

## «Realismo y estética audiovisual, el caso del cine clásico»

Camila Bejarano Petersen

### Abstract

La cuestión del realismo en el campo cinematográfico inaugura discusiones que permiten pensar tanto en lo referente al dispositivo y al estatuto del film, como en los aspectos ligados al lenguaje, a procedimientos estéticos y a poéticas privilegiadas.

La definición característica del realismo, herencia del movimiento estético dominante a mediados del siglo XIX, lo concibe como el resultado de una mayor y verdadera aproximación a la realidad. Ahora bien, desplazarse de esta concepción y de la perspectiva que perfila con relación al lenguaje y a los fenómenos del mundo, permite considerar distintos modos del realismo cinematográfico que son resultado, no ya de una supuesta adecuación a una realidad extra-discursiva, sino que devienen del «efecto de verdad» configurado a través de juegos de lenguaje específicos. Este lugar se aborda en particular las condiciones estéticas de lo realista en el llamado cine clásico, lugar de referencia de las sucesivas rupturas estilísticas cinematográficas. La perspectiva asumida articula nociones de la estética y de la semiótica, es por tanto discursiva: la demanda se ordena en torno a los modos de funcionamiento del sentido en el campo del arte filmico.

### Introducción

Digamos, antes de empezar, que el ovillo del realismo, o de los realismos, abre múltiples entradas, establece complejos contactos, cadenas, nudos, y requiere, a cuenta y riesgo de quien los estudia, del empleo de una estrategia metodológica, que unas veces corta, para distinguir, y otras une, para articular. Se trata de establecer un cierto orden a las entradas y salidas del problema, especificar niveles y alcances de cada uno, formalizar los puntos de convergencia.

El recorrido propuesto, entonces, es el siguiente: parto del lugar más amplio, de la definición del realismo según su tradición en arte. Luego desplazo la mirada al caso particular del realismo en el campo cinematográfico. Tras especificar algunas particularidades nuevamente procedo al recorte, y ordeno la tarea en torno al verosímil realista pacientemente fabricado por el cine del llamado período clásico. Dado que sobre el cine clásico se ha dicho mucho, lo que me interesa desarrollar puntualmente aquí, son los lugares en los que el verosímil clásico ha trabajado lo realista y el modo en que sus alcances marcan la narrativa cinematográfica, al punto de que el cine del período clásico opera como el *canon*, como el punto de referencia, que habilita a “los otros” cines y a los sucesivos desvíos.

## **El Realismo.**

Al hablar de realismo nos encontramos, por una parte, con la referencia a la corriente estética de mediados del siglo XIX, que se proponía como un arte capaz de mostrar la realidad, entendiendo por ello, a la capacidad de representar las “cosas tal y como son”, según se ven, y no según los criterios establecidos por la tradición académica. En tal sentido, el apelativo realista parte del supuesto de un arte capaz de capturar a los fenómenos verdaderamente y sin mediación<sup>i</sup>.

En tanto esta perspectiva estética pone en juego, de modo privilegiado, presupuestos acerca de lo que la realidad es -o debería ser-, uno podría preguntarse sobre la concepción de lenguaje que la sostiene. La respuesta no es sencilla, pero digamos a grandes rasgos, que en la relación lenguaje, mundo y verdad, la apuesta del realismo del siglo XIX excluye la perspectiva del lenguaje como constructor de mundos, en pos de una imagen del lenguaje como medio de acceder, por adecuación, a un estado de cosas inmanente o esencial. Es decir, que para la perspectiva realista el estatuto más verdadero de sus obras, estaría garantizado por la exacta representación de lo existente. La verdad del realismo artístico radicaría, por lo tanto, en el supuesto de un estado esencial de las cosas, que el arte, a través del distanciamiento de la convención, habría de revelar<sup>ii</sup>.

Desde una perspectiva tal, el lenguaje verdadero sería entonces aquel que ‘desaparece’ frente al objeto representado, la verdad un valor absoluto y el arte una actividad del lado de la *mimesis*. Esta concepción explica que se refiera al realismo como a un estilo sin estilo, lo que básicamente manifiesta, no la ausencia de estilo -no hay obra sin estilo-, sino el hecho de que los movimientos realistas operan negando su propia condición de convención<sup>iii</sup>.

Roman Jakobson en un artículo sumamente estimulante, publicado muy tempranamente (1921, [2002]), establece una serie de observaciones que considero centrales al momento de pensar al realismo en arte. Por una parte, indica que no se puede hablar del realismo sino, en todo caso, de «los» realismos. Por otra parte, señala que cada realismo trabaja de modos distintos. Y añade, que las obras autodefinidas realistas no admiten como única lectura la de ser consideradas verdaderas representaciones del mundo sensible. La primera observación nos permite considerar que cada realismo conlleva una perspectiva de lo que la realidad es. Ello implica, que no se pueda pensar en la realidad como algo único, exacto, común a todos los hombres en todas las épocas, sino por el contrario, que debamos reconocer aquello que Eisenstein, Brecht y Pasolini han dicho alguna vez: cada época nos propone su realismo.

A su vez, el hecho de que sea posible distinguir la existencia de distintos realismos, implica que cada uno de ellos manifiesta modos de hacer que no son idénticos, y que por lo tanto, que puedan ser descritos en sus particularidades, y claro, en sus generalidades o puntos de encuentro. La tercer cuestión, ligada a los tipos de lectura a los que puede dar lugar una obra autodefinida como realista, nos permite diferenciar dos grandes posiciones.

