

Nombre y apellido: Ana Scannapieco

UBA, Instituto de Investigaciones Gino Germani.

Dirección de correo: anascannapieco@yahoo.com.ar

¿Reflejo o representación? Algunas reflexiones sobre los debates de la representación fílmica para pensar la representación televisiva.

1- Introducción

El objetivo del trabajo es retomar ciertos debates teóricos que se desarrollaron alrededor del cine y pensarlos en relación al medio televisivo, intentando buscar algunas categorías que puedan enriquecer el análisis de la ficción televisiva y de las representaciones de ese medio en general.

A partir de las diferentes perspectivas que se pueden observar en los debates teóricos sobre la representación fílmica (en relación a la existencia o no de un lenguaje cinematográfico, a la transparencia del discurso fílmico, a la relación de los films con el contexto histórico en el que surgen), nos interesa repensar la categoría de representación en tanto construcción y la posibilidad o no de “reflejar” que tiene un medio.

En este sentido, intentaremos repensar esos debates en relación a las representaciones televisivas, para analizar el modo en que se presenta la televisión en tanto “fiel reflejo de la realidad”, como si la transparencia del medio fuera total. En segundo lugar, creemos pertinente estudiar los programas televisivos en relación con su funcionalidad en un contexto histórico social determinado. En este punto, la manera de estudiar los filmes que presentan algunas perspectivas es útil para pensar también los programas como productos culturales y analizar las relaciones de éstos con el contexto en el que surgen.

El trabajo se divide en dos partes: una primera que se enfoca en algunos debates sobre el cine (las posturas tan distintas que defienden Eisenstein, por un lado, y Bazin, por el otro; el gran aporte de Burch; algunas categorías que presenta Nichols y la perspectiva de Sorlin). En una segunda parte intentaremos, a partir de esas nociones,

iluminar un corpus determinado de textos televisivos¹, qué categorías o perspectivas pueden enriquecer el análisis de la ficción televisiva y de las representaciones de ese medio en general.

¹ El corpus es parte de los programas televisivos a analizar en mi tesis. Se trata de “tiras” de las empresas Polka e Ideas del Sur emitidas entre 1998 y 2002 (Gasoleros; Campeones; Buenos Vecinos, Los Roldán, entre otras).

2- Algunas perspectivas sobre la representación filmica

2.1- ¿Transparencia o modo de representación?

Para retomar el debate sobre la existencia o no de un *lenguaje cinematográfico* vamos a tomar como punto de partida dos grandes tendencias que, como indica Sel en el artículo “La dimensión política en los estudios sobre el cine” (2007), se expresan desde fines de la década del `10 y recorren las diferentes concepciones y modos de entender el cine.

Una de estas tendencias tiene que ver con la idea de transparencia del discurso filmico. Esta concepción encuentra su máximo exponente en Bazin, quien cree en el poder de la imagen registrada mecánicamente, más allá de la manipulación artística sobre esas imágenes. El otro camino, que encuentra en Eisenstein a su mayor representante, va a acentuar el montaje como elemento dinámico del cine.

Estas dos tendencias construyen dos ejes bien diferentes sobre los que se estructuran todos los estudios sobre el cine no sólo en los orígenes de éste. Muchas discusiones contemporáneas siguen encarrilándose en alguna de las dos concepciones: la idea de un lenguaje cinematográfico por un lado y, por el otro, la concepción del cine como modo de representación y por lo tanto, como construcción ideológica. Por eso, luego de retomar a los autores ya mencionados desembocaremos en Burch, un autor fundamental a la hora de hablar de cine como representación particular de un contexto histórico, de una sociedad determinada.

En muchos de los ensayos compilados en *¿Qué es el cine?* (Bazin, 1990), se puede reconstruir este modo de entender el cine para Bazin, que coincidió con el auge del neorrealismo italiano. Justamente, para el autor los fines del neorrealismo van dirigidos “a reducir el montaje a la nada y a proyectar en la pantalla la verdadera continuidad de la realidad” (1990: 97). Para Bazin, entonces, lo esencial de la estética no está ligada al montaje ya que el filme tiene como función esencial “*dejar ver* los acontecimientos representados y no dejarse ver a sí mismo como filme” (Aumont, 1995).

Para el autor, entonces, el objetivo de todo film es proporcionarnos la impresión de realidad “continua y homogénea”. En este sentido, los cortes impuestos por la cámara al desarrollo continuo del acontecimiento filmado se toleran por el espectador porque permiten de todas formas que se mantenga esa ilusión de asistir a sucesos reales.

Desde esta perspectiva, esta primacía al “suceso real en su continuidad” convierte al cine en una “ventana abierta al mundo”, capaz de producir representaciones dotadas de la ambigüedad inmanente a lo real. El cine tendría entonces, una “vocación `ontológica’ de reproducir lo real” (Aumont, 1995: 72).

En este punto, Bazin critica la definición de montaje como “creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones (Bazin, 1990: 83). El autor está en contra de esta mediación -que define como un “transformador estético”- que vendría a representar el montaje. Los montajes de Eisenstein, para Bazin, “no nos muestran el acontecimiento: aluden a él” (1990: 83).

