

## ■ Enlaces entre Luz y Lenguaje. Esquicios para un Diagrama de Procedimientos Creativos de la Cinematografía

Lic. Marcelo Giménez<sup>1</sup>

Facultad de Filosofía y Letras (UBA) / IUNA

### Hablar no es ver

En acuerdo con esta afirmación de Maurice Blanchot<sup>2</sup>, Michel Foucault sostuvo que aquello que se ve nunca aparece en lo que se dice y viceversa: ver y decir, en su no correspondencia, en su no conformidad, se encuentran separados por una fisura arqueológica fundante e irreversible. Tras abordar *Las Palabras y las Cosas*, propuso una transformación en el dominio de un saber<sup>3</sup>. Expresando su singular concepción por la metáfora arqueológica, lo figuró como una no-relación entre dos estratos diferentes en su naturaleza: lo visible y lo enunciable. Su mutua irreductibilidad establece entre ellos un favorable vínculo *problemático*, si entendemos con Foucault que lo verdadero sólo se presenta al saber a través de las problematizaciones<sup>4</sup>.

En cada uno de aquellos estratos alojó enunciados y visibilidades, elementos puros que, en su conjunto, hacen del saber un *dispositivo* al que nada preexiste, al que nada subyace. Ellos son condición para que, en un momento determinado, todas las ideas se formulen y todos los comportamientos se manifiesten; así, el saber aparece como un *agenciamiento práctico* y de allí que sólo existen *prácticas*: prácticas *discursivas* de enunciados y prácticas *no discursivas* de visibilidades<sup>5</sup>.

Gilles Deleuze ha señalado que la primacía dada por Foucault a lo discursivo es aparente: acontece si *práctica* se configura como una oposición privativa, diluyendo su valor genérico. Oponer contrarios, emerge dos términos igualmente plenos, *discursividades* y *visibilidades*, definidos por un rasgo propio. Lo visible opone su forma propia a lo enunciable; podrá dejarse determinar, mas nunca reducir<sup>6</sup>.

Campos de enunciados y lugares de visibilidad cambiarán al ritmo propio de su régimen y de su modo. Y así como los enunciados son inseparables de esos regímenes suyos que condicionan lo que es posible decir en cada formación histórica, las visibilidades son inseparables de *dispositivos* que distribuyen lo claro y lo oscuro, lo opaco y lo transparente, lo visto y lo no visto, en fin, dispositivos que permiten ver algo, esto es, que sacan a la luz y ponen en evidencia. Las prácticas no discursivas son evidencias en tanto visibilidades *como función*, formas de luminosidad creadas por la propia luz que sólo dejan subsistir las cosas como resplandores, reflejos, centelleos.

### Visibilidades

Foucault pronostica un *diálogo infinito* en el deseo de sostener la distancia entre el lenguaje y lo visible como una cercanía estrecha; dispuesto a hablar no en contra de tal brecha sino a partir de la incompatibilidad que separa sus márgenes, sacará dos visibilidades de la penumbra para *encender sus luces*: la arquitectura y la pintura<sup>7</sup>. Esta última, desinteresada por continuar reproduciendo la representación de aquel espacio normativo, homogéneo, científicamente dominable que había logrado naturalizar tras quinientos años de labor, delegó tal ocupación en la mecanización de la *camera obscura*. El soporte fotográfico, apenas nacido y a pesar de sus detractores, conoció un enorme suceso y fue

reconocido como la representación más fidedigna posible de la realidad. Elizabeth Barret escribía en 1843: «Anheló poseer un recordatorio así de todos los seres que me son queridos en el mundo. No es sólo la semejanza lo precioso en tales casos, sino la asociación y la sensación de proximidad [...]; el hecho de que la sombra misma de la persona esté allí fijada para siempre! Me parece la santificación misma de los retratos, y no me parece de ninguna manera monstruoso, pese a las protestas vehementes de mis hermanos, pensar que preferiría tener un recordatorio así de alguien a quien amé entrañablemente antes que la obra de arte más noble jamás producida»<sup>8</sup>.

