaneidad. En tanto que la literatura habilita lo polifónico en la sucesión, caso de *Boquitas Pintadas*, o de la novela epistolar del siglo XIX. Ahora bien, los libros de guión tienden a considerar la polifonía filmica en términos de la necesidad de unidad y coherencia determinada por el privilegio de la diégesis. A su vez, como ya se ha señalado, tienden a subordinar el campo sonoro (voz, música, ruidos, silencios) a la imagen. En tal sentido, lo que prima es una percepción fuertemente delimitada de esa posibilidad de lo polifónico.

Volvamos al carácter de lo literario. Decíamos que Sklovsky, ante la emergencia del cine, entre fascinado por el fenómeno filmico y preocupado por sus alcances, planteaba la relación del cine con la literatura como restringida al plano del argumento o de la peripecia. La preocupación de Sklovsky parece comprensible por su posición formalista y la profunda convicción en el trabajo sobre el lenguaje. Lo que trasunta en los manuales de guión es un poco diferente: es la suposición de que el cine debería abstenerse de construir relatos basados en estrategias recursivas, reflexivas o, retomando a otro formalista (Jakobson), obras en las que la función poética se ponga de relieve por sobre la función referencial. En tal sentido, y atendiendo al carácter dominante de estas posiciones, me parece que sería un gesto de fuerte correlato ético/estético reintroducir la polifonía del film

a la teoría de la escritura y tornar el singular que juega a ser neutro, a un plural que habilite otros mundos posibles de escribir lo audiovisualizable.

Notas [↑]

[1] Conviene señalar que la tarea de análisis de Sklovski fueron tempranas, alrededor del veinte, sin embargo se publican tardíamente.

Bibliografía

- Bejarano Petersen, C.** (2008), “Transposición audiovisual: universos del diálogo. Concepción y práctica del guionista en los proyectos transpositivos”, en *Razón y Palabra*, Revista Electrónica Especializada en Comunicación, N° 71 “Estudios cinematográficos: revisiones teóricas y análisis”, publicado en febrero de 2010. www.razonypalabra.gov.mx
- Bordwell, D.** (1985) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ed. Paidós, [ed cast. 1996]
- Burch, N.** (1970) *Praxis del cine*. Madrid: Gallimard [6^{ta} ed. cast. 1998]
- Comparato, D.** (2005), *De la creación al guión. Arte y técnica de la escritura para cine y televisión*. Buenos Aires: La Crujía.
- Dubois, P.** (2001) *Video, cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas
- Metz, C.** (1968), *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo [ed. Cast 1972]
- Peña-Ardid, C.** (1996) *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra [3er ed.. 1999].
- Puig, M.** (1968), *Boquitas Pintadas*, Bs. As.: Booket, [7ma ed.2000]
- Rhomer, E.** (1984), *El gusto por la belleza*, Barcelona: Paidós [ed cast. 2000]
- Seger, L.** (1992), *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: RIALP, [1^{er} ed. cast. 2000].
- Sheldon, S.** (1994), *Nada es eterno*, Bs. As.: Biblioteca La Nación, [ed cast 2009].
- Sklovski, V.** (1971) *Cine y lenguaje*, Anagrama, Barcelona, [1^{er} ed. cast.]
- Stam, R.** (2004) *Literature and film. A Guide to the theory and practice of film adaptation*. Oxford: Blackwell.
- Vanoye, F.** (1989) *Récit écrit, récit filmique*. Paris: Nathan.
- (1991) “La adaptación como conjunto de opciones estéticas” (Capítulo 3 La adaptación)”, en *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona: Paidós [1^{er} ed. cast. 1996].
- Vale, E.** (1982) “Caracterización”, “Transición de la acción”, “El efecto sobre el espectador”, en *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa, [Ed cast. 1996]
- Wolf, S.** (2001) “Transposición: problemas generales y problema específicos”, en *Cine y literatura. Ritos del pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

Camila Bejarano Petersen

es Licenciada en Investigación y Planificación de Medios Audiovisuales. Se desempeña como profesora Titular de Guión III y del Taller de Tesis de la carrera de Artes Audiovisuales (FBA, UNLP) y como Jefa de Trabajos Prácticos en Lenguajes Artísticos de la carrera de Crítica de Arte (IUNA). Ha publicado y participa en actividades académicas y artísticas locales e internacionales. Actualmente desarrolla su tesis del Magíster en Estética y Teoría de las Artes (FBA, UNLP).

La visualidad siniestra

Carolina Bejarano

A partir de la conceptualización freudiana de lo siniestro, -en tanto experiencia estética diferenciada del miedo y del terror- y de los posteriores desarrollos de Lacan sobre lo real y el objeto *a*, considerando al lenguaje cinematográfico como vía reggia para acceder a la experiencia de lo siniestro, se avanzará en la localización de los recursos específicos que lo fílmico posee para lograr efectos de ominosidad. Recursos que se sitúan en la línea del objeto y sus presentaciones más que en el contenido de lo narrativo. En este sentido, se propone la noción de visualidad siniestra, como específica de la estética cinematográfica, para precisar las características de tales recursos, los cuales en primera instancia se presentan como exclusivos de lo audiovisual.

Palabras clave: lo siniestro- experiencia estética- lo real- objeto-visualidad siniestra

The sinister visuality

From Freud's conceptualization of the sinister, -as distinct aesthetic experience of fear and terror- and the later developments of Lacan on the real and the object *a*, considering the film language as a privileged way to access experience sinister, advances the location of specific resources the filmic has to achieve ominous effects. Resources that are in line with the object and its presentation more than content of the narrative. In this regard, it suggests the notion of sinister visuality, as specific film aesthetic, to determine the characteristics of these resources, which at first instance are exclusive of the audiovisual language.

Palabras clave: sinister- aesthetic experience- the real- object-sinister visuality

En el inicio

Se trata de un film de los que llevan el género a modo de nombre, como si se tratara de un indicador. Me pregunto, entonces, indicador de qué, puesto que la precisión que se espera respecto del género opera en tanto pretensión. El género es supuesto.

No obstante, en ese film que ha sido nombrado como thriller, de pronto una secuencia se presenta lentificada, casi en suspenso. Por unos instantes parece no pasar nada, pero de pronto, todo pasa.

En ese todo que pasa de pronto, súbitamente, casi de sorpresa, se vive una ominosidad. Me pregunto entonces qué la produce.

Allí, ese efecto —que es un afecto— se constituye como vestigio de cierta función operatoria, en la producción de efectos siniestros. Que tal film sea categorizado como thriller no agota la cuestión, ya que allí algo excede tal nominación. Eso que excede es del orden de lo siniestro.

Decir que hay siniestro en lo siniestro no es una mera tautología. Un malentendido relativamente extendido, circunscribe lo ominoso al campo del miedo y del terror. En el terror, no hay lo siniestro. En el miedo tampoco. Nuevamente, hay siniestro en lo siniestro.

El psicoanálisis y lo siniestro

El recurso a la ficción no es ajeno al psicoanálisis. De hecho, no pocos trabajos y escritos incluyen la dimensión ficcional. Incluso para el desarrollo de diversos conceptos y formulaciones psicoanalíticas se recurre a ello. Lo ficcional resulta ser un terreno más que fecundo.

Tal es el caso del concepto de lo siniestro, lo cual no se debe a un gusto estético ni a un estilo de investigación, más bien se trata de las características propias de lo siniestro, las cuales encuentran en el campo ficcional mayor estabilidad.

De modo que no es nuevo el lazo entre el psicoanálisis y la literatura, la pintura, el cine. Estos discursos, portadores de estas experiencias estéticas, han brindado al psicoanálisis innumerable posibilidades de pensar e interrogarse, y así conceptualizar.

Ahora bien, es posible hacer el camino inverso. Es decir, no tomar elementos de estos discursos para pensar psicoanalíticamente, sino recurrir a elementos y conceptos psicoanalíticos para dar cuenta de cómo se producen determinadas experiencias estéticas. Son, concretamente, experiencias de lo siniestro y, más aún, en el dispositivo fílmico se trata de delimitar, aislar y conceptualizar los recursos propios del lenguaje cinematográfico a través de los cuales se construye y se establece tal experiencia.