Un tipo de lectura se caracteriza porque las obras realistas son consideradas disrupciones de la tradición. Es decir, que pueden ser valoradas como artificiosas y falsas para quienes no adhieren al realismo, o bien, como “opacas” para aquellos que formados en la tradición, son sorprendidos por este nuevo modo de hacer. Es decir, que según esta posición de sanción o de extrañamiento, el modo de hacer realista aparece fundamentalmente como opacidad del lenguaje.

El otro tipo de lectura señalado por Jakobson, es aquel que caracteriza a los defensores del realismo. En este caso, la lectura de las obras realistas como portadoras de un plus de verdad, se logra a través de una operación clave, la cual consiste en considerar al desvío respecto del canon, no como un cambio en los juegos de lenguaje, sino como el resultado de una mayor aproximación a la realidad. Es decir, que este segundo tipo de lectura implica ponderar al desvío como dotado de mayor verdad (Jakobson, 1921, [2002]). Mientras la primera posición descrita, a la que caractericé por poner el acento en la dimensión constructiva de la obra -ver al modo realista como opacidad del lenguaje-; es decir, por entender que las obras realistas manifiestan una nueva convención que discute a la tradición, la segunda posición se caracteriza, en cambio, porque al tiempo que señala la tradición como convención, niega el estatuto convencional de su propia propuesta estética. Es decir, que supone a su manera de hacer, respecto de los fenómenos que representa, como “transparente”. La obra realista deviene así, para esta lectura, reflejo objetivo del mundo y no, en todo caso, como una mirada renovada.

La propuesta en este lugar será la de ubicarse en la línea de las observaciones formuladas por el citado Jakobson, entendiendo que el realismo resulta de convenciones y reglas del lenguaje que pueden ser precisadas (Jakobson, 1921, [2002]). Esto implica tomar distancia de la mirada sostenida por los defensores del realismo, cuando la misma no considera su propio estatuto discursivo y se presenta como lo he llamado en otro lugar, siguiendo a Nichols-, como un “realismo ingenuo” (Bejarano Petersen, C., 2005).

Parto entonces, del supuesto por el cual el realismo en arte obedece a la estabilización de reglas del lenguaje que definen regímenes de verosimilitud. En tal sentido, lo realista no es el resultado de la adecuación a una realidad extradiscursiva, sino que resulta de la adecuación

a reglas del lenguaje, a convenciones. El cine no escapa a esta restricción. David Bordwell lo señala al decir que: “La motivación «realista» depende de lo que parece natural a alguien versado en convenciones específicas” (Bordwell, 1985, [1996]: 149).

### **Cine y realismo.**

En el caso puntual del cine -arte que nace sobre el final del siglo que vio nacer al realismo pictórico y literario-, el problema de la dimensión realista implica consideraciones que deben tener en cuenta al estatuto del film. No está de más recordar, que con el nacimiento del cine la transformación iniciada por la fotografía adquiere dimensiones que hasta el momento eran sólo imaginables, y por qué no, parte de un anhelo bien moderno. En este sentido, lo particular del film es el haber sido rey -durante no poco tiempo- del maravilloso reino de la *poderosa ilusión de realidad*, posición que tomó su fuerza de la naturaleza del dispositivo filmico<sup>iv</sup>. Al decir “naturaleza” no apelo a una cualidad dada, por el contrario, tomo el término en el sentido del entorno que hace posible una escena determinada y que es, cabe señalar, resultado de las lecturas que la sociedad establece sobre el modo en que el film es producido, esto es: su «arché»<sup>v</sup>.

Esta cuestión de la potencia del realismo cinematográfico ligada al dispositivo, señala un fenómeno ampliamente trabajado, que en particular me interesa referir aquí a Christian Metz (1972) cuando advierte que la misma resulta del despliegue de la lógica indicial, dimensión que el film funda recuperando el procedimiento productivo de la fotografía e incorporando otros índices de realidad, tales como el movimiento y el sonido sincrónico. Pero no basta con referir a este estatuto realista ligado al dispositivo, ello no es suficiente para entender al realismo cinematográfico<sup>vi</sup>. Como dice Noël Burch “(...) en el cine la «ilusión de realidad» enmascara *la existencia de un sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico*” (Burch, N., 1987: 247) Es decir, que se trata además de un problema de estrategias del lenguaje, de textos privilegiados, de tradiciones estéticas. Aclaro este punto: el hecho de que el film manifieste cualidades particularmente realistas, no explica que el tipo de films que la institución privilegie y haya privilegiado, sean fundamentalmente realistas –no explica que sean representativos, narrativos y ficcionales (Metz, 1968, [1972])- De lo contrario, si sólo dependiera de las condiciones del dispositivo técnico y de la cualidad fotográfica, ¿cómo podríamos explicar la presencia de films considerados “antirrealistas”, como “La vuelta a la razón” (*Le retour à la raison*, Man Ray, 1923), “La edad de oro” (*L’ Age D’Or*, Buñuel, 1930) o films actuales que tensan los límites hacia lo irrealista, como “El camino de los sueños” (*Muholland Drive*, Lynch, 2001) Es decir, que el estatuto icónico indicial del film es

condición de posibilidad del realismo, pero no la condición excluyente (Bejarano Petersen, 2005 [a]).