En este sentido, el montaje para Bazin sólo debe desempeñar el papel negativo de la eliminación, que es inevitable en una realidad abundante: “la cámara no puede verlo todo a la vez, pero de aquello que elige ver se esfuerza al menos por no perderse nada” (1990: 85). Prepondera, desde este punto, algunas realizaciones de Murnau o Flaherty, donde el montaje no desempeña casi ningún papel, donde no se despliega todo ese “arsenal de procedimientos para imponer al espectador su interpretación del acontecimiento representado” (1990: 84). En este sentido, para Bazin, la pantalla nos presenta una sucesión de planos (plano secuencia) cuya elección, orden y duración constituyen lo que denomina *planificación* del film.

Contrariamente a esta concepción, para Eisenstein el montaje va a constituirse en la esencia misma del cine, ya que para este autor, “la realidad no tiene ningún interés fuera del sentido que se le da” (Aumont, 1995: 81). La propiedad del montaje consiste en que “dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad, que surge de la yuxtaposición” (Eisenstein, 1974: 11-12). Ese nuevo concepto no es simplemente una suma de los fragmentos, sino que es una *creación*: esa representación particular penetra todas las imágenes y las organiza en un *todo*. El montaje representa

el papel que toda obra de arte se señala a sí misma, la necesidad de la exposición coordinada y sucesiva del tema, el contenido, la trama, la acción, el movimiento dentro de la serie fílmica y su acción dramática como un todo (Eisenstein, 1974: 11).

El montaje es, para Eisenstein, “el medio compositivo más poderoso para relatar una historia (...) es una sintaxis de la construcción correcta de cada partícula del fragmento del film” (1966: 130). El autor acentúa la manera de ordenar los diferentes fragmentos: el movimiento compositivo a través de ellos. Por eso Eisenstein propone analizar el principio unificador en sí mismo, que significaría problematizar no solamente el contenido de los cuadros aislados sino también su yuxtaposición compositiva.

Estas dos concepciones tan diferentes llevan a pensar, siguiendo a Aumont, que estas dos posturas no hablan de lo mismo. Para Eisenstein el dinamismo del montaje se expresa en que la imagen no es fija, sino que *surge, nace* (a partir de esa yuxtaposición que es una construcción). Bazin parte desde otro lugar, sumiendo al montaje en la representación realista del mundo o instancia narrativa, que implica no considerar al montaje como método de construcción de lenguaje.

Lo que interesa a Bazin es tan sólo la reproducción fiel y “objetiva” de una realidad que tiene todo el sentido en sí misma, mientras que Eisenstein concibe el cine como discurso articulado, comprobado, que se sostiene nada más que por referencia figurativa a la realidad (Aumont, 1995: 86).

Contra la idea de transparencia del discurso fílmico, en 1987 aparece *El tragaluz del infinito*, donde Noel Burch –desde un enfoque socio cultural- afirma que el cine no es un lenguaje y propone reemplazar ese término por el de *modo de representación*. Para el autor, el término lenguaje contiene una carga ideológica y además, no permite ver la gran heterogeneidad de ese sistema de representación, que no es natural ni neutro, sino que está producido por la historia.

En esa línea, en los primeros capítulos de su libro, Burch se dedica a analizar el primer cine, al que llama primitivo, y las diferentes invenciones -como el diorama, el daguerrotipo, la fotografía- que representan para Burch no sólo las ambiciones de hábiles empresarios industriales, sino también “la búsqueda del fantasma de una clase convertido en el de una cultura: llevar a cabo la ‘conquista de la naturaleza’ triunfando sobre la muerte” (Burch, 1995: 22). Esto es lo que el autor llama “ideología frankensteiniana”, donde con el cinematógrafo –luego del diorama y del estereoscopio- concurre a realizar la fantasía de suprimir la muerte (1995: 38).

Burch desarrolla las relaciones que mantienen la investigación científica y los progresos de la técnica con la expansión económica y el acceso de la burguesía al poder político. En este sentido, las diferentes adquisiciones hacia el sistema de representación institucional son percibidas por esa ideología dominante como elementos que llenan ausencias, superan una carencia en el camino hacia la “re-creación de la Realidad, hacia la realización de una ilusión perfecta del mundo perceptual” (Burch, 1995: 21). Burch establece una relación entre la herencia científicista de Marey y Muybridge y la actitud de los hermanos Lumière que la define como “casi científica” (Burch, 1995: 35), más lejana a los trabajos de Daguerre.

Con respecto a este punto, desde la perspectiva de Bazin es un error entender el descubrimiento del cine a partir de los hallazgos técnicos que lo han permitido. El autor no relaciona esa evolución científica, económica o industrial a la ideología dominante de la burguesía, sino que para él el cine nació gracias al poder de un mito que dirige la invención del cine: el del “cine total”. Ese mito es el que domina todas las invenciones que se realizaron en el siglo XIX (desde la fotografía al fonógrafo). “Es el **mito del realismo integral**, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo” (1990: 37). La concepción de Bazin del cine como arte lo lleva a relacionar el origen del cine con una imaginación (el mito del cine total) que precede los experimentos científicos y las necesidades industriales. Esa imaginación de los “profetas” del cine, era la que daba sentido a la búsqueda y los experimentos y consistía en identificar “la idea cinematográfica con una representación íntegra y total de la realidad; están interesadas en la restitución de una ilusión perfecta del mundo exterior con el sonido, el color y el relieve” (36).