Experiencia única, la de lo siniestro, que entra en el campo psicoanalítico en términos de experiencia estética. Se trata de una particularísima modalidad de angustia, más allá de ciertas confusiones que identifican lo siniestro con el miedo, el terror y el horror, como si se tratara de lo mismo.

En este aspecto Freud fue enormemente meticuloso al momento de diferenciar y precisar el terreno sobre el cual se establece lo siniestro. Ese terreno es el de la angustia, no se trata del miedo ni tampoco del terror. El fenómeno ominoso es de otro orden. La angustia de la que allí se trata incluso, es angustia devenida *Unheimlich*.

A diferencia del miedo, donde logra fijarse un objeto —en tanto causa— para conformarse como tal: miedo a la oscuridad, miedo al silencio, miedo

a los fantasmas, miedo a lo desconocido; en el fenómeno *Unheimlich*, el objeto en juego -objeto de la pulsión: la mirada y la voz, especialmente-, no se liga a nada, consecuentemente nada lo causa.

Por otro lado, el desplazamiento que se opera de lo familiar y conocido a lo no familiar y desconocido está en la base de lo siniestro. El vocablo alemán *Unheimlich* (lo extraño, lo no familiar) procede de *Heimlich* (lo familiar). Así, ambos términos –opuestos-, se tocan. Lo hacen más de la cuenta. No obstante, el fenómeno *Unheimlich*, no se deja asir fácilmente, se desplaza evanescentemente de lo familiar a lo no familiar.

Introducción de lo siniestro

En 1919, Sigmund Freud publica *Das Unheimliche*. Puede considerarse que a partir de este texto se introduce al campo del psicoanálisis el concepto de lo siniestro. Las primeras traducciones al español tomaron a este trabajo como *Lo siniestro*, luego, la más reciente lo nombra como *Lo ominoso*. Es decir que hubo –como siempre ocurre- problemas de traducción, lo que continúa hasta ahora. Sin embargo, algo excede la sola dimensión de los efectos de traducción.

De hecho: la distancia que en nuestra lengua se establece entre siniestro y ominoso abre una serie de cuestiones y dificultades respecto al alcance de esta noción, así como respecto a la imposibilidad de tomar uno de los dos términos como referente del concepto.

En alemán tampoco resulta una cuestión simple. Ciertamente, el mismo Freud realiza un recorrido sumamente riguroso respecto a las condiciones lingüísticas del concepto. Es decir, que el aspecto terminológico -lingüístico-, no es en absoluto pueril. Todo lo contrario.

Apenas al inicio de *Das Unheimliche*, Sigmund Freud se sitúa en el ámbito de la estética -como “doctrina de las cualidades de nuestro sentir”-, para introducir el concepto de lo ominoso en tanto marginal. Ese carácter marginal se sostiene en el escaso desarrollo teórico que hasta ese momento tenía el tema. En tanto concepto, dentro del campo de lo subjetivo, aún no había sido introducido. En este sentido, no es casual que prácticamente todas las referencias que toma Freud en ese trabajo, excepto una, sean de la literatura. Asimismo, ello da cuenta de la prioridad del campo ficcional en la producción de efectos ominosos. Para Freud, lo ominoso de la ficción resulta más rico que lo ominoso del vivenciar real. A su vez, Jacques Lacan, en el seminario sobre *La angustia*, retoma esta apreciación freudiana y avanza a partir de ella. Considera que la realidad es “demasiado fugitiva” para dar cuenta de lo *Unheimlich*. “...la ficción la demuestra mucho mejor, la produce como efecto de una forma más estable porque está mejor articulada”. Es decir, que la ficción se presenta como “una especie de pun-

to ideal” (Lacan 2006), a partir del cual es posible producir y estabilizar la dimensión de lo siniestro.

En *Das Unheimliche* Freud marca que las ficciones que logran ominosidad proceden de experiencias cotidianas, es decir que aún partiendo de lo cotidiano, logran tal efecto. A esto habría que agregar que es condición para el advenimiento de lo siniestro este proceder de lo familiar a lo no familiar. Allí donde se produce el encuentro de lo desconocido en lo conocido y de lo conocido en lo desconocido, lo familiarmente desconocido. Allí donde se tocan más de la cuenta.

Entre los motivos de lo siniestro, algo así como sus tópicos, se encuentran: la presencia del doble –lo idéntico-, con todos los matices de pérdida de identidad (retorno de lo igual, desdoblamiento en el vivenciar, la repetición, la ajenidad), la pérdida de realidad, el retorno de la mirada como extraña. Tópicos en los que la imagen tiene una impronta ineludible.

Introducción de lo siniestro en el análisis fílmico

El hecho de que la ficción, aun partiendo de experiencias cotidianas, logre producir efectos ominosos más significativos que los que se producen en el vivenciar real, se vincula con el carácter evanescente del fenómeno *Unheimlich*. En este sentido considero al lenguaje cinematográfico como *vía reggia* para acceder a ese universo inquietante de lo siniestro, ya que en el que se establece una prioridad respecto de otras expresiones ficcionales (Bejarano 2009).

Que un film tenga tal privilegio, es gracias al subtendido de imagen propio de lo audiovisual. Así, el sostén de lo narrativo se encuentra en la imagen. Si algo es contado, es contado desde las imágenes. Lo narrado se desarrolla en imágenes, se despliega en ellas. Subtendido de imagen no sin lo auditivo. En lo siniestro, se juega algo a nivel de la imagen -de lo que se impone a partir de lo visual-, donde lo auditivo también produce efectos ominosos. Es en esa propuesta audiovisual que se logra poner en acto algo de la dimensión de lo siniestro, que parece escaparse de otras expresiones.

Si bien en otros lenguajes lo ominoso aparece –por ejemplo en buena parte de la obra de Salvador Dalí-, el lenguaje cinematográfico logra producir y estabilizar a partir de la imagen fílmica, efectos de ominosidad. Logra incluir la dimensión temporal, es decir, temporalizar tales efectos e incluso darles un desarrollo, un recorrido.

Al introducir en el campo de la estética el concepto de lo siniestro y los desarrollos consecuentes realizados desde el psicoanálisis, se configuran dos modalidades de análisis. La primera, teniendo en cuenta los temas de un film, la historia, las ideas, es decir, los efectos de sentido y fundamentalmente, de *ruptura del sentido*. La otra, captando las presentaciones pro-

pias de lo fílmico que operan en la producción de estos efectos, es decir, los modos en que se configura lo narrativo desde la presentación visual y auditiva, cómo se impone a partir de la modalidad de presentación, cómo se ofrece esa propuesta visual. Es decir, cuáles son los recursos expresivos de los efectos siniestros. Para ello, la noción de visualidad siniestra permite aislar esas condiciones.

Hipótesis siniestra

Sin embargo, habría que considerar que la primera modalidad deviene, en tanto efecto, de los alcances de la segunda. Es decir que hay ruptura de sentido cuando desde lo audiovisual se producen estos efectos. Ruptura de sentido en tanto el sentido que viene operando de pronto se interrumpe, se corta, se rompe. Es decir, en tanto efecto de ruptura que logra que ese sentido que viene siendo deje de ser, deje de operar. Por lo tanto, se sugieren dos hipótesis consecuentes, a saber: que la visualidad siniestra produce los efectos ominosos y que la caída del sentido deriva de ello.

Lo siniestro es un efecto que se produce y opera en dos niveles: a nivel de la narración y a nivel del espectador, en tanto dimensión subjetiva, índice de que allí logra efectos este afecto inquietante que es lo siniestro.

¿Cómo procede, es decir, cómo opera, cuáles son los recursos con los que lo fílmico cuenta para hacer advenir fenómeno siniestro?

Si tomamos el tema del doble en tanto ominoso –el doble es el tema ominoso por excelencia–, en el film *Femme Fatale* (Mujer fatal, Brian De Palma, 2002) hay doble. Rebecca Romijn es Laure y Lily. Hay también ruptura de sentido y ruptura de la historia en tanto lineal. Sin embargo, no hay ominosidad.

Pareciera que estos elementos proceden desde lo narrativo, sin la intención de provocar efectos siniestros. Allí no hay ese particular modo de contar que es la visualidad siniestra. Así, la configuración de estos efectos se encontraría en la línea de la presentación y no en el contenido temático. No se trata del doble en tanto tema, sino de cómo es presentado, a partir de qué propuesta audiovisual, a través de qué elementos audiovisuales, es decir cómo se ofrece, de qué modo se impone.