La cuestión de las posibles razones para el privilegio de la institución cinematográfica por un cine representativo, narrativo y ficcional, ha sido ampliamente desarrollado por Noël Burch en “*El tragaluz del infinito*” (1987) en términos de una genealogía, y por Metz a lo largo de su obra y en particular puede verse en *Cine y psicoanálisis. El significante imaginario* (1977, [1979]), por lo que no avanzaré sobre ese camino. Ahora bien, si partimos de la perspectiva propuesta por Burch y lo que entendemos por film realista es el resultado de un “*sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico*”, podemos preguntarnos cómo se organiza dicho sistema de convenciones.

### **Lo clásico en el cine.**

Se denomina «cine clásico» a ese cine que establece un modo de hacer orientado a lo narrativo y a lo ficcional. Cine del cual, con frecuencia, se señala a los norteamericanos Porter y Griffith como a sus padres. Cabe señalar, que en la descripción que apela a las paternidades, los primeros films hacia una narrativa cinematográfica –la que tomará el nombre amplio de cine clásico-, estarían localizados primero en “Asalto y robo al tren” (*The great train robbery*, Porter, 1903) y la introducción del procedimiento de “montaje paralelo”; y luego, en el film “El nacimiento de una nación” (*The birth of a nation*, Griffith, 1915) y la introducción del uso “dramático” del plano (Reisz, K. 1960, [1989]). Veamos que, en oposición al trabajo sobre escenas –unidad espacio temporal- que caracteriza a los primeros films, la introducción del montaje paralelo, establece la posibilidad de vincular dos lugares distintos a través de un lazo temporal de simultaneidad. Añadamos que la asociación temporal depende también del orden lógico que articula a los acontecimientos. Por otra parte, el cambio en el tamaño de plano, implica la posibilidad de establecer juegos de distancia para construir los objetos y las atmósferas, en oposición a la distancia fija que caracteriza a los primeros films.

En el libro “*El tragaluz del infinito*” (1987), Noël Burch se interroga sobre el modo de representación que caracteriza a la institución cinematográfica, modo que vincula claramente al cine clásico y al que define como Modo de Representación Institucional (MRI). Me parece importante señalar que la manera en la que el autor se acerca a esta pregunta sobre el MRI, parte de un deseo de desnaturalización. Es decir, que no sólo se pregunta por lo que el cine es, en términos de una descripción de sus cualidades, sino que introduce la cuestión de la razón cultural de este modo de ser. Por ello considero que se trata de una perspectiva que asume la tarea como una genealogía y que permite replantear ciertos lugares comunes en el relato de la

historia del cine. En este sentido, Noël Burch postula una hipótesis que discute la descripción del nacimiento del cine clásico como acaecida recién entre 1903-1915. Señala: “Puesto que, y ésta es la hipótesis principal de este libro, veo a la época 1895-1929 como la constitución de un Modo de Representación Institucional (MRI), que desde hace cincuenta años es enseñado explícitamente en las escuelas de cine como Lenguaje del Cine; lenguaje que todos interiorizamos desde muy jóvenes en tanto que *competencia de lectura* gracias a una experiencia de las películas (en salas o televisión) universalmente precoz en nuestros días en el interior de las sociedades industriales” (Burch, N., 1987: 17)

En la cita podemos advertir la referencia a un modo de hacer que domina las prácticas cinematográficas y al cual, como ya señalamos, Burch vincula a la instauración del modelo narrativo del cine clásico. En tal sentido, señala al modelo clásico como un campo de fuerzas ordenador que puede detectarse desde los primeros tiempos del cinematógrafo. Por ello, el autor toma como parte de su tarea el análisis del cine de los primeros tiempos, o cine primitivo, para pensar al cine clásico.

Cabe señalar, que si bien este cine clásico (narrativo y ficcional), es el que domina en la institución cinematográfica, no se trata del único modo de realización. Es importante recuperar a las otras cinematografías que se dan en simultáneo al cine clásico, como los casos antes nombrados en términos de “anti-realistas”: los cines ligados a las vanguardias artísticas del siglo XX (cine Dadá, cine surrealista) o ese otro caso de la escuela rusa. Esta observación última habilita una pregunta vinculada a nuestro problema: ¿Cuáles son, entonces, los rasgos que caracterizan al verosímil de motivación realista del cine clásico?

Una cuestión clave para entender a este “verosímil de motivación realista del cine clásico” es el privilegio que establece de un campo de la producción discursiva, la diegética. Etienne Souriau define por diégesis –o diegético “a todo aquello que aparece «ante la inteligibilidad» (como dice M. Cohen-Séat) de la historia contada, el mundo supuesto o propuesto por la ficción del film” (Souriau, 1953: 7) Así mismo, Burch señala que diégesis y narración, suponen una autonomía relativa en el caso cinematográfico, en el cual los “procesos narrativos y diegéticos tienden a fundirse”. Este reflexión sobre la íntima relación que mantienen los procesos narrativos y diegéticos es central para comprender la singularidad del MRI: todo en el film se vuelca hacia lo representativo y hacia lo ficcional. En tal sentido, recordemos que los autores coinciden en señalar que la consecuencia de este privilegio de lo diegético por parte del cine clásico, implica que todo procedimiento, todo elemento que aparece en el film, contribuya a la construcción de un universo ficcional, la historia. Pero señalemos además, que se debe atender al hecho de que esa lógica de integración narrativa

opera como clave de lectura dominante: ver cine es asistir al espectáculo de una historia cuyo éxito –lograr la autonomía de la criatura ¡!- dependerá de la integración ajustada de cada elemento presente en la pantalla. O bien, en el caso contrario, que la integración fallida implique, como se dice en el medio de los realizadores audiovisuales, que “el relato no se sostenga”, que la criatura revele sus hilos y caiga.