Tanto en Burch como en Bazin aparece esta fantasía de la “representación total” (del triunfo materialista sobre la muerte) en los inicios del cinematógrafo. Sin embargo, mientras que para Burch la figura de Edison ocupa un lugar esencial en la fundación de la visión institucional, para Bazin Edison representa el lugar opuesto al de Marey porque no tuvo confianza en el porvenir del cine como arte (otra vez, aparece la idea del cine como un arte con lenguaje propio).

Esta diferente manera de pensar el origen del cine se cristaliza en cómo cada autor piensa este medio. En el caso de Burch, por ejemplo, ese comienzo particular sentará la base de lo que luego tomará forma con el modo de representación institucional, en estrecha relación con la burguesía y el capitalismo.

Siguiendo con el texto de Burch, el autor desarrolla ciertas características que encuentra en el modo de representación que él llama primitivo, antes de comenzar a analizar el modo de representación institucional. Además de la autarquía del cuadro, la posición horizontal y frontal de la cámara, la conservación del cuadro de conjunto y “centrífugo” que determinan la experiencia de *la exterioridad primitiva*, Burch nombra un rasgo que en el M.R.I. está muy interiorizado: “*la no-clausura del M.R.P.* (por oposición, por tanto, a la clausura del M.R.I.). El autor resalta esta exterioridad como el rasgo esencial del cine primitivo, en relación a esa postura externa que adopta el espectador de la película primitiva y que hoy es tan difícil entender².”

Burch describe el pasaje del M.R.P al M.R.I. señalando la diferencia entre una

época histórica del cine en la que la unicidad y la continuidad “se dan como implícitas” –pero a través de construcciones muy artificiales- de otra época en la que lo que se da como implícito tanto para los cineastas como para el público, *es la conciencia de estar sentado en una sala mientras se contemplan unas imágenes sobre una pantalla* (1995: 209).

Esta idea de *centrar al espectador-sujeto* implica una interpelación intencionada a éste, es una “invitación al viaje” como señala el autor.

A partir del análisis de algunas primeras figuras de articulación que Burch nombra y ejemplifica (raccords de dirección, raccords de miradas y el raccord en el eje que toman en cuenta la orientación psico-fisiológica del espectador), el autor da cuenta de este giro que comienza a realizar el cine, al centrar al espectador y hacer “de él/ella el punto de referencia ‘alrededor del cual’ se constituyen la *unidad y la continuidad* de un espectáculo” (1995: 214). Esto es a lo que el autor alude cuando analiza la constitución del espectador en mirón. El cine primitivo lo constituirá explícitamente (película de mirones, por ejemplo) y el M.R.I lo hará de forma implícita. Al analizar comparativamente el cine primitivo y el modo institucional, Burch encontrará este mecanismo en otros elementos: “El cine primitivo dice a menudo en voz alta lo que el M.R.I. se las ingenia para decir en voz baja” (1995: 219).

² En este sentido los planos emblema fueron, para el autor, un avance hacia la clausura que caracteriza al M.R.I., ya que introducían un dato principal del film o resumían el “tesoro” de la película (su moraleja, por ejemplo).

Además de este *mironismo* solitario y ubicuitario, el autor señala una necesidad de volver totalmente invulnerable el lugar del espectador sujeto (que implica no solamente que los actores no miren al espectador directamente sino también que no le den la cara). La clausura institucional que Burch analiza no solamente tiene que ver con una autosuficiencia narrativa, una determinada forma de clausurar el relato; sino que implica “considerar la suma de todos los sistemas significantes que centran el sujeto y que condicionan el pleno efecto diegético, incluyendo el marco mismo de la proyección” (1995: 195). Esa ubicuidad del sujeto espectador determinará la identificación primaria de éste con la cámara en el dispositivo institucional.

La emergencia de los sintagmas de sucesión, de simultaneidad y de contigüidad puede igualmente extenderse a la de la identificación del sujeto-espectador con la cámara, lo que constituye la piedra angular del efecto diegético en el cine” (1995: 247).

Aquí volvemos a la radical diferencia entre Bazin y Burch, ya que para el segundo, al hablar de modo de representación institucional, estudia la gestación de los procedimientos que hicieron surgir al cine a partir de la inserción de los mismos en la **economía institucional**. Ésta lógica es la del **viaje inmóvil**.

Cuando Burch estudia la película narrativa clásica (el ciclo de producción/consumo de sentido que caracteriza a la institución), lo que para el autor es esencial en ese espacio histórico, social y estético es el principio hegemónico de la institución: **el efecto diegético pleno y entero**. Burch necesita distinguir entre los conceptos de “efecto diegético” e “ilusión de realidad” (atribuida tan frecuentemente a las películas). En este sentido, Burch reniega hablar de ilusión ya que para él una película “no se parece nada al mundo real tal y como lo conocemos”.

Al contrario de lo que plantea Bazin, para Burch históricamente “la maximalización del efecto diegético es el resultado de la acumulación de únicamente un pequeño número de indicios pertinentes de la realidad fenoménica” (1995: 246). Y esta es la radical diferencia entre los dos autores: donde Bazin ve lenguaje, Burch observa “*un sistema*

racionalmente selectivo de intercambio simbólico” (1995: 247)³. Y Burch denuncia esto, que es lo que aparece enmascarado en el término “ilusión de realidad”.