Los films *Lost Highway* (Carretera Perdida, David Lynch, 1996), *Mulholland Drive* (El camino de los sueños, David Lynch, 2001), *Inland Empire* (Imperio, David Lynch, 2006), todos calificados como thrillers (cabe preguntarse si efectivamente lo son), se caracterizan por ser –esencialmente– portadores de ominosidad. En ellos el efecto de lo siniestro se encuentra en la superficie. La dimensión de la corporalidad está en juego cuando se trata de estos efectos, en ellos se juega el cuerpo.

En estos films -a los que es posible considerar paradigmáticos respecto a la visualidad siniestra- hay presencia de dobles, desdoblamiento de la realidad (narrativa), ruptura de sentido; en ellos la historia no se centra en una narración clásica (lineal). Hay ominosidad (Bejarano 2005, 2010). A diferencia de lo que ocurre en *Femme Fatale*, en ellos ha operado la visualidad siniestra.

En *Femme Fatale*, Rebecca Romijn cambia su apariencia cuando se vuelve en su doble, cambia su pelo, sus prendas, su estilo. Es ella siendo otra. En *Inland empire*, Laura Dern es siempre ella, su apariencia es la misma, eso no cambia. Ni su cabello ni sus ropas. Es ella salida de una escena entrando indefinidamente a otras a las que asiste con ajenidad. El doble, aquí como idéntico

Es decir, hay ominosidad cuando el sentido es excedido, cuando queda en zozobra. Pero cuando ello procede desde la imagen y desde el sonido. Lo siniestro tiene que ver con la imagen: con lo que en la imagen -dimensión visual- irrumpe, con lo que se ausenta de ella, con lo que sobra y excede al sentido. Asimismo con lo que desde el sonido -dimensión auditiva- irrumpe, con lo que desde el sonido interviene la imagen o se hace faltar.

¿Qué tienen los films de David Lynch? Lentificación de las secuencias, de modo que el transcurso del tiempo se torna extraño y enigmático. El uso particular de la cámara, en la que su distancia no es ni lo suficientemente lejana, ni lo suficientemente próxima, es decir, que queda en una zona indefinida -sin distancia normalizadora, reguladora-. La cámara, asimismo, se posiciona en contrapicada y recurre al empleo de ángulos. Así, el modo de acercamiento a los rostros produce efectos de desconocimiento y a su vez de cierta familiaridad (¿se trata de rostros verdaderamente humanos?). Además, en los cambios narrativos tal acercamiento se vuelve diferente, de modo tal que los rostros son y no son los que se han visualizado en secuencias anteriores. Allí se produce ese efecto de extrañeza, lo desconocido en lo conocido, por estas tres vías. La insistencia de la cámara en mano con el consecuente efecto intrusivo, de falta de distancia.

Advenimiento de la voz fuera de contexto o rompiendo el contexto, es el caso de la secuencia en *Mulholland Drive* en que el personaje comienza de pronto a hablar en otra lengua. Advenimiento de ruidos y sonidos, que indican un fuera de campo activo, al que el espectador, ciertamente, no tiene acceso. Intrusión en la imagen de objetos que no se sabe, ni se sabrá qué hacen allí, es el caso de la caja y la llave en *Mulholland Drive*, de lo que David Lynch dirá: “No tengo ni idea qué son” (Lynch 2009).

Es decir, que al recurso a la visualidad siniestra, donde la voz y la mirada aparecen como sueltas de cualquier andamiaje significativo, hay que

agregar la subversión del relato con sus permanentes cambios, provocando la imposibilidad de comprender o de interpretar y a su vez, dejando al film mismo como siniestro.

Bibliografía [↑]

- Bejarano, C.** (2005) “Mulholland Drive: no hay historia”, en *aperiódico mensual de acción Lacaniana*. N° 5. La Plata. 6.
- Bejarano, C.** (2009) “Clínica de lo siniestro”, en *Litura* N° 1. La Plata. 71-74.
- Bejarano, C.** (2010) “El advenimiento de lo siniestro como fracaso del fantasma”, ponencia en las IV Jornadas Anuales de acción Lacaniana, La Plata. Inédito.
- Freud, S.** (1919) “Lo ominoso” en *Obras Completas*. Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 1990. 215-251.
- Lacan, J.** (2004) El Seminario 10, *La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Lynch, D.** (2006) *Atrapa el pez dorado*. Buenos Aires: Mondadori, 2009.
- Miller, J.-A.** (2007) *La angustia lacaniana*. Buenos Aires: Paidós.

Carolina Bejarano.

Lic. en Psicología, psicoanalista. Escritora. Desarrolla actividades académicas y de formación en psicoanálisis. Publica. Integra el Comité de Redacción de la revista *Litura*. carolinabejarano@live.com.ar

Recorridos

Cuando el arte se enciende y se juega a jugarse

Lelia Fabiana Perez

Un panorama de continuo desarrollo de nuevos géneros de videojuegos se presenta aquí, planteando la pertinencia de algunas de estas producciones en las esferas de las artes. Diversas interrelaciones entre experiencias y proposiciones teóricas en los ámbitos del cine, las técnicas de animación digital y el videogame serán recorridas en este escrito, que intenta dar cuenta además, de una propuesta específica promovida desde un espacio de arte. En Objeto-a (Bs. As. Marzo de 2009) mediante una muestra titulada “Game On! El arte en juego” y, a través de una serie de actividades prácticas, performáticas y teóricas, los participantes pudimos incursionar en ciertos sitios de cruce y diálogo entre artes y videojuegos. Este escrito apuesta e invita a la posibilidad de ampliar un escenario en el cual, desde una actitud experimental, bien se podría continuar investigando.

When art is played on and played An overview of continuous development of new genres of video games presented here, raising the relevancy of some of these productions in the areas of the arts and so-called the high cultures. Diverse interrelationships between experiences and theoretical propositions in the areas the cinema, the technologies of digital animation and the videogame, will be crossed in this writing that tries to realize in addition, of a specific offer promoted from a space of art. In Objeto-a (Bs. As. March, 2009), with an exhibit entitled Game On! The art in game, and through a number of practical, performative and theoretical, the participants we could penetrate into certain sites of intersection and dialogue between arts and video games. This written commitment and invites to the possibility of extending a scene in which, from an experimental attitude, well it might continue investigating still much more about these proposals.

1. Un recorrido introductorio por ciertas zonas del videojuego

Gameplay is the most important part of game”

– Jason Rhorer en The Escapist “The game design of art”

Sumergirse en el macrouniverso del videojuego puede convertirse en un viaje más allá y más acá de los parámetros comerciales diseñados por cualquier empresa, o incluso de los lineamientos propuestos por desarrolladores independientes. Es ingresar a un mundo de variables, más o menos expandidas, que terminan configurándose en un espacio experiencial definido por quien juega y se juega en él. Es el jugador el que (con mayor o menor grado de opciones) activa los engranajes que articulan la maquinaria puesta en marcha por el videojuego: la interactividad.



Por supuesto, se trata de una especie de interacción específica, que conjuga elementos de galaxias diversas. Variados lenguajes de la tecnología, la literatura, el cine, la plástica, la música y de otros géneros de juegos (algunos de ellos con larga data) confabulan o mejor co-fabulan en la articulación y desarrollo de las cada vez más expansivas como diversas propuestas de este particular universo.



Las prácticas del videojuego capturan espacios no demasiados explorados por otros sitios del juego, el arte, la tecnología o algunas ciencias.

El videojuego se vale de elementos y herramientas que migran de otros lugares a la pantalla de video para conformar, desde los ámbitos de la producción, un amasado particular que termina convirtiéndose para un número creciente de jugadores/receptores en el plato favorito del menú. Será quizás porque entre los ingredientes que más nos atraen podemos encontrar ese sabor especial que cada uno le agrega a la mezcla, cuando toma el comando y se juega a jugarse.