Si ya otros tipos de imágenes habían sido sometidas al deseo de su puesta en movimiento, la fotografía no habría de ser una excepción. Así, el cinematógrafo se une a un conglomerado de artefactos que si inicialmente se orientaron a la observación científica con propósitos varios, pronto devinieron, dados sus alcances, en populares formas de entretenimiento<sup>9</sup>. En ese conjunto, el cine opera un deslizamiento en tanto ya no parte del deseo de *poner en movimiento la imagen de un objeto* sino del propósito de *registrar el movimiento de un objeto en la imagen*. Como señala Deleuze, el cine no es entonces una sumatoria de fotografías a partir de las cuales se obtiene, como añadida, la ilusión de movimiento, sino una imagen a la que el movimiento pertenece como dato inmediato, imagen *en movimiento*, en tránsito, en fin, *imagen-tiempo*<sup>10</sup>. Y en tanto primeramente siempre imagen, su irreductibilidad a la palabra es innegable.

*Imagen que transcurre*, su capacidad de mostración se despliega en la narración. Por otra parte, en tanto la fotografía se hace cargo de un cierto carácter de registro que la pintura abandona y le delega, el cine lateraliza sus posibilidades documentales y comienza a explotar la veta ficcional del terreno que lo sostiene. Pronto roturará la continuidad lineal para instituir el montaje como operación constituyente del nuevo soporte<sup>11</sup> y crear, poco a poco sus propias y singulares estrategias narrativas<sup>12</sup>.

Esta capacidad constitutiva enfrentará al cine con aquella fractura fundante que separa lo que se ve de lo que se dice. Reuniendo imagen en movimiento y palabra escrita opera la ilustración extendida de una escritura breve. Pero el fondo sobre el cual se hará posible la vecindad de esas dos diversidades es el sonido: al quitar de la vista la palabra dada a leer, despejará la mirada y propiciará la ilusión de una fusión entre lo que se da a ver y lo que se dice. La *luz* subsume en sí el murmullo del *habla*. Aquí, su irreductibilidad a la palabra se acentúa, pues la imagen que se ve parece determinar lo que se dice. Mas esto no siempre será así.

Pensamos propicio abordar el cine en el terreno roturado por Foucault, aquel en que *descubrió* nuevas visibilidades. ¿Qué espacio de visibilidad abre y distribuye la imagen en movimiento? ¿Ofrece el cine sonoro un número de modalidades posibles y diversas de ver y dar a ver, de decir y dar a decir?

### **Operaciones y creaciones**

Deleuze entendió la arqueología foucaultiana como un *archivo audiovisual* y propuso el cine como el lugar donde yacen los mejores ejemplos de la disyunción ver-hablar<sup>13</sup>. Poco después señaló que el acto de creación *acontece* sólo por una necesidad absoluta y, al referirlo particularmente al hacer cinematográfico, precisó que si el cineasta, en el ejercicio de su capacidad inventiva, tiene algo que *decir*, es en función de su creación específica y de la especificidad de su creación. De allí que *haya ideas que no podrían ser más que cinematográficas*, esto es, que no podrían *darse a luz, darse a percibir* sino en esta

materialidad, pues la creación está comprometida con un determinado modo de expresión, con una determinada materia significativa. En el cine, allí donde *palabra ciega e imagen muda se reencadenan* constantemente sobre un intersticio, *asegurar la disociación* entre lo visual y lo sonoro es para Deleuze *un caso* indudable de una *idea que no podría ser más que cinematográfica* en tanto opera una verdadera transformación del par de sus elementos constituyentes. Al ubicar aquello que se dice *por debajo* de lo que se nos hace ver, ejecuta una tercera operación *necesaria* que da sentido a las dos primeras, decir y hacer ver, y hace surgir una tercera cosa, algo nuevo: el film, la historia *detrás* de la cual *está todo esto*<sup>14</sup>.

Aventuremos, entonces, la siguiente formulación. En su fusión aparente, los componentes del cine y las operaciones que ellos permiten están irreductiblemente disociados. Mantener a resguardo esa disociación es una operación tercera constitutiva del cine, *necesaria* para que ambos elementos y ambas operaciones adquieran sentido en su relación compleja, *problemática*, de la que no salen indemnes sino transformados. Para el caso que toma Deleuze, la *creación cinematográfica* es esa operación tercera *-poner por debajo-* por la cual lo que se da a ver, sobrevolando lo que se dice, es otro visible, así como lo que se dice, cubierto por lo que se da a ver, es otro enunciado. En ese tejido perceptible que trama ver y oír para crear la historia, los elementos se mezclan sin fundirse; su relación problemática como no-relación podría decirse significación, sentido que emerge de una *mixtura problemática como no-fusión*. En fin, discurso como lugar de encuentro de materias significantes diversas, como conjunto significativo investido de sentido<sup>15</sup>.