Indiscutiblemente, la identificación con *la mirada que relata* es esencial para el poder del relato clásico. No obstante, Burch señala que la experiencia específica que define la institución cinematográfica “comporta, según la tesis defendida por Jean-Louis Baudry y Christian Metz, una “identificación primaria” con la mirada que ve, con la mirada que “está ahí”, con la mirada pro-fílmica cualquiera” (1995: 250).

En síntesis, todas las estrategias que el autor detalla y analiza tienen como finalidad “embarcar al espectador en un **“viaje inmóvil” que es la esencia de la experiencia institucional**” (1995: 250). Esto implica, como dijimos más arriba, introducir al espectador en el espacio diegético de manera tal que le permita vivir la experiencia de ubicuidad mediante su plena identificación -primaria- con el objetivo de la cámara. El aporte de Burch nos permite, entonces, analizar la historia del cine como una historia sobredeterminada, con aspectos socio ideológicos, económicos y simbólicos específicos.

2.2- Los aportes de *la sociología del cine*

En primer lugar, Sorlin reivindica al cine como fuente de la historia, confiándole a las imágenes el papel de un texto, otorgándole el mismo estatus. A partir del análisis de los estereotipos visuales que se difunden a través del cine el autor intenta iluminar un aspecto de las mentalidades de una formación social determinada, por eso su objetivo es estudiar las representaciones y cómo se forman.

El enfoque de Sorlin critica la semiótica en tanto que se limita a la práctica del estudio textual. Su concepción pretende encontrar en esa disciplina no más que un instrumento auxiliar que el analista debe tomar, al igual que la sociología, esforzándose en analizar “los modos posibles de articulación entre expresiones ideológicas y campos sociales” (1985: 50).

El análisis de Sorlin se enmarca, al igual que el de Burch, dentro del enfoque socio cultural. Toda la obra de este autor tratará de captar a través del cine la

³ Esta diferencia entre los autores es clara cuando analizan la banda sonora. Mientras que Bazin observa las diferencias entre el cine mudo y el sonoro como diferencias de estilo y expresiones cinematográficas diferentes; Burch va a analizar el boom del sonido como un elemento que termina de alimentar lo que él llama “síndrome Frankenstein”, produciéndose el proceso de interiorización propio del M.R.I.

articulación entre la historia y lo social. La sociología del cine establece, entonces, relaciones de homología entre los films y el medio en que nacen.

Al ser historiador, se interesa por el problema de la representación en el cine como puesta en escena de la sociedad en términos de una lectura histórica. Pretende descubrir las mismas cadenas relacionales en las obras cinematográficas y en las formaciones sociales, ya que entiende cada filme como parte de la ideología, del cimiento intelectual de una época, por eso define los films como expresiones ideológicas de ese momento.

De todas maneras, el autor no pretende explicar toda la ideología de una época a partir del cine; de hecho, esa es la crítica que le realiza a Kracauer: hacer de la “mentalidad de una nación” una globalidad. Sorlin, en cambio, subraya el carácter parcial, estrecho de las expresiones ideológicas de un período dado.

Para el autor, el recorte que realiza la pantalla está intrínsecamente ligado a un contexto histórico determinado;

la cámara busca lo que parece importante para todos, descuida lo que es considerado secundario; jugando sobre los ángulos, sobre la profundidad, reconstruye las jerarquías y hace captar aquello sobre lo que inmediatamente se posa la mirada (1985: 28).

La noción de “lo visible” se refiere a lo posible de ser dicho en una época determinada, “lo visible es lo que parece fotografiable y presentable en las pantallas en una época dada” (1985: 59). Eso es lo que los fabricantes de imágenes tratan de captar y que los espectadores “aceptan sin asombro”.

Como dijimos más arriba, para el autor las películas son expresiones ideológicas que forman parte de la difusión de la ideología de una sociedad, siendo central en este sentido problematizar en el análisis del cine el funcionamiento de esas prácticas significantes (las películas) en relación con la configuración ideológica en las que se insertan. No obstante, Sorlin considera al film no sólo como producción de sentido, sino también como **producto cultural**. El autor pone en evidencia las condiciones de producción fílmica en tanto proceso, donde se incluyen factores sociales como el financiamiento, el público, etc. Este doble carácter del cine implica que los “filmes, como todos los productos comerciales, nacen de la esperanza de un lucro; como todos

los objetos culturales, están sometidos a normas” (1985: 97); y por ese doble carácter los filmes son, indudablemente, expresiones ideológicas.

La categoría de **práctica cultural** –a diferencia de la idea de campo de Bourdieu⁴, le permite a Sorlin explicitar las oposiciones existentes entre las clases sociales y de qué manera esas relaciones de dominación se traducen en ideas, palabras, films. En este sentido, la incorporación o el descarte de cada elemento en las realizaciones fílmicas (consideradas como conjuntos) responde a esquemas que determinaron esa manera particular de puesta en escena que remite a un momento histórico. El análisis del cine nos permitirá, de esta manera, aclarar “el exterior (los intercambios sociales) por el interior (el microuniverso del filme)” (1985: 38).

Al considerar el film como un producto cultural (no sólo por la fabricación de la película en sí, sino además porque esa fabricación implica un conjunto de factores sociales que acompañan esa puesta en escena), Sorlin -al igual que Burch- enfatiza el circuito económico al que se integra cada película y acentúa el papel fundamental del capitalismo en el desarrollo del cine, dotándolo de una base industrial y financiera gracias a la cual el cine (y la televisión) se desarrollaron y se convirtieron en medios de masas (esto a la vez implicó la dependencia directa de estos medios al sistema).