HOMO LUDENS LUDENS

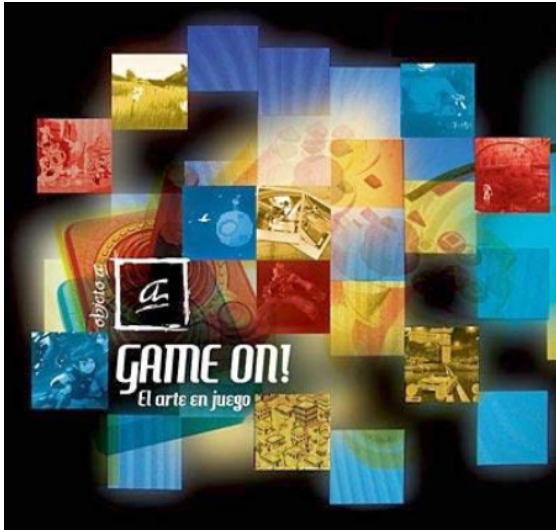
Son muchos y variados los interrogantes y terrenos a explorar con la práctica de ciertas propuestas de videojuego. Ya sea que se trate de adentrarnos en sitios conceptuales, perceptivo/sensoriales, socio-comunicacionales, estéticos o semánticos. Los caminos se multiplican, los modos de transitarlos se expanden y mutan cuando ingresamos por algunos mapeos dibujados por el gameplay. La sensación, en definitiva es que el juego está abierto, que queda en el participante la decisión de sumarse a la experiencia interactiva que lo hace co-autor y protagonista de un recorrido que no está planteado de antemano sino que se configura en el propio hacer del juego que se juega.



Ese carácter de experiencia abierta a, es el que está reformulándose en ciertos espacios de producción y reflexión del videojuego, que nunca dejan de intersectarse con la propia práctica del jugar. De allí que surjan conceptos y propuestas como Experimental Gameplay, comunidades como las que se agrupan en torno a ADVA (Asociación de Desarrolladores de Videojuegos Argentina), con proyectos del tipo de CODEAR, concursos para desarrolladores de juegos hobbistas e independientes, COREAR, concursos de remixes de música para videojuegos, oEVA (Exposición de Videojuegos Argentina).

2. Arte y videojuegos: “Game on!” en Objeto a

Las topografías del arte invariablemente mutan, otras cartografías se diseñan y al léxico de recursos artísticos ya no le son ajenos términos migrantes como on, off, play, comandos, game over, consola, avatar, plataforma interactiva, metaverso, Second Life y una lista que podría continuar.



Entre las actividades programadas de “Game on! El arte en juego”, una propuesta (y apuesta) abierta por Objeto-a entre el 18 Marzo y el 3 de Abril del 2009 se presentó un grupo de desarrolladores y diseñadores de videojuegos, pertenecientes al equipo de Games & Web. Éstos, mediante una actividad performática se propusieron introducir a los participantes en uno de tantos relatos del universo del videogame y sus tecnovirtualidades interactivas. Una de las espectadoras se prestaba al experimento. Los diseñadores, tras realizar una serie de tomas fotográficas de las manos y rostro de la participante colaboradora, retocadas luego mediante técnicas de Photoshop, transportaron su fisonomía a la pantalla de un ordenador, y ella se integró al enorme torso del personaje “del malo” que aparecía como



escenario de fondo en el videogame Ben 10 guerrero samurai. Allí, el monstruo que acosaba al héroe se rediseñó tomando prestados el rostro enfadado y los puños apretados de la participante. A continuación, y

Videojugando en Game on!
Objeto a

gracias a tecnología Flash de cine animación, el reconfigurado personaje se desplazaba por la pantalla describiendo pesados movimientos e intentando aplastar a golpes al pequeño pero invencible guerrero.

Aunque nuevos soportes, técnicas, materiales y medios virtuales tecnológicos reactiven ciertas desconfianzas y recelos, cada vez resulta menos extraño pensar que el arte encuentra nuevos recorridos. Con ello nos enfrentamos cuando abordamos, entre otros, ciertos tópicos asociados a determinadas producciones, circulaciones y recepciones, activadas por entornos o lenguajes interconectados como Second Life, Machinimia (cine y video que hace uso de motores, recursos, interfases, escenarios o personajes del ámbito del videojuego), tecnologías de cineanimación y/o video-

games. Entonces la pregunta “qué es arte” podría cambiarse en “¿cuándo algo funciona como arte?”



Uno de los diseñadores de arte para videojuegos de Sabarasa Global Fun, en Game on!, dibujando mientras nos contaba cómo llegó desde la plástica al ámbito game.

Muy en sintonía con esas coordenadas que apuestan a no perseguir respuestas definitivas sino a elaborar nuevas preguntas se dirigió otra de las actividades programadas para “Game on!”. En una charla desarrollada durante el último día de la muestra, bajo el título ¿Esto es arte?, Daniel Benmergui, desarrollador independiente de videojuegos y uno de los activadores del proyecto CODEAR, habló de ciertos aspectos asociados a modo de mitos a la práctica del videojuego que, decididamente, está encontrando su propio espacio de hacer práctico/lúdico/discursivo. Elaboró además, una breve clasificación de videojuegos, tomando como ejemplos algunos de los videojuegos que se exhibían en Objeto-a. Éstos estuvieron a disposición del público visitante, en salas permanentes abiertas a la interacción con el espectador/jugador que podía optar entre una variada propuesta de juegos.

En una categoría se contarían los que podrían denominarse videojuegos Experiencialistas. Éstos no apuntan a llevar al jugador por complicados planteos conceptuales o de jugabilidad, sino que ponen el acento en una propuesta basada en narrativas y recursos expresivos dirigidos a exploraciones a nivel perceptivo sensorial.

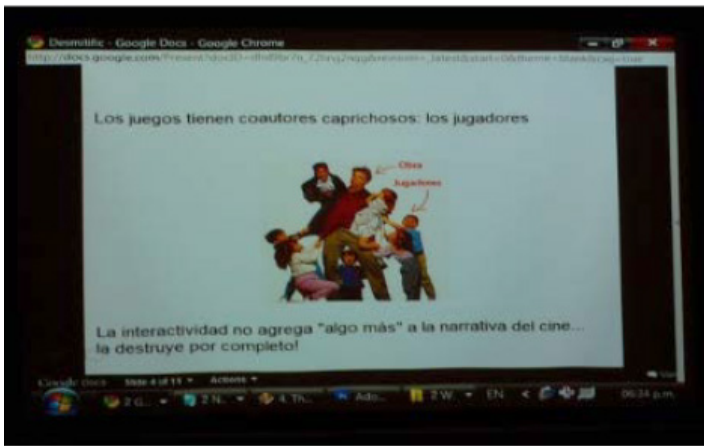
Entre ellos se contaría “Flower”, una de las últimas realizaciones de That Game Company, para Playstation 3, y Playstation Network (juegos en red). Un videojuego que presenta una interface gráfica sumamente atractiva. Los jugadores se enfrentan a una pantalla que muestra, en fases sucesivas, una serie de paisajes de colores y luces que dibujan una atmósfera mágica de naturaleza en esplendor. Quien ingresa a estos paraísos se identifica con una flor a elección y, haciendo uso de los controles, se desplaza por campos verdes y amarillos abriendo pimpollos de flores y activando molinos de viento. En simultáneo, una melodía inspiradora acompaña el viaje interactivo, en el pasaje de una a otra pantalla, con propuestas de paisajes cada vez más fascinantes.



En otra categoría podrían integrarse aquellos juegos desarrollados en base a lo que Daniel Benmergui definió como significado dinámico (significado a través de reglas). Para dar muestra de esta categoría se hizo referencia a los videojuegos “The Marriage”, desarrollado por Rod Humbley “Gravitation”, por Jason Rohrer. Se trata aquí de propuestas que no se amparan en estéticas demasiado reconocidas. Los modos o indicaciones acerca de las reglas del juego tampoco son dados a priori, sino que son descubiertos por el jugador a medida que experimenta en interacción con el propio juego. En ellos la propuesta gráfica puesta en pantalla no resulta para nada compleja ni atractiva. En “The Marriage” los elementos visuales con los que el jugador debe interactuar son simples figuras planas y geométricas. Los roles del matrimonio están representados por un cuadrado rosa y uno azul. El jugador interviene sobre ellos haciendo uso de un mouse e

identificándose con una pequeña flecha en la pantalla. Los cuadrados se mueven acercándose, alejándose o intersectándose, mientras una serie de círculos de diversos colores caen desde arriba hacia el borde inferior de la pantalla. Posando la flecha sobre las figuras éstas desaparecen, cambian su tamaño o modifican sus cursos. En pantalla no hay ninguna instrucción o regla a seguir. Sólo experimentando con los elementos en juego, el jugador va configurando el cómo del funcionamiento de las reglas.