La estrategia del cine clásico radica, entonces, en la poderosa subordinación de todos los recursos del lenguaje a la construcción de la diégesis bajo el dominio de lo narrativo. Tomo aquí el adjetivo “poderosa” con todo el interés por recuperar en la memoria del lector ese otro momento en que usé la palabra para referir a la ilusión de realidad del film, y ello es en virtud de que la poderosa ilusión de realidad del film de narrativa clásica, cine dominante, depende de ese otro poder, el de lo narrativo.

### **La órbita narrativa**

La condición narrativa radica en la instauración de un orden lógico de tipo causal – transformador. En el cine clásico se da, además de esta sucesión de relaciones de tipo causa-efecto que caracterizan al orden narrativo, el establecimiento de un eje que funciona organizando y concentrando la totalidad de los acontecimientos. El hilo narrativo se desarrolla según fines más o menos precisos en torno al llamado “conflicto”. Así mismo, y dado que todo se integra como parte de esta lógica narrativa -cuyas reglas el cine recupera de otros lenguajes, pero a través de la posibilidad de procedimientos específicamente filmicos-, todo en el film es motivado o “diegetizado”. En tal sentido, el cine clásico establece lo que los autores han convenido en llamar, un régimen que apunta a la «transparencia»: la presencia del film se desvanece ante el universo diegético que construye; esto es, ante un referente-ficcional.

Esta transparencia es descrita como la configuración de una escena en la que el film procura disimular su condición de construcción, o si se quiere de artificio, para privilegiar la ilusión de que ese mundo se desarrolla sin que nadie lo produzca: un mundo auto-proferido (Metz, 1991, [1997]). Bazin lo observa con relación al montaje, en lo que llamó el “montaje invisible” del cine clásico, que consiste en disimular el corte, la costura, en función de la continuidad espacio-temporal. Dicho de otro modo, el cine clásico establece un sistema de reglas, como lo son las de montaje, con el propósito de disimular el corte en tanto lo discontinuo, para construir el efecto de que la relación entre planos es motivada y configuran de tal manera espacios y tiempos coherentes. Bazin lo describe del modo que sigue: “La utilización del montaje puede ser «invisible», como sucedía muy frecuentemente en el film

americano clásico de la anteguerra. El fraccionamiento de los planos no tiene otro objeto que analizar el suceso según la lógica material o dramática de la escena. Es precisamente su lógica lo que determina que este análisis pase inadvertido, ya que el espíritu del espectador se identifica con los puntos de vista que le propone el director porque están justificados por la geografía de la acción o del desplazamiento del interés dramático” (Bazin, 1958-62, [2004]: 82-83)

El film, en tanto discurso, es decir siguiendo a Verón (1987, [1988]), en tanto “fragmento espacio-temporal de sentido”, ha sido proferido (es sentido producido) y no es que se "autoproduzca". Por ello, evidentemente, esto de la invisibilidad o transparencia trabaja como metáfora que, como señala Metz, permite pensar en el tipo de escena o de contacto que el cine clásico propone y habilita.

La posibilidad de construir una escena que se caracteriza por la ilusión de transparencia, implica el asentamiento de reglas del lenguaje que paulatinamente devienen tanto el modo correcto como el modo esperado, o más aún, siguiendo a Bazin: el modo «neutro». Estas reglas participan del horizonte de expectativas que construye un film, horizonte que en el caso del cine clásico se caracteriza por su gran estabilidad y por haber alcanzado el estatuto de una suerte de único posible: el modo verosímil<sup>vii</sup>.

Recordemos: las reglas de montaje que establecen los criterios de la configuración espacio-temporal para construir el efecto de continuidad. Como es el caso de la regla por la cual, si un personaje sale de cuadro por la derecha, en el plano siguiente, entrará por la izquierda. Otras reglas: el sincronismo de sonido, puesto que la voz debe “salir” en perfecta sincronía con el movimiento de los labios; la composición centrípeta del espacio; el modo en que el fuera de campo trabaja como apoyo de lo que está en campo y es plenamente diegetizado. Éstas son algunas de las reglas del cine clásico orientadas a la motivación diegética. David Bordwell, quien ha trabajado ampliamente sobre el modelo narrativo del cine clásico, señala tres grandes características: -Uno, que en su totalidad, la narrativa clásica trata la técnica fílmica como vehículo para la transmisión de la información de la historia por medio del argumento. Dos, que en la narración clásica, el estilo habitualmente alienta al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia. Tres, que el estilo clásico consiste en un número estrictamente limitado de recursos técnicos organizados en un paradigma estable y ordenado probabilísticamente según las demandas del argumento (Bordwell, 1985, [1996]:163-164)

Es decir, que el autor caracteriza al cine clásico como a un cine que privilegia la función diegético-referencial. En el cual las relaciones espacio-temporales están motivadas



por el orden de los acontecimientos relatados según reglas conocidas. Esto último implica que se trate de un cine que, en términos de su expectación, satisface las expectativas, puesto que en la relación tradición/novedad, continuidad de esa tradición/discontinuidad, trabaja sobre la continuidad de esa tradición. A este respecto, y a modo de síntesis, Bordwell señala: “Estos tres factores explican, de alguna forma, por qué el estilo clásico hollywoodiense pasa relativamente desapercibido. *Cada película recombinará recursos familiares con pautas previsibles, y de acuerdo con las demandas del argumento.* El espectador casi nunca tendrá dificultades para comprender una característica estilística porque está orientado en el tiempo y el espacio, y porque las figuras estilísticas serán interpretables a la luz de un paradigma” (Bordwell, 1985, [1996]:164) –el subrayado es mío–.