En este punto el autor plantea un debate interesante entre dos maneras diferentes de definir las relaciones existentes entre cine y capital. La primera consta de ver al cine como un arte que la industria viene a corroer, a ensuciar: el cine es *además* una industria. Desde esta perspectiva podríamos pensar en el trabajo de Bazin que distingue un lenguaje propio del cine que, por momentos, parece poseedor de una esencia (ese lenguaje propio).

Sorlin critica esta postura explicando que “el producto cinematográfico existe a través de las condiciones de producción, y no a pesar de ellas”. Es imposible analizar las películas por fuera del sistema económico en el que surgen.

En la otra vertiente el cine sería *para empezar* una industria. Según Sorlin, este punto de vista confunde los productos con el sistema que los engendra. Esto puede llevar a un pensamiento un poco mecánico y cerrado donde lo único que importa es la ganancia y no importa qué se representa. La limitación de este enfoque sería, entonces,

⁴ Sorlin descarta la idea de campo de Bourdieu, ya que, según el autor, ese concepto no le permite dar cuenta de las correlaciones de fuerza dentro de una formación social.

analizar solamente el impacto de los frenos económicos o las ganancias de las películas sobre la realidad del cine.

La postura de Sorlin retoma lo mejor de cada postura sin llevarlas al extremo: su objetivo es construir esquemas teóricos que permitan problematizar el producto *en relación* con el sistema en el cual se produce.

Entender el cine como práctica cultural le permite a Sorlin cambiar el eje de la discusión que se planteó más arriba en relación al lugar que deben ocupar los aspectos económicos en el análisis sobre el cine. Para el autor, como es una mercancía y por ende apunta a generar ganancias y a comercializarse, cada película activa las reglas de su propia comercialización. “Al pasar del financiamiento a la realización, consideramos los **filmes como expresiones ideológicas y como productos industriales**”⁵.

2.3- Representaciones, realidad, realismo

El estudio que Bill Nichols realiza del documental es muy útil para pensar la problemática de la representación. El autor, justamente, comienza su libro planteando lo que para él constituye el inconveniente y a la vez el encanto del cine: la idea de las películas como reflejos. A partir de esta concepción, problematiza diferentes posturas extremas que podemos identificar en algunos debates (no sólo sobre el cine, sino también sobre maneras de entender la historia, las sociedades, etc).

Una de esas posturas se constituye alrededor de la pureza o impureza de las imágenes. En este sentido, los films nos desviarían, distorsionarían una realidad concreta y objetiva. Para el autor, sin embargo, esto no impediría definitivamente conocer la verdad, sino “parte esencial de una cultura”.

De un lado tenemos, entonces, falsificaciones de algo objetivo, del otro, la negación de esa realidad objetiva. Este último planteo posmodernista no concibe la idea de las imágenes como falsificaciones, ya que afirma que no existe una realidad como tal, “sino una multiplicidad de diferentes imágenes y discursos, una superficie infinita de simulaciones de simulaciones” (1997: 35). Nichols toma a Baudrillard para quien ya no existe una “realidad” que está ahí sino “sólo imágenes que simulan algo que ya no es accesible excepto a través de estas simulaciones” (1997: 35).

⁵ En este sentido, define *medio del cine* como el “conjunto social de producción cultural”. Este grupo de personas que trabaja en la fabricación de una película con una competencia admitida por la formación social en cuyo interior están insertos “y que, subjetivamente, se definen ante el “conjunto de producción” a partir de su lugar en el proceso de fabricación, ante la formación social en general”.

Ante esto, la postura de Nichols es clara: cree en la diferencia importante que existe entre la imagen y aquello a lo que esa imagen hace referencia, y eso no quita que las representaciones muchas veces no garanticen la autenticidad de aquello a lo que hacen referencia o representan. De allí se desprende su concepción de la historia, como una realidad histórica de importancia crucial que no podemos eludir.

El interés de Nichols gira en torno a indagar el lugar del documental en relación a otros sistemas de no ficción, que denomina *discursos de sobriedad*. Ante una postura desigual que parece tener el documental frente a esos discursos, el autor se pregunta por el poder del documental, es decir, cuánto poder instrumental tienen, cuánto pueden modificar el mundo. El autor considera que el documental como discurso de lo real tiene una responsabilidad de interpretar el mundo de la experiencia colectiva.

Para Nichols, “la alianza del documental con los discursos de sobriedad se ve atacada debido a las compañías imagísticas con que se codea” (1997: 33), y esto genera que el documental no goce del mismo estatus del que goza, por ejemplo, el ensayo escrito. El autor observa una preferencia por el “conocimiento no ficticio, no narrativo e instrumental” a favor de una ciencia “pura”, postura que constituye una parte fundamental del progreso del capitalismo. A esto se debe la postura desigual –que se mencionó más arriba- que parece tener el documental frente al informe científico, por ejemplo. En este sentido, al igual que Sorlin, Nichols reivindica el documental como texto donde estudiar y analizar la cultura y la sociedad.

A partir de lo expuesto, el poder del documental se relaciona, entonces, con explicitar y problematizar la diferencia, la distancia entre la realidad -por ejemplo, del dolor y la pérdida que incluye una guerra- y la representación -que de esa guerra se realice en el cine o en un noticiero (que podrán formar parte de una simulación).