Después de visitar algunos espacios de producción de videojuegos, no resulta entonces extraño afirmar, como bien destacó Benmergui que los videos juegos no son buenos “contando”, son buenos planteando un espacio de exploración interactiva. Haciendo foco en la asociación entre cine y videojuegos, Benmergui explicó que, según su opinión, “la interactividad no agrega algo más a la narrativa del cine...la destruye por completo!”. Esto referido a que sería imposible, en el caso del videojuego, que desde la producción de la “narrativa game” se diseñen momentos precisos de incremento de la tensión, mientras en el guión cinematográfico sí se lo hace (conceptos como el de Plot Point se conectan con este diseño). Un elemento indispensable en la generación del o los momentos de mayor tensión en el relato “game” es el accionar del videojugador, por lo tanto, aquellos “puntos álgidos” no podrían establecerse a priori, ya que las elecciones de jugadas sólo están parcialmente pautadas por los parámetros propuestos desde el diseño programado por los desarrolladores.



A propósito de algunas de estas cuestiones acerca de cine, videojuego y autorías, en una entrevista publicada en el sitio web de EVA (Exposición de Videojuegos Argentinos), Benmergui retomó esos temas al responder a una pregunta acerca del concepto de autor en el ámbito del videojuego, en comparación al generado desde otras industrias creativas, entre ellas la del cine: “ (...) el problema de la autoría está disputado en juegos con un espacio de posibilidades muy profundo, como el Go o el ajedrez o el fútbol. La mayoría de los juegos que hacemos ahora tienden a parecerse más a películas... las

películas son claramente de autor. Igual, los jugadores pueden subvertir un juego por completo a veces, quitándole la autoría a los propios diseñadores”. Retomando el desarrollo de ¿Esto es arte?, pero continuando con aspectos relacionados a los recorridos en párrafos precedentes, durante su exposición Benmergui habló además de la narrativa emergente, un concepto que bien podrí aplicarse a un videojuego como Dwarf Fortress” que fue presentado allí para graficar de algún modo esta neoconfiguración video-narrativa.



Narrativa Emergente - Dwarf Fortress “Dwarf Fortress” es una propuesta videogame muy compleja, que nos enfrenta a algo así como la creación de una fortaleza de enanos. Numerosos y variados personajes se crean y mueren en situaciones a veces inverosímiles, casi ridículas. Las tramas y modos de construcción de la fortaleza son tan variadas que los jugadores que se animan a este juego podrían dar cuenta de que los desarrollos de videojuegos que presentan nuevos desafíos de orden conceptual cuestionan el prejuicio de que el mundo del videojuego es sólo un mero entretenimiento pasatista.

Jason Rhorer, uno de los desarrolladores que apuesta a estas propuestas diferentes, teoriza, además, sobre la práctica del videojuego y, acuñando el concepto de línea de Rohrer se refiere a una supuesta línea divisoria que demarcaría límites entre producciones de las llamadas “alta cultura” y “baja cultura”, o entre lo artístico y no artístico. Un concepto que recuerda ciertas problemáticas dicotómicas planteadas por Umberto Eco en el paradigmático Apocalípticos e Integrados (1965), el choque entre fuerzas que se resisten a aceptar en la esfera del arte y la llamada “alta cultura” a las producciones relacionadas con los medios masivos de comunicación y la “cultura popular” y las que en el otro extremo acuerdan asimilarlas. El creciente desarrollo del video juego, un espectro que se abre a una multiplicidad discursiva, quizás esté renovando en algunos aspectos aquellas polémicas.

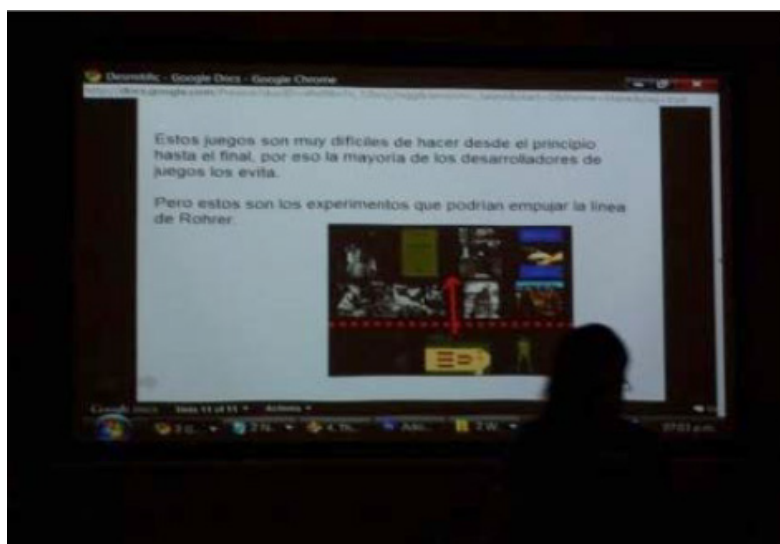


Gráfico acerca de la línea de Rohrer

Esta línea divisoria ciertamente se desdibujaría después de ingresar a ciertos territorios del videogame. Muchas de las tantas propuestas surgidas en los últimos años dentro de este campo de hacer, entre ellas algunas de las que se mencionaron hasta aquí, dan muestra de una variedad de planteos conceptuales, estéticos y/o artísticos, que no caben ya de ningún modo en la vulgar categorización del videojuego como “dispositivo” disparador de narrativas simplistas, obvias o consabidas, con función de mero entretenimiento. Han surgido, incluso, otras finalidades para los variados usos de las múltiples formas de narrativas game, cabe destacar que actualmente en nuestro país, se están implementando estrategias educativas que incluyen prácticas pedagógicas a partir de videojuegos educativos. Estas metodologías fueron incorporadas hace un tiempo ya, por otros países como EEUU o El Reino Unido, y dieron lugar al origen de un término que las nombra y define, Edutainment.

Como señala M. Castrillón es un artículo aparecido recientemente en La Nación: “Esta palabra compuesta se refiere al uso de videojuegos en la educación y puede convertirse en un gran avance en las herramientas didácticas a disposición de los docentes. Si las computadoras han cambiado la forma en que nos comunicamos, trabajamos y nos divertimos, ¿por qué no pensar que también pueden modificar la manera en que aprendemos?” Otros de los sectores de hacer cultural artístico, en el que se observan constantes cruces y diálogos con propuestas del videogame, es en el de los espacios de nuevas prácticas para otras formas de realización, circulación y espectación cinematográficas. A propósito de esto y a modo de ejemplos, me gustaría hacer mención de unos modos de producción audiovisual que se nombran con el término Machinimia, el cual alude a realizaciones de

cine y videos que hacen uso de motores, recursos, interfases, escenarios o personajes del ámbito del videojuego. Luego, el XL Gaming, una práctica que dice más acerca de renovados intereses por parte de los espectadores de cine, consiste en el alquiler del uso de pantallas de cine para jugar videojuegos de la consola Playstation 2. Dicha actividad se inició unos pocos años atrás en las salas de cine Kinopolis, de la ciudad de Brujas, Bruselas. Claramente puede inferirse en este tipo de prácticas el diseño de otros roles para quienes acuden a una sala de cine buscando sentirse parte activa e integrada al relato que se cuenta en la pantalla. Se trata de un relato con el cual el espectador encontraría una forma de interacción más dinámica.

Concluyendo, el interés de este texto fue el de dar a conocer algunas de las tantas actividades y exposiciones que involucran el amplio panorama del videogame, con géneros diversos, interconectados con algunos lenguajes artísticos. Apostamos a que el juego siga abierto, a experimentar e investigar, desde la práctica y la teoría, en el campo de las interrelaciones entre arte y videojuegos.