Me interesa detenerme en esta idea que Bordwell propone al definir al estilo clásico hollywoodiense -estilo que se configura a través de los tres factores antes mencionados- y al cual caracteriza como a un estilo que pasa casi desapercibido, que no comporta demasiadas dificultades para su comprensión y que permanentemente se ocupa en orientar al espectador (se pre-ocupa por ser claro). Si bien es por todos conocida la manifiesta oposición del autor, de Bordwell, a la introducción que la semiótica hace de la noción de enunciación en el campo de los estudios cinematográficos, me parece que muy bien podemos vincular esta caracterización con la noción ya planteada de “transparencia”. He explicado el modo en que concibo la noción de transparencia, por cuanto el vínculo propuesto entre este desarrollo de Bordwell y autores que han hablado de la transparencia enunciativa del film, lejos de ahogar una discusión, se propone para establecer puntos de encuentro que es posible advertir entre distintos autores y enfoques<sup>viii</sup>.

Entonces, para caracterizar a este cine llamado clásico o MRI, señalamos el establecimiento de reglas del lenguaje que operan como restricción de los posibles. Sintetizando lo expuesto por Bordwell –con la pequeña libertad ya señala-, el cine dominante, el cine clásico, privilegia: un régimen de transparencia diegética que gobierna bajo el influjo de una lógica causal, la cual organiza las relaciones espacio temporales para ser percibidas como una continuidad.

Estas condiciones ligadas a la expectativa realista, pueden observarse en la exigencia de que en el film todo sea motivado; esto es: que todo posea ingerencia diegética y que ello ocurra del modo más “natural” posible. Esta exigencia puede advertirse en la perspectiva de un autor como Arnheim, para quien la *artisticidad* del film se vincula a lo narrativo y a la construcción diegética. Sostiene: “Es importante que el artista del cine subraye conscientemente las propiedades de su medio para poder crear una obra de arte. Sin embargo,

esto debe hacerse de manera que el carácter de los objetos representados no se destruya de este modo, sino más bien, se acentúe, concentre e interprete” (Arnheim, 1957, [1996] : 36)

### **Realismo(s): tradición y ruptura.**

A finales de los ‘50 y en los años ‘60, este cine clásico que opera hasta ese momento como condición de producción<sup>ix</sup> claramente dominante en el campo de la cinematografía mundial, es cuestionado por nuevas cinematografías. Es cuestionado por un cine que luego será llamado «cine moderno». La operación crítica de este cine moderno procede fundamente, como lo señala Metz (1968, [1972]), de la puesta en crisis de la narratividad fílmica clásica<sup>x</sup>. Ello no es casual: la institución cinematográfica se había ocupado en establecer una suerte de estética dominante, con reglas y procedimientos paulatinamente instrumentados –como lo recuerda Burch con el caso de la prohibición de la mirada a cámara, (Burch, 1987) -, procedimientos fuertemente convenidos en torno a la narración, la configuración de la diégesis y la transparencia fílmicas. Así, al poner en jaque a la narratividad, el cine moderno pone en jaque el estatuto mismo de lo cinematográfico (Metz, 1968, [1972])<sup>xi</sup>.

En tal sentido, el cine moderno se propone discutir lo que podríamos llamar como las tres ilusiones que consideran características del cine clásico: ilusión de realidad, ilusión de transparencia e ilusión de único posible. La operatoria estética del cine moderno trabaja justamente en la puesta en discusión de estos principios del cine clásico, tratando de hacer manifiestas sus restricciones como convenciones, y de dar lugar, a su vez, a otros posibles.

Para Metz, como vimos, tal ejercicio de señalamiento procede del estallido del relato: se tensan los lazos causales, el fuera de campo deja de ser plenamente diegetizado, las relaciones espacio-temporales se señalan en su inestabilidad, se privilegia lo descriptivo - aspecto que se vincula al documental y al uso más frecuente del plano secuencia como supuesto portador de indicialidad (continuo espacio- temporal, "sin montaje")-. Por ello, Metz sostiene, tras analizar la posición del cine moderno respecto del postulado de “la muerte del relato” asociado a la idea del nacimiento de un cine verdaderamente realista: “Habría que acumular más ejemplos de agilización y enriquecimiento “sintácticos” en el cine moderno, analizarlos más prolongadamente, mostrar con más detalle que todas esas nuevas conquistas se hacen en relación con la diégesis y que el nuevo cine, lejos de abandonar el relato, nos proporciona relatos más diversos, más ramificados, más complejos”, añadiendo: “Sólo queríamos subrayar hasta qué punto es raro oír hablar, y a veces no sin insistencia, de la “muerte del relato” en el momento en que aparece una nueva generación de narradores (...)” (Metz 1968,[1972]: 335).