Si los elementos constitutivos del cine son lo que da a ver y lo que da a oír, ellos pueden analizarse en términos de su *perceptibilidad*. En tanto una operación los transforma para crear algo nuevo, el resultado de esa *mixtura no fusiva*, esa *historia* que estaría por *delante de todo esto*, podría analizarse en términos de su *discursividad*. En este sentido, los estudios sobre cine visitaron particularmente las reflexiones de dos autores: por un lado, la distinción de Émile Benveniste entre *récit/discours*, y toda la fila, encabezada por Metz, que se filia a la teoría de la enunciación; por otro, a partir de la articulación que realiza Gerard Génette entre dicha oposición y la instancia narrativa, se origina una perspectiva de carácter narratológico.

Sabemos entonces que el film, en unos casos, se inviste de historia con sus mejores formas: acalla su voz y encandila la mirada; otras veces se desnuda en discurso, y lo visible se opaca para ceder su brillo a los modos de decir. Cine canónico/cine de autor. Nos preguntamos entonces si *detrás* de cada historia cinematográfica lo que se muestra y lo que se dice pueden tomar otras particulares posiciones uno respecto del otro, esto es, qué otras operaciones diferentes pueden actuar para que aparezca la creación propiamente cinematográfica como historia, en fin, discurso.

Aparece, entonces, una nueva relación, esta vez entre lo perceptible y lo discursivo; ellos articularán sus conflictos y entablarán su lucha en un juego de tensiones, balances y desequilibrios. Si por consejo de Deleuze acudimos a Hjelmslev y consideramos el estrato del saber una entidad generada por la conexión entre una expresión y un contenido<sup>16</sup>, los furtivos de esa función, discursivo uno, perceptivo el otro, podrían ensayarse cubriendo alternativamente cada plano. Si lo perceptible ocupa el plano de la expresión, su sustancia será un tejido de luz y sonido que toma la singular forma de film, en tanto el plano del contenido conformado por la enunciable tendrá como sustancia la función narrativa del discurso encarnada en una forma cinematográfica. De tal manera, el film emerge en lo

perceptible una nueva forma de percibir la sustancia, define una nueva manera de percibir y dar a percibir un relato, inventa un nuevo dispositivo como lugar para su perceptibilidad, en tanto la forma cinematográfica define en lo discursivo una nueva manera de decir y dar a decir la narración, amplía el régimen de enunciados. Si inversamente lo perceptible es plano del contenido y lo enunciable plano de la expresión, éste inventa un régimen de enunciados como forma de decir y dar a decir una nueva práctica no discursiva, la cinematográfica, que no ha impuesto a la narración nuevos objetos sino que ha abierto nuevos campos de localización de los objetos narrativos.

Ocupado por su origen como imagen, Deleuze buscó las operaciones creativas específicamente cinematográficas en las teorías del movimiento y del tiempo. Pensamos que deslizar el interés hacia las reglas de organización de un conjunto significativo compuesto por materialidades diversas, entendiendo el cine como un entramado de instancias -perceptiva y narrativa-, daría relieve a otras particularidades. Intentaremos entonces señalar un número de marcas que podamos postular como huellas de operaciones discursivas subyacentes que remiten a las condiciones de producción. A partir de allí sería posible describir un tejido de disposiciones operativas propio de una singular organización significativa<sup>17</sup>.

Vislumbramos que suspendido sobre aquella hendidura que abisma lo visible y lo decible, el cine proyecta allí uno de los encuentros potencialmente multiformes del *hay luz* y el *hay lenguaje*. Este lugar parece poner en relación problemática los términos irreductibles de una oposición. Si, con Roland Barthes, llamamos *lo Neutro* a la posibilidad de desbaratar el paradigma y producir sentido sin el sacrificio de uno de sus términos, la creación cinematográfica parece movilizadora por un *Deseo de Neutro*, de contrariar, deshacer y anular el binarismo implacable del paradigma. ¿Es ese *entre-dos* de la creación cinematográfica un deseo de resolver la tensión fundante de lo complejo?<sup>18</sup>

### Encuentros y desvaríos

Nuestro propósito de realizar este trayecto abrevando en