Bibliografía

- ADVA. Asociación de Desarrolladores de Videojuegos Argentina.** Abril de 2009 en <http://www.adva.com.ar/>
- Benmergui, D.** “Definition of Experimental Gameplay” en Ludomancy Blog. 26 de Diciembre de 2006 <http://www.ludomancy.com/blog/2006/12/26/definition-of-experimental-gameplay/>
- Castrillon, M. H.** “Los videojuegos, también una fuente de aprendizaje” en Cultura, La Nación, Domingo 13 de Marzo de 2011
- Delacroix, K.** “Salón de Juegos Vol. 7: Dwarf Fortress” en El rincón del F.R.E.A.K Blog Martes 4 de Setiembre de 2007 en <http://atomskfreak.blogspot.com/2007/09/saln-de-juegos-vol-7-dwarf-fortress.html>
- Eco, H.** (1965) Apocalípticos e Integrados. Barcelona, España: Editorial Tusquets, 1999
- EVA.** Exposición de Videojuegos Argentinos. Abril de 2009 en <http://expoeva.com/>
- EVA.** Entrevista a Daniel Benmergui (2009) Julio de 2010 en <http://expoeva.com/2009/11/entrevista-a-daniel-benmergui/>
- Games & Web.** Ben 10 Samurai Warrior. Abril de 2009 en http://www.gamesandweb.com/games/games/ben_samurai/index.html
- Humble, R.** (2006) The Marriage A computer Game by Rod Humble. Abril de 2009 en <http://www.rodvik.com/rodgames/marriage.html>
- “Games Rules as Art” en The Escapist Magazine. 18 de Abril de 2006 en http://www.escapistmagazine.com/articles/view/issues/issue_41/247-Game-Rules-as-Art
- Juegomania.** Flower (PS3 Descargas). Abril de 2009 <http://www.juegomania.org/ps3/270>
- Objeto-a.** Blog. Game On! Vernissage. 20 de Marzo de 2009. <http://www.objeto-a.com.ar/blog/index.php?modo=leer&idpost=232>
- Objeto-a.** Blog. Últimos días de Game On! El arte en juego. 01 de Abril de 2009. <http://www.objeto-a.com.ar/blog/index.php?modo=leer&idpost=237>
- Quevedo Baiz, F.** Modelos estructurales del guión de cine. Plot Point. Julio de 2010. <http://www.lapaginadelguion.org/ModEstruc.htm>
- Rhorer, J.** “The game design of art” en The escapist Magazine. 24 de Junio de 2008. http://www.escapistmagazine.com/articles/view/issues/issue_155/4987-The-Game-Design-of-Art
- (2007) Cultivation Video Game by Jason Rhorer. Abril de 2009 en

<http://cultivation.sourceforge.net/>

— (2008) Gravitacion. Video Game by Jason Rhorer.

<http://hcsoftware.sourceforge.net/gravitation/>

Wikipedia. Atari. Inc. Abril de 2009 en <http://es.wikipedia.org/wiki/Atari>

Wikipedia. Go (juego) Abril de 2009 en <http://es.wikipedia.org/wiki/Baduk>

Wikipedia. Machinimia. Abril de 2009 en <http://es.wikipedia.org/wiki/Machinima>

Lelia Fabiana Perez

es Licenciada en Artes Plásticas, en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Se especializó, además, en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes, en el Instituto Universitario Nacional de Artes. Actualmente, y dentro del marco de esta Institución, integra el grupo que trabaja en el Proyecto de Investigación: Fronteras del cine. Intersecciones del lenguaje, el dispositivo y la teoría. fasol33@gmail.com

Ensayando relatos en-redados. De virtualidades, anfibiedades y subjetividades 2.0

Lelia Fabiana Perez

En este artículo se recorren algunos sitios de producción, circulación y recepción artística que establecen ciertas interrelaciones y continuidades entre prácticas desarrolladas en entornos virtuales y físicos materiales, modos de relaciones que dan origen a la construcción de conceptos como el *deanfibiiedad*. Para ello se hace foco en una actividad específica: las *Jornadas Anfibias* (Bs. As, Octubre de 2008), que incluyeron un programa de exposiciones artísticas de diverso género cuya propuesta fue la de repensar, reflexionar y experimentar algunas puestas en escena de nuestras culturas actuales, que dan cuenta de esas continuas interconexiones que convocan al cine, a la literatura, a la televisión, a la web y a ciertas prácticas en *Second Life*. Finalmente, se pondrá en evidencia el funcionamiento de un sistema de interrelaciones discursivas reticulares entre estos espacios.

Palabras clave: virtualidades, Second Life, web, interconexiones

Essay tangled stories. About virtualities, anfibiedades and subjectivities 2.0

In this article is traversed some sites of artistic production, distribution and reception that establish certain interrelationships and continuities between practices developed in virtual environments and real/concrete materials, modes of relationships that give rise to the creation of concepts such as anfibiiedad. For this purpose, this writing will focus on a specific activity: the Amphibious Days (Bs. As, October, 2008), which included a program of artistic exhibitions of diverse genre. They proposed rethinking, thinking and experiencing some kind of place in scene of our current cultures that realize of these continuous interconnections that converge the cinema, the literature, the television, the web and for certain practices in Second Life. Finally, there will expose a system on discursive reticulated interrelationships between these spaces.

Palabras clave: Video Games, Art, Film, Genres, Virtuality

1. De cuerpos y efectos de verosimilitud(es) entre virtualidad(es)

Lared, la *web*, como metáfora de nudos y vacíos, de huecos y ataduras, teje otros espacios, otros tiempos, otras virtualidades, otros cuerpos, y todos ellos *en-redados*. Pero cuerpos, ¿cómo y cuáles?, ¿ausentes o presentes? En uno de sus discursos, más precisamente en “El cuerpo utópico”, Mi-

chel Foucault se refiere al cuerpo como a ese lugar fuera de todo lugar, ese conductor a múltiples lugares, esa implacable topía en cualquier fábrica de *heterotopías, utopías o distopías*:

“Mi cuerpo, de hecho, está siempre en otra parte, vinculado con todos los allá que hay en el mundo; y, a decir verdad, está en otro lugar que no es precisamente el mundo, pues es alrededor de él que están dispuestas las cosas; es en relación a él, como si se tratara de un soberano, que hay un arriba, un abajo, una derecha, una izquierda, un delante, un detrás, un cerca y un lejos: el cuerpo es el punto cero del mundo, allí donde los caminos y los espacios se encuentran. El cuerpo no está en ninguna parte: está en el corazón del mundo, en ese pequeño núcleo utópico a partir del cual sueño, hablo, avanzo, percibo las cosas en su lugar, y también las niego en virtud del poder indefinido de las utopías que imagino. Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol: no tiene lugar, pero a partir de él surgen e irradian todos los lugares posibles, reales o utópicos.” (Foucault 1966)

Me pregunto entonces ¿cuál es el sitio, nuestro sitio en *la red*? ¿Cómo estamos o dejamos de estar en ella? ¿Qué sucede cuando percepciones corporales reformateadas nos introducen en tiempos/espacios expandidos? ¿Se trata sólo de un dilatado macroespacio externo?

Sucede que a una dilatación inevitablemente le corresponde alguna contracción. Todo retorna al cuerpo, a sus microespacios, a sus sensaciones propioceptivas. *La red* es también efecto corpóreo, ritual privado y público, y lo más característico, es un mutante complejo de flujos en constante circulación. Sus espacios, sus tiempos, están constituidos de *feed-backs*, de elementos, formas y sustancias expresivas compartibles. Sí, es que uno de los pactos fundantes de estos fluidos entornos es el de compartir.

De algún modo, cualquier práctica social puede definirse según esquemas que contemplan espacios de producción, circulación y recepción. Diremos que la circulación, tan difícil de recortar es, en estos entornos, instancia dominante. En ella las otras dos se fundan, funden y con-funden.

Nos referiremos, en relación con la circulación, a las *teletransportaciones*. En *Las prácticas mediáticas pre-digitales y post-analógicas* -MEACVAD 2008- se publica un ensayo titulado “La era de la ausencia”. Allí, Peter Weibel (2008: 204-205), bajo el subtítulo de “Psycho-Techné: La técnica como lenguaje de la ausencia” apunta:

“(…) Lo que en primer momento se puede percibir como una pérdida, también puede verse como un logro. La presencia simulada en el espacio virtual telemático puede realizarse en cualquier

momento y en cualquier lugar. De ahí se deduce que una estética de la ausencia es, al mismo tiempo, una estética de la telepresencia. Toda tecnología es tele-tecnología. Pero igualmente toda tecnología es psycho-techné (...) Esta estética será tanto más fundamental cuanto más radical sea la transformación del mundo. Es el mundo de transición, y no la desaparición del mundo, lo que constituye el objeto verdadero de la estética de la ausencia.”