Digamos entonces, que el cine moderno es considerado tal, en tanto discute a un cine “antiguo”, discute una tradición, la del cine clásico. Para establecer este disenso, para instituirse en tanto ruptura o desvío requiere, por lo tanto, de la existencia consensuada de dicha tradición: en el acto de la negación de la tradición se describe simultáneamente el acto de su reconocimiento en tanto tal.

Yuri Lotman (1973, [1979]) define a la significatividad, como la instauración de un plus de información que al tiempo que construye un objeto –un referente- reenvía al sistema semiótico que lo configura. Aclaremos que para Lotman “información” implica novedad. En tal sentido, este plus de información deriva de la frustración de un campo de expectativas. Me parece que podemos vincular esta idea de la significatividad con la definición de Jakobson del efecto de «plus de verdad» del realismo como resultado del desplazamiento estilístico leído como una mayor aproximación a la realidad. Esta relación nos permite pensar al realismo en su operatoria intertextual y, particularmente, hacerlo caracterizando y situando el lugar del cine clásico en dicho problema.

Según esta perspectiva, lo paradigmático de este modelo “clásico” tiene que ver con dos fenómenos que caracterizan su posición en la historia discursiva de la estética audiovisual y que, no sin tautología de mi parte, explicita el hecho de su denominación como clásico. Refiero por una parte, al hecho de que el cine clásico, al tiempo que definía un estilo, ordenaba el privilegio del cine, de la institución cinematográfica, hacia lo narrativo y hacia lo ficcional. Mientras que el segundo rasgo, se vincula al hecho de que ese modelo narrativo opera como el lugar de las continuas referencias para la presencia o irrupción de otros estilos cinematográficos. Ya sea porque se lo respeta y se da lugar a la continuidad de la tradición, o ya sea porque habilita la referencia de los sucesivos desplazamientos y rupturas estilísticas, el cine clásico opera como campo de reglas de referencia permanente, opera como el *canon*.

El cine clásico, su escritura, tomó la forma de una economía de los posibles filmicos. En tal sentido, para que dicho modelo fuera puesto en evidencia y fuera señalado como restricción, fue necesario marcar, recordar, que otros modos de hacer cine eran también posibles. No obstante, es importante señalar, que no todo el cine moderno es realista, en el sentido de postular una mayor aproximación a la realidad. Si bien todo el cine moderno tiene en común establecer un campo de producción de sentido que discute al cine clásico, esta escena de distanciamiento o desvío respecto del canon clásico, puede operar de modo realizante o irrealizante. Dicho en otros términos, el desplazamiento operado sobre el canon puede no ser leído por los nuevos estilos como resultado de una mayor aproximación a la realidad (definición tradicional de realismo). Esta posibilidad doble, desvío realizante o

irrealizante, abre un interrogante: ¿cuándo es que hay realismos?, o bien, ¿cuándo el desvío construye realismo?

Para aclarar este punto reenvío a la categoría de Lotman antes descrita, de la significatividad como plus de sentido ligado a la frustración de una expectativa. Dado que lo característico del cine clásico es que instituye sus procedimientos como el horizonte de expectativa que habilita la transparencia diegético-referencial, la irrupción de nuevos modos hacer que pretenden señalar la tradición como artificio, proceden rechazando la transparencia diegética. Es decir que, al introducir nuevos procedimientos estos operan como desplazamientos respecto de la expectativa, y por lo tanto, habilitan cierto extrañamiento. Ahora bien, en el caso del apelativo realista, se trata de una opacidad que se pretende tal respecto de la tradición (no hablar la voz de ésta, no hablar la voz del cine clásico), pero no así, respecto de los fenómenos del mundo.

Es decir, que en el caso del realismo cinematográfico que se concibe como de mayor aproximación a la realidad -como es el caso de buena parte del cine moderno con el caso paradigmático del neorrealismo-, ese efecto de aproximación trabaja en una relación de tensión entre los pares opacidad-transparencia: por un lado se asume que en algún punto su lenguaje captura algo esencialmente verdadero, y por otra se debe señalar a la transparencia del cine clásico como opacidad. A través de ese doble movimiento apelan a ser más verdaderos y es por ello que estos nuevos realizadores -del cine moderno- deseaban esto de la muerte del relato que señala Metz, y sobre lo cual observa: “¿Se definirá entonces al cine moderno como una aproximación más directa a lo real, una especie de realismo fundamental, o también de “objetividad”? En primer lugar, debemos aquí descartar un equívoco: si por las nociones invocadas se entiende alguna especie de poder cosmofánico, una aptitud para todas las revelaciones, que el cine habría poseído desde su nacimiento, pero del cual habría tardado mucho tiempo en tomar conciencia, ello equivale volver a una mitología que Jean Mitry criticó con toda justicia y que, tras oropeles fenomenológicos, oculta un realismo esencialista que desemboca en la recuperación, a nivel del ‘sentido natural de las cosas’, de la univocidad terrorista de la significación que con la otra mano combate en nombre de la ambigüedad (...) (Metz, Ch., 1968, [1972]:289)<sup>xii</sup>

En tal sentido, la posibilidad del *plus de sentido*, esta complejidad, esta riqueza que señala Metz y que fascinaba a Bazin, radica fuertemente en que el cine moderno defrauda una expectativa, la del cine clásico. Pero lo interesante, es que para asumirse como más realistas, rechazan, en grados diferentes, su propia condición de convención (o de nueva convención). Ello puede verse en el siguiente comentario de Bazin: “El neorrealismo, ¿no es más un

humanismo que un estilo de la puesta en escena? ¿Y ese estilo, no se define esencialmente por un «desaparecer» ante la realidad?» (Bazin, 1958-62, [2004]: 88). Si bien esto del desaparecer está modalizado, puede verse la vigencia de esta concepción que antes señalara, del realismo como un estilo sin estilo.