También podemos observar esta distancia en el planteo que realiza Sorlin, que complejiza esa afirmación a partir de la existencia de una noción, el sema y la representación. Para Sorlin, cuando el mensaje se diversifica y algunas nociones ya no corresponden a la relación objeto-signo, entra en juego la noción de sema. En este sentido, no podemos definir a la “historia” o al “cine” como objetos, sino como nociones, y toda noción se expresa por un elemento signifiante, por un sema. “A toda noción correspondería un sema y una representación” (1985: 24). El autor pone el ejemplo del cine como una designación empleada en la producción de mensajes por un lado, y por el otro una representación que reconstruimos –de manera incompleta- a través de indicaciones verbales y de imágenes. Esto permite considerar que una noción

no se reduce a lo que de ella se dice, problematizando las diferentes representaciones en cuanto a clases o medios y observando lo “no dicho”.

Volviendo a Nichols, el autor complejiza su estudio sobre el documental y la categoría de imagen, estableciendo la dependencia que existe entre la ideología de las imágenes y lo imaginario. En este punto, al igual que Sorlin, indaga las representaciones en forma de imágenes, conceptos, cosmovisiones a través de las cuales se expresan las ideologías.

Las imágenes ayudan a constituir las ideologías que determinan nuestra propia subjetividad: las imágenes encarnan esas subjetividades y patrones de relación social alternativos que nos proporcionan ideales culturales o visiones utópicas (1997: 39).

Los documentales son, entonces, partes fundamentales de las formaciones discursivas.

Para finalizar, será interesante para mi trabajo retomar algunos conceptos que Nichols desarrolla para pensar el realismo en la ficción, a pesar de que la obra del autor gire en torno al documental cinematográfico.

El autor distingue entre ficción y documental superando ciertas diferencias superficiales que tiene que ver, por ejemplo, con la estructura narrativa o el objetivo social que supuestamente tiene el documental y del que carece el cine de ficción.

En este sentido el autor plantea que el documental “no identifica estructura ni propósito propio alguno que esté completamente ausente en la ficción o la narrativa” (1997: 34). En el capítulo seis “La realidad del realismo y la ficción de la objetividad”, el autor define al realismo como “la serie de convenciones y normas para la representación visual” que todo texto documental aborda (1997: 217). Luego lo distingue del realismo de ficción: si en el primero apunta a que una argumentación acerca del mundo histórico resulte persuasiva; en la ficción, el realismo apunta a que un mundo verosímil parezca real.

Para el autor, la visión realista se define a partir de las características de la puesta en escena, de los movimientos de cámara, el sonido y el montaje entre otras cosas, que tienden a presentarse como naturales. Justamente, el realismo de la ficción no va a poner énfasis en el proceso de construcción. La visión documentalista, en cambio, “es más

bien una cuestión de voz: cómo se manifiesta un punto de vista acerca del mundo histórico” (1997: 217).

El autor distingue tres clases de cine donde el realismo combina elementos diferentes. Por un lado, la narrativa clásica de Hollywood, donde el realismo combina una visión de un mundo imaginario, unitario, donde se puede leer una moral singular. Por otro lado, el cine de arte europeo, donde el realismo combina un mundo imaginario pero fragmentario, a partir de la presencia de muchas voces subjetivas y objetivas, para transmitir una sensación de ambigüedad moral. Y por último, el realismo del documental, que apunta a un mundo histórico que intenta transmitir una argumentación. Para Nichols, el realismo en la ficción se relaciona con una estética (una sensibilidad y un tono). “El realismo en el documental se apoya en el racionalismo más que en la estética (...) El realismo documental no es sólo un estilo sino también un código profesional, una ética y un ritual” (1997: 219)⁶.

Por último, el autor distingue diferentes tipos de realismo. Más allá del neorealismo, que el autor identifica como una forma particular de realismo, que se puede identificar como movimiento y situarlo históricamente, Nichols distingue –desde una perspectiva menos histórica y según el nivel de verosimilitud mimética- el realismo empírico, psicológico e histórico.

El empírico se relaciona con el nexo indicativo entre imagen y referente y lo podemos relacionar con el naturalismo. Pero si bien éste último se dedica a exponer detalles, personajes e historias en ambientes específicos, el realismo empírico da un paso más y ubica ciertos textos audiovisuales en un entorno social reconocible.

Un nivel de verosimilitud más profundo se encuentra, según el autor, en el realismo psicológico, ya que “transmite una sensación de representación verosímil, creíble y exacta de la percepción y la emoción humanas” (1997: 224). Un estilo realista psicológico extremo sería el expresionismo, donde se busca acentuar cada sentimiento. Más allá de eso, el realismo psicológico en general apunta a hacer de cada personaje, una persona creíble, que las historias o situaciones sean reales en un sentido universal. Este realismo se relaciona mucho con la verosimilitud que manejen los actores y

⁶ Nichols postula al neorealismo como lugar límite, como frontera entre ficción y realidad. El autor encuentra en este movimiento un aliado del documental en la ficción, ya que este movimiento organizó su estética en torno a la representación de la vida cotidiana no sólo en cuanto a los personajes y los temas, sino además desde a partir de la organización de la imagen, la historia y la escena. Esa congruencia que se intentaba entre la representación de la realidad y la experiencia vivida de la realidad italiana de posguerra es la que Bazin destaca y a la que hicimos referencia más arriba.

actrices en cuanto a la actuación, ya que se intenta llegar a un nivel de verdad, como si pudiésemos ver de una manera más transparente lo que hay y lo que se representa.

Por último, el realismo histórico –que no desarrollaremos demasiado por cuestiones de extensión y porque nuestro objeto forma parte de la construcción ficcional- apunta a las características del realismo que caracterizan al documental. Además del realismo empírico y el psicológico, sino además hay un realismo histórico: “su combinación de representación del mundo y representaciones acerca del mundo, de pruebas y argumentaciones, le dan estatus ambivalente de que también disfruta la palabra historia” (1997: 231). Con esto se relaciona lo que el autor desarrolla en relación a la noción de epistefilia como placer del conocimiento que indica un compromiso social y que es consecuencia de una argumentación acerca del mundo histórico (en contraposición con el placer de mirar que se observa en la ficción y que el autor denomina escopofilia).

3- Aportes para un estudio de las representaciones televisivas

A partir de las perspectivas desarrolladas anteriormente sobre el cine (en cuanto al lenguaje, las imágenes, la representación, el realismo) podemos pensar ciertos ejes en relación al medio televisivo y sus productos, sin desestimar las grandes diferencias existentes entre esos dos medios audiovisuales.

En primer lugar, al igual que Sorlin y Nichols en el caso del cine, sostenemos que los textos televisivos son un lugar de privilegio para analizar modos de comprender el mundo en un momento histórico y una sociedad determinada. En nuestro caso, son textos donde poder analizar de qué modo se ficcionaliza un contexto crítico (la crisis de principios de 2000) en estos productos específicos de la industria cultural.

Al igual que el cine, la televisión también es un fenómeno que integra los discursos sociales de una época, entendidos, según Marc Angenot, como

todo aquello que se dice y se escribe en un estado de sociedad, todo aquello que se imprime, todo lo que se habla y se representa (...), los sistemas empíricos, las distribuciones discursivas, los repertorios tópicos que en una sociedad dada organizan lo narrable y argumentable, aseguran una división del trabajo discursivo, según jerarquías de distinción y de funciones ideológicas para llenar y mantener (Angenot, 1998: 17-18).

En este sentido, coincidimos con la apuesta metodológica de Sorlin y otras corrientes sobre el lugar de la semiótica como no más que como un instrumento, ya que esta disciplina deja de lado la pregunta por el contexto particular de significación. En este sentido la indagación textual –que utiliza las herramientas semióticas pero no se cierra en ellas– en lo que se ha llamado el análisis cultural, permite la lectura de los textos como superficies donde lo social, lo económico y lo histórico dejan sus huellas, permitiendo al analista el establecimiento de conjeturas interpretativas.

De esta manera, la perspectiva que propone Sorlin es un aporte muy interesante para analizar los programas televisivos (al igual que el cine) como productos culturales en relación con el sistema en el cual se producen. El autor destaca el papel fundamental del capitalismo en el surgimiento de estos dos medios y cómo ese sistema moldeó su desarrollo. En este punto, nos interesa encarar nuestro análisis sobre los programas ficcionales a partir de entender a las representaciones televisivas como un producto cultural: observarlas no sólo como un producto comercial (en ningún momento la producción de programas deja de perseguir un fin económico o de buscar un lucro) sino también y problematizándolo con las normas a las que está sometido todo objeto cultural.

Esas normas están intrínsecamente relacionadas con lo posible de ser dicho en una época determinada y la noción de “lo visible” que plantea Sorlin. En este sentido, nuestro análisis apuntará a estudiar qué se dice y de qué manera en estos textos ficcionales para intentar explicitar cómo aparecen representados los conflictos y los personajes. La noción de práctica cultural nos permite justamente eso: dar cuenta de las relaciones de poder inherentes a todo intercambio y observar cómo esas relaciones de dominación se traducen en ideas, palabras, programas, imágenes.

En cuanto a Nichols, la discusión con la que el autor inicia su libro incluye la problemática de la televisión, ya que también en este medio se pone en juego la relación de las imágenes y la realidad a la que representan. En este sentido, la noción de representación es fundamental en nuestro estudio sobre la televisión, nos permite entender lo que aparece en la pantalla no como un *reflejo*, sino como construcciones, como recortes, que remiten a una estética particular y a cierta lógica que da cuenta de un contexto histórico social más amplio.

Y aquí volvemos a uno de los primeros ejes desarrollados en este trabajo sobre la transparencia o no del discurso filmico. También nos podemos preguntar si la televisión

es otra “ventana abierta al mundo” o es una forma particular de representación. Esto nos remite a discusiones muy presentes en el campo televisivo: ¿hay una objetividad, como planteaba Bazin, que contienen las imágenes, más allá de cómo se las ordene, de cómo se realice su yuxtaposición? ¿Hasta qué punto se puede hablar en la televisión, y en los textos ficcionales que estudiamos, de “reproducción objetiva de lo real”?