Virtualidad, cuerpos, sensaciones, percepciones diferenciales configurando disímiles tiempos y espacios. Diferentes sí, pero la pregunta es ¿con respecto a qué? Los parámetros pueden ser variables, y las respuestas en consecuencia también. Porque la virtualidad, además vulgarmente entendida como *irrealidad*, también construye sus efectos de real, sus verosimilitudes.

A propósito de similitudes, Christian Metz (1979: 21-22) en “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto versosímil?” escribe que para Aristóteles lo verosímil se definía como “conjunto de lo que es posible a los ojos de los que saben”. Nos dice luego que, en tiempos posteriores, para los clásicos franceses del siglo XVII era verosímil aquello conforme a las leyes de un género establecido. En ambos casos, en la antigüedad aristotélica y durante la modernidad clásica, es en relación con discursos, y con discursos ya pronunciados, que se define lo verosímil, concepto que aparece así como un efecto de corpus. Lo verosímil sugeriría pues, una reducción de lo posible, una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales, y sólo pasarían entre todos los posibles aquellos autorizados por discursos anteriores.

Pasemos por un momento a cuestiones atinentes a la verosimilitud que no se conectan con la Web, y que se encuentran en otros espacios que juegan con la virtualidad, como son el cine y la televisión. Veamos lo que acontece con la mirada a cámara de un periodista en un programa de noticias. Ella construye un efecto de realidad, es percibida por los espectadores como indicador de contacto directo, casi como el que se establecería en una sala de conferencia en un espacio físico-real. ¿Pero qué sucede si en un film notamos que un actor dirige su mirada a cámara? Las posibilidades son dos, que entendamos que se está dirigiendo a otro personaje, en el modo cámara subjetiva (o sea, ella puesta en el lugar de ese otro personaje) o por el contrario que aquella mirada nos provoque una especie de efecto de ruptura de pacto. El efecto de realidad, lo verosímil de acuerdo a las convenciones de la cinematografía tradicional, se construye en base a que esa realidad ficcional que se desarrolla detrás de la pantalla no establezca efecto de contacto en vivo y directo con el espectador. Exactamente lo contrario a los efectos percibidos en la virtualidad ¿real o ficcional? de un noticiero de televisión.

Volviendo a la web, sería inverosímil que un avatar en *Second Life* realice el gesto/práctica de escribir en un teclado cuando *habla*, cuando se comunica verbalmente. Ahora bien, por el contrario, podría percibirse esa práctica del *tecleo* como verosímil si la relación establecida es con la situación y acción gestual de quienes animamos detrás de la pantalla a esos avatares, ya que es éste el modo en que nos comunicamos mediante nuestras personalidades digitales. Nuevamente surge el planteo sobre el establecimiento de parámetros de verosimilitud y sus requerimientos de puestas en relación con discursos previos acerca de lo real, lo ficcional o lo verosímil y sus modos de construcción. *Second Life*, entre otros espacios de la virtualidad digital, viene hoy a cuestionar esos modos de elaboración y aquellas relaciones interdiscursivas.

2. Second Life & Real Life: Jornadas Anfibias en Villa Ocampo

Para continuar por las rutas de los diversos medios y dispositivos comunicacionales, del *teletransport a Second Life*, y para hacer foco en algún campo aún más acotado, me referiré ahora a una actividad en la que participé. Ésta involucró ciertas actuaciones y reflexiones acerca del metaverso, término que hace referencia a los entornos digitales inmersivos, esto es, un sitio virtual en el cual se encuentran inmersas las personalidades digitales o avatares, de quienes ingresan a él. Algunos de los que incursionamos en *Second Life* nos reunimos en las Jornadas Anfibias en Villa Ocampo, realizadas el jueves 30 de octubre y el sábado 1 de noviembre de 2008. El sábado retomamos la charla que había iniciado Rafael Cippolini el jueves, durante el transcurso de un Seminario Intensivo sobre *Culturas Anfibias*. Esa fue la primera de las actividades que Cecilia Pavón había programado en la organización del evento. En él, cada uno de los que participamos, desde su percepción sensible de las realidades, ficciones y virtualidades de hoy, colaboró en reflexionar anfibiamente acerca de la anfibiedad.

En el blog *Cultura Anfibia*, Rafael Cippolini había linkeado una serie de entradas o posts que delinear todo un recorrido de sentidos históricos, pero reconstruidos anacrónicamente respecto de nociones como virtualidades, realidades, anfibiedades, redes, ficciones, materialidades, cuerpos y más. Los lineamientos allí diseñados fueron los retomados durante el transcurso de su charla.

Durante la noche del sábado 1 de noviembre se presentaron las poesías y canciones de Gaby Bex, Dani Umpi, la presentación de colectivo Bum Bum Box con su instalación musical, y la proyección de videos “Palpito Papito”(2008, Ruy Krieger), “Amor x” (2007, Mariela Bond) y “La suciedad del espectáculo” (2008, Rafael Cippolini). Éste último, realizado en colaboración con un grupo de artistas del *Cagliostro Team*, integrado por Mateo Amaral Junco, Natalia Oliva, Mónica Heller y Adrián Villar Rojas,

conjuga una diversidad de imágenes recogidas a partir de incursiones por diferentes *Lands* y encuentros con una amplia serie de identidades avatar en *Second Life*. Su título enuncia y anuncia una perspectiva que da otro giro al signo apocalíptico de *La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord (1967). No reniega ya de esa sociedad espectacularizada en un sentido devaluatorio, sino más bien asume esa espectacularidad, la muestra, la reelabora y la exhibe otorgándole un plus de valor artístico. Esta producción, junto a otras realizadas por León Ferrari, Guillermo Kuitca, Adolfo Nigro y Linda Bler, formó parte de la muestra colectiva multimedia titulada *El Diario Personal*, curada por Nancy Rojas en Parque de España, Rosario, durante el mes de Septiembre de 2008.

Cecilia Pavón decía en el programa que presentaba las actividades del evento:

“Aunque las conexiones no sean obvias, el pasado y el presente imbrican su sentido en un conjunto de visiones comunes. ¿Acaso no era la revista Sur una red social que buscaba conectar escritores a todas las latitudes del mundo, creando una comunidad de artistas global? En la obra de Victoria Ocampo (“la Gioconda en la Pampa”, como la llamaba su amigo José Ortega y Gasset), esta anticipación también puede leerse nítidamente, no sólo en el aspecto hipertextual de sus escritos (que permanentemente “linkean” otras obras y autores), sino también en la importancia que la conversación y la sociabilidad tenían para ella, y que la sitúan en relación directa con las formas artísticas más avanzadas de nuestro presente.”

A tono con esta evocación, en aquella noche de sábado, ella leyó un fragmento de la *Autobiografía III: La rama de Salzburgo* (1981) en el que podría decirse que se encuentran ya ciertas *sensibilidades anfibia*s. Sí, porque en él, Victoria Ocampo habla de sus sensaciones durante un vuelo, de cómo percibía desde allí arriba, cielo y agua como uno; de su regreso a tierra como vuelta a un lugar que, después de la navegación aérea, se había tornado un sitio extraño.

El poema también habla de algún modo de abordajes transitados por Rafael Cippolini al dar inicio a una serie de reflexiones sobre la anfibia-dad: ¿la virtualidad y la anfibia-dad no tienen ya una larga trayectoria?, ¿cómo las definimos y percibimos hoy?, ¿la virtualidad no es acaso un universo variable y expansivo que se origina y circula más allá del software?

Las tecnologías sin duda imponen nuevas perspectivas perceptivas a la virtualidad. Como bien se expone en una de las entradas del blog *Cippodromo*, en *Reality Cracking*:

“No existe lo virtual por fuera de lo real. Lo opuesto a lo virtual nunca fue lo real. Sino lo físico. Y no es que en lo virtual la materia

se comporte de otra forma, sino más bien que nuestros sentidos encuentran un límite. Para nuestra cultura “clásica”, la virtualidad fue siempre una “mala idea de la visión” (...) La virtualidad fue considerada por siglos como realidad errónea. En un sentido tradicional, la virtualidad era lo falso. Lo que no tenía materia. Hoy comenzamos a entender a lo virtual como la conciencia de la limitación de nuestros sentidos. La tecnología hizo que esa “mala idea de la visión” sea económica y políticamente redituable.” Cipollini (2008)

Concluyendo con el relato de las *Jornadas Anfibias*, diré que nuestros avatares: Dolcemare, Coliandro, Nereo, Homo y Zasha prosiguieron en la virtualidad de una fábrica de juguetes mecánicos llamada J D Mechanical Toy Factory -un sitio que remixa diseños de paisajes y objetos diversos de estilos asociados al *Steampunk*, un subgénero de la ciencia ficción, de tono retrofuturista, asociado frecuentemente al *Cyberpunk*- reflexionando reticularmente desde la red.