Retomando la perspectiva que establece Metz, si nos preguntamos ¿cuándo el desvío construye realismo?, la respuesta consistiría en la distinción de las operaciones que habilitan, en un caso al efecto de mayor verosimilitud que asume el realismo -y que algunos autores vinculan al trabajo de producción de lazos metonímicos respecto del mundo histórico<sup>xiii</sup>-, con relación a los procedimientos que establece aquel cine que pone en tensión la tradición narrativa, pero que lo hace para ubicarse del lado de lo ficcional. En un caso, modo realizante del desvío, ubicamos a un film como “Ladrón de bicicletas”, donde el desvío involucra la no inscripción del film en un género particular (ir contra el sistema de los géneros), el uso de locaciones que existen más allá del film (la ciudad), mayor presencia de exteriores respecto de los interiores, presencia de actores no profesionales, temáticas ligadas a la post-guerra, a la pobreza. Cabe señalar que todos estos elementos son señalados por los metadiscursos, son atributos que acompañan al film y que permiten a un espectador actual mantener cierta proximidad con las condiciones de lectura de los espectadores y críticos contemporáneos a la aparición del mismo y del movimiento neorrealista. En este sentido, podemos decir que la operación metadiscursiva comporta una fuerte ingerencia en la lectura realista del film.

En el otro caso, el desvío irrealizante, podemos señalar un caso bien próximo, el de la película *Mulholland Drive*, que trabaja una suerte de movimiento antinarrativo que consiste, fundamentalmente, en la puesta en tensión del orden causal. Quien haya visto el film, sabe que se trata de un film desconcertante, que aparece, incluso, como un film ilógico, o bien, atendiendo a la propuesta estética global, un film de una lógica bien onírica (Bejarano Petersen, C. 2005 [c]).

Al dar estos dos ejemplos, me interesa básicamente establecer cierto anclaje en la descripción que propongo y entiendo que no agota, ni por asomo, el interrogante que abre el párrafo, esto es, ¿cuándo hay realismos?

### **A modo de conclusión**

Como se ha señalado, todo realismo pone en escena un régimen de verosimilitud que trabaja intertextualmente, y que define a su vez un régimen de visibilidad. En el caso cinematográfico, el modelo clásico opera como el lugar de la norma, del canon. Estaría por ello, tentada a decir que dicho modelo opera como grado cero del lenguaje cinematográfico,

en el sentido del no-lenguaje, la transparencia. Pero, inmediatamente reconozco que se trata de un terreno enormemente complejo, fundamentalmente por lo complejo de la categoría de grado cero. Un desarrollo tal requeriría mucho más de lo que aquí esperaba presentar. Aludo entonces a esta hipótesis, quedando su desarrollo pendiente para un abordaje futuro.

No obstante, me interesa señalar una cuestión que se desprende de lo hasta aquí desarrollado, y es que la dimensión realista trabaja a caballo de varias lógicas. Señalemos por un lado, la restricción del verosímil social o de aquello que en un momento dado la sociedad concibe como la realidad. Luego, la lógica de lo narrativo, la lógica de los géneros, y claro, la lógica de los estilos. Esta última, adquiere en el enfoque aquí propuesto, un lugar clave: pensar la dimensión realista como la escenificación de rupturas estilísticas, tomando como lugar de discusiones, como campo de batallas, el trazo que va del cine clásico a otras cinematografías.

#### **Bibliografía citada:**

- Arnheim, R..** (1957), *El cine como arte*, Paidós, Barcelona, [4ta. Reimpresión, 1996].
- Bazin, A.** (1958-62), *¿Qué es el cine?*, Madrid: RIALP, [6<sup>ta</sup> ed. cast. 2004]
- Bejarano Petersen, C.** (2005 [a]) *Realismo: una noción crítica*, VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica (AAS), “Discursos críticos”, Cap. Fed., 12 al 15 de Abril de 2005.
- Bejarano Petersen, C.** (2005)[b], *Real-ismos: rupturas verosímiles, estrategia autenticante y confrontación ficcional en el campo cinematográfico*, Actas de las Jornadas de Becarios de la UNLP- EBEC’05, La Plata, 29-30 de agosto de 2005.
- Bejarano Petersen, C.** 2005 [c] «A la sombra de la narración: cuando lo onírico violenta el relato», trabajo del equipo de investigación “El despertar cotidiano en los lenguajes artísticos y mediáticos”, Primeras Jornadas Nacionales de Equipos de Investigaciones en Arte, Cap. Fed. 5,6 y7 de Mayo de 2005
- Bordwell, D.** (1985), *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós, [1<sup>er</sup> ed. cast. 1996]
- Burch, N.** (1987), *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid [1<sup>a</sup> ed. cast.]
- Jakobson, R.** (1921), “El realismo en arte”, en *Realismo, ¿mito, doctrina otendencia histórica?*, , Bs. As.: Lunaria, [1<sup>er</sup> ed. cast. 2002]
- Lotman, Y.** (1973), *Estética y semiótica del cine*, Gustavo Gili, Barcelona [1<sup>er</sup> ed cast. 1979]
- Metz, Ch.** (1968), *Ensayos sobre la significación en el cine*. Ed. Tiempo Contemporáneo. Bs.As., [1<sup>ra</sup> ed cast 1972]
- Metz, Ch.** (1977), *Psicoanálisis y cine, el significante imaginario*, Gustavo Gili, Barcelona, [1<sup>ra</sup> ed cast] 1979]
- Metz, Ch.** (1990),. *Cuatro pasos por las nubes, en La enunciación impersonal o la cita del film (L’annonciation impersonnelle, ou le site du fillm*, París, Méridien-Klincksieck.
- Reisz, K.** (1958), *The technique of film editing*, Londres, Focal Press [Técnica del montaje cinematográfico, Taurus, Bs.As., 1<sup>er</sup> ed ].
- Souriau, E.**, (1953), *L’Univers Filmique*, Flammarion Éditeur, Paris.
- Steimberg, O.** (1993), *Semiótica de los medios masivos*, ATUEL, 2<sup>a</sup> ed. 1998.
- Verón, E.** (1997), *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Bs.As [2da ed. 1998]

---

<sup>i</sup> En el campo del apelativo realista, la idea de no mediación o sin mediación opera en dos sentidos: como negación de la convención y como reenvío a un método de observación que garantizaría el contacto u observación directa.

<sup>ii</sup> En este punto conviene recordar un aspecto que he trabajado en otro lugar, relativo a la tensión que opera en el corazón de la estética realista entre lo visible-evidente y lo visible – revelado. Es decir, que si bien el realismo supone un mundo objetivo y objetivable (una realidad que está “por fuera” de los sujetos), la condición artística de una obra realista radica en la revelación de una dimensión que no era visible y que sólo el trabajo del artista pone en evidencia o revela. Es decir, que para el realismo lo exacto sólo no garantiza artísticidad. Sobre este aspecto puede verse: Bejarano Petersen, Camila (2006), *La caricatura realista del ideal romántico*, Primer Simposio de Internacional de Estética y Filosofía. Organizado por el Instituto de Estética de la facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, 13, 14 y 15 de septiembre de 2006.

<sup>iii</sup> En otro lugar he desarrollado este problema, focalizando la operatoria realista en el campo del discurso de la crítica: Bejarano Petersen, C. *Realismo: una noción crítica*, VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica (AAS), “Discursos críticos”, Cap. Fed., 12 al 15 de Abril de 2005.

<sup>iv</sup> Tomo la noción de dispositivo según se desarrolla en la perspectiva semiótica, puede verse Fernández, J L. (1999), *Los lenguajes de la radio*, Bs.As., Ed. Atuel.

<sup>v</sup> Ver Schaeffer, JM, (1987), *La imagen Precaria. Del Dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, 1990 [1<sup>er</sup> ed. cast.].

<sup>vi</sup> Señalemos además que las nuevas tecnologías digitales nos ponen de frente a una problemática de lo indicial, dimensión ligada a lo autentificante o al valor “documental” del film, que parece requerir un reposicionamiento del problema. Ahora bien, no debemos olvidar que aún en el caso del film “tradicional” o analógico, la semiótica ya había advertido que la posibilidad de lectura indicial no está dada solamente por las características del dispositivo técnico, sino también, por el modo en que ese dispositivo es leído y por los procedimientos de lenguaje que configuran sus textos.

<sup>vii</sup> Tomo la noción de verosímil en términos semióticos, según los desarrolla en el caso particular de lo cinematográfico Ch. Metz (1970), *El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia una cierta decadencia de un cierto verosímil?*, en *Lo Verosímil*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Bs As. [1<sup>ra</sup> ed cast].

<sup>viii</sup> Si bien considero que sería provechoso recuperar la discusión sobre enunciación –incluyendo una revisión sobre el modo en que se piensa a la semiótica desde las miradas que la cuestionan– abriría un campo de tareas que excede lo propuesto en este lugar. Para más especificaciones sobre esta discusión puede verse: Bordwell, Metz. En cuanto al modo en que concibo lo enunciativo, reenvío tanto al hermoso trabajo de Metz, como mi trabajo :

<sup>ix</sup> Se toma la noción de condiciones de producción, en el sentido en que lo desarrolla Eliseo Verón en (1997), *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Bs.As [2da ed. 1998].

<sup>x</sup> Deleuze hablará de la crisis de la imagen-movimiento. Deleuze, Gilles. (1985), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós, Barcelona [2<sup>da</sup> ed cast. 1996]

<sup>xi</sup> Es decir, que pone en juego otro modo de concebir al arte cinematográfico.

<sup>xii</sup> Con la última frase, Metz hace referencia al postulado de que el nuevo cine reconstruye la ambigüedad del mundo y que es por eso, más realista.

<sup>xiii</sup> Esta perspectiva puede de las estéticas “realistas” puede verse en Jakobson, R. (1985), *Lingüística y poética en Ensayos de lingüística general*, Planeta-Agostini, Barcelona, y en luego, Nichols, B., (1991) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Ed. Paidós, Barcelona, 1997 [1<sup>er</sup> ed cast].