Para finalizar, el estudio del realismo que realiza Nichols y que desarrollamos más arriba es interesante para analizar algunos rasgos de las tiras televisivas que se analizarán en mi trabajo de tesis. Estos programas, al representar situaciones cotidianas, a partir de personajes anclados en un barrio, con ciertas características bien marcadas, apuntan a un realismo que se relaciona con presentar las cosas “como las perciben el ojo y el oído en la vida cotidiana”. A pesar del proceso de construcción, se hace hincapié en acciones cotidianas, como tomar mate, trabajar, tomar un café, llegar del trabajo. “El realismo presenta la vida, tal como se vive y se observa” (1997: 218).

A pesar de la división un tanto esquemática de la forma que adquiere el realismo en cada una de las clases de cine que el autor analiza y que mencionamos anteriormente, esta clasificación sí nos permite pensar qué características adquiere el realismo en este tipo de programas televisivos. Si bien el análisis obliga a profundizar no sólo estas categorías, sino también a investigar otras definiciones de realismo desde perspectivas distintas, podríamos arriesgarnos a pensar que el estilo realista de representación que aparece en este tipo de textos televisivos presentan un mundo imaginario (por el hecho de ser ficcionales) fragmentario, pero esa heterogeneidad que en el cine arte europeo llevaba a una ambigüedad moral, en este caso (¿y en toda representación televisiva?), es simplemente una diversidad declarada, superficial, nombrada pero no problematizada, vaciada de conflicto.

En relación a los tipos de realismo que Nichols analiza, podemos encontrar que en las tiras a analizar funciona un alto grado de realismo empírico, a partir de algunos usos del vocabulario, de la ropa que visten los personajes, de la historia que se construye a partir de los trabajos que realizan los protagonistas y que están directamente ligados a un contexto social determinado (aunque esto por supuesto está subordinado a la historia que se está contando y al desarrollo de los personajes). Es un ejemplo de esto la aparición de algunos personajes sin trabajo, aludiendo a la gran cantidad de personas desocupadas en ese momento.

El realismo psicológico también está presente en estas tiras, a partir de los lazos que se establecen desde un principio entre hermanos o entre padres e hijos, esposos,

novios, etc. De hecho, estos puntos emotivos son ejes centrales de estos textos audiovisuales que pretenden hacer un guiño con el espectador a partir de ciertos sentimientos universales fácilmente reconocibles: *ellos son iguales a nosotros, les pasan las mismas cosas y sienten lo mismo que nosotros sentiríamos en esas circunstancias*. De hecho, esta universalización de subjetividades toma un giro interesante en este tipo de programas, porque las actitudes y modos de comportarse de muchos de los personajes parecen acentuar un cierto “carácter nacional”, un mapa de cómo actuaría el “padre de familia argentino” que se ve en esa situación, o por ejemplo, un colectivero de la Capital frente a un taxista, etc. Esto se convierte en un sello de estos programas y se utiliza para publicitarlos. Esos personajes no sólo son verosímiles a partir de nexos afectivos e identificativos, sino además podemos identificarlos en nuestro contexto cotidiano.

4- A modo de conclusión

El trabajo intentó plasmar las interesantes perspectivas que guiaron los estudios sobre el cine para pensar el medio televisivo. Considerar la televisión y los programas que se emiten a través de su pantalla en tanto construcción histórica –como destaca Burch-, es imprescindible para desnaturalizar ciertos argumentos sobre las representaciones televisivas que tienden a verlas como reflejos. Justamente, alejados de esa idea de transparencia, creemos fundamental ser conscientes de la emergencia de estos textos como parte de una evolución sociocultural que está inscrita en tales textos y puede ser leída.

En este sentido, el análisis de estos textos audiovisuales también permite dar cuenta de su funcionalidad en un sistema de medios que adquirió rasgos particulares en el contexto de crisis anteriormente descripto.

La lectura de autores como Burch, Nichols y Sorlin me permitieron entender –entre otras cosas- la estrecha relación de la que intento dar cuenta en mi trabajo sobre la televisión: la forma que adquieren las representaciones televisivas como huellas de un contexto social, económico e histórico particular, como la puesta en escena de la sociedad por parte de la propia sociedad (como diría Sorlin en referencia al cine).

A partir de las características que encuentre en los programas en relación a las formas de construcción y a la forma que tome esa modalidad de representación, podré plantear por qué se intenta, a partir de una primera lectura de estos textos televisivos,

vaciar de conflicto, escamotear la dimensión política que en la televisión parece no poder surgir por la manera de representar propia del medio en general y de ese tipo de programas en particular.

Bibliografía

Angenot, Marc (1998) “La crítica del Discurso Social: a propósito de una orientación en investigación”, en *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*, Córdoba: Editorial Universitaria Nacional de Córdoba.

Aumont, Jacques (1995) *Estética del film*. Barcelona: Paidós.

Bazin, André (1990) *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.

Burch, Noël (1995) *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

Eisenstein, Serguei (1996) *Teoría y Técnica Cinematográfica*, Madrid: Rialp.

----- (1974) *El sentido del cine*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.

Mazzioti, Nora (1993) “Intertextualidades en la telenovela argentina: melodrama y costumbrismo”. EN Mazzioti, Nora (comp.) (1993) *El espectáculo de la pasión*, Buenos Aires: Colihue.

Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Sel, Susana (2007) “La dimensión política en los estudios sobre cine”. En *Cine y fotografía como intervención política*. Buenos Aires: Uba-Museo del Cine- Prometeo.

Sorlin, Pierre (1985) *Sociología del cine*. México, Fondo de la cultura Económica.