Antes de partir, Dolcemare llevó a Homo y Zasha a otro lugar, a un bosque increíble, llamado *Charkyn Forest*, y desde allí continuaron luego cada uno sus propios recorridos exploratorios.

La red como dispositivo operativo comunicacional y relacional es un articulador que activa percepciones variables, de diferentes modos, tanto en los entornos *plugged* como *unplugged*. En 1948, en su libro *Autobiografía de Irene*, Silvina Ocampo incluyó un cuento titulado “La red”, que comienza introduciendo a un personaje, *Kêng-Su*, quien le cuenta una historia acerca de una mariposa de existencia ambigua, imaginada o fantasmática, que es la excusa para una narración fantástica:

“(...) Sobre la mesa -prosiguió-, entre mis peinetas y mis horquillas, había un alfiler de oro con una turquesa. Lo tomé y atravesé con dificultad el cuerpo resistente de la mariposa -ahora cuando recuerdo aquel momento me estremezco como si hubiera oído una pequeña voz quejándose en el cuerpo oscuro del insecto (...) La mariposa abría y cerraba las alas como siguiendo el ritmo de mi respiración. En mis dedos quedó un polvillo irisado y suave. La dejé en mi habitación ensayando su inmóvil vuelo de agonía (...) A la noche, cuando volví, la mariposa había volado llevándose el alfiler (...) Durante muchos días sucedieron cosas insólitas en mi habitación. Tal vez las he soñado.

Mi biblioteca se compone de cuatro o cinco libros (...) siempre mi madre me aconsejaba, para que mis sueños fueran agradables, la lectura de estos libros: El libro de Mencius, La fiesta de las linternas, Hoei-Lan-Ki (Historia del círculo de tiza) y El libro de las

recompensas y de las penas. Varias veces encontré el último de estos libros abierto sobre mi mesa, con algunos párrafos marcados con pequeños puntitos que parecían hechos con un alfiler. Después yo repetía, involuntariamente, de memoria estos párrafos. No puedo olvidarlos...” Ocampo (2001:14-15)

Al finalizar el relato, Silvina vuelve a transfigurarse en Silvina Ocampo para decir: “Cuando pienso en Kêng-Su, me parece que la conocí en un sueño.”

Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares, en 1940, ocho años atrás, habían recopilado en *Antología de la literatura fantástica*, una serie de escritos entre los cuales se encuentra “Sueño de la mariposa de Chuang Tzu”, un microrelato que dice: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu.” Borges, Ocampo y Bioy Casares (1977:65)

¿Dónde está la red en el cuento de Silvina Ocampo y en el relato del sueño de Chiang Tzu? No en el propio relato como elemento temático, quizás está como estrategia de lectura, como retícula de sentidos, como un universo de lepidópteros interconectados. Del mismo modo podríamos abordar el análisis de prácticas desde y a partir de interacciones en *Second Life*, sitio contextualizado en los espacios virtuales de la red de redes de Internet, pero que además permite llevar a un terreno de realización todo este entramado de articulaciones reticulares, que en algún momento fueron abonados por territorios de producción de la literatura fantástica.

Ciertamente, en algún momento, por aquí o allá, alguna red se hace presente, entre tantos en-redados nudos e intersticios que las culturas, y sus sociedades, en sus diversas prácticas tejen.

Bibliografía [↑]

Aumont, J. (1992) “La analogía reencarada (divagación)” en *Christian Metz y la teoría del cine*. Buenos Aires: Catálogos & Montevideo. 59

Cippolini, R. “¿Cuál es tu intimidad cuando sucede en otro mundo? ¿Cómo es tu diario personal cuando tenés más de 3 personalidades?” en *Cippodromon. Blog*. Miércoles 10 de Setiembre de 2008. <http://cippodromon.blogspot.com/2008/09/cul-es-tu-intimidad-cuando-sucede-en.html>

- “Reality Cracking” en *Cippodromo. Blog*. Sábado 1 de Noviembre de 2008. <http://cippodromo.blogspot.com/2008/11/reality-cracking.html>

- “Villa Ocampo en Second Life (vol. 1)” en *Cippodromon. Blog*. Jueves 6 de Noviembre de 2008. <http://cippodromon.blogspot.com/2008/11/villa-ocampo-en-second-life-v1.html>

- Cultura Anfibia. Seminario Intensivo en Villa Ocampo. Blog. Octubre de 2008. <http://cultura-anfibia.blogspot.com/>

De Kerckhove, D. (2005) “Los sesgos de la electricidad” en *Lección inaugural del curso académico 2005-2006 de la UOC* (Universitat Oberta de Catalunya) España. 3-5. Junio de

2009 en <http://www.uoc.edu/inaugural05/esp/kerckhove.pdf>

Debord, G. (1967) *La sociedad del espectáculo*. Traducción de Maldejo para el Archivo Hispano Situacionista. 1998.

Foucault, M. (1967) “Espacios otros: Utopías y Heterotopías” Conferencia 14 de Marzo de 1967 en el Centre d'Études Architecturales de Paris. Enero de 2009 en <https://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/425/1/P005p.pdf>

Guerra, V., S. Molloy. Variaciones de una mariposa. Mayo de 2007 <http://www.con-versiones.com.ar/nota0634.htm>

García, R. Revista *Fractal* N° 48. Michel Foucault Topologías (Dos conferencias radiofónicas) Enero-Marzo 2008. <http://www.fractal.com.mx/RevistaFractal48MichelFoucault.html>

Metz, C. (1979) “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?”, en *Lo verosímil*. Buenos Aires: E. Tiempo Contemporáneo. 21-22

Ocampo, S. (1948) “La red” en *Antología Esencial* (2001) Buenos Aires: Emecé Ediciones. Edición especial para La Nación.

Ocampo, V. (1981) *Autobiografía III: La rama de Salzburgo*. Buenos Aires: Ediciones Revista Sur.

Tzu, Ch. “Sueño de la mariposa” (300 a.c) en Borges, J. L.; Ocampo, S. y Bioy Casares, A (1977) *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona, España: Edhasa-Sudamericana.

Weibel, P. (1992) “La era de la ausencia” en La Ferla, J. (2008) *Artes y Medios Audiovisuales: Un estado de situación II. Las Prácticas Mediáticas Predigitales y Postanalógicas*, *MEACVAD_08*. Bs As: Ed. Aurelia Rivera: Nueva Librería. 204-205

Fuentes Web

Bex, G. *MySpace*. Octubre de 2008 en <http://www.myspace.com/gabybex>

Jornadas Anfibias en Villa Ocampo. Programa. Jueves 30 de Octubre y Sábado 1° de Noviembre de 2008 en http://www.villaocampo.org/cas/programas/jornadas_anfibias.htm

The Grid Live. News on Second Life. *JD Mechanical Toy Factory*. 2 de Junio de 2008 en <http://thegridlive.com/2008/06/02/jd-mechanical-toy-factory/>

Umpi, D. *MySpace*. Octubre de 2008 en <http://www.myspace.com/daniumpi>

Wikipedia. Cyberpunk. Definición. Octubre de 2008 en <http://es.wikipedia.org/wiki/Cyberpunk>

Wikipedia. Metaverso. Definición. Octubre de 2008 en <http://es.wikipedia.org/wiki/Metaverso>

Wikipedia. Steampunk. Definición. Octubre de 2008 en <http://es.wikipedia.org/wiki/Steampunk>

Lelia Fabiana Perez

es Licenciada en Artes Plásticas, en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Se especializó, además, en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes, en el Instituto Universitario Nacional de Artes. Actualmente, y dentro del marco de esta Institución, integra el grupo que trabaja en el Proyecto de Investigación: *Fronteras del cine. Intersecciones del lenguaje, el dispositivo y la teoría*.

fasol33@gmail.com

figuraciones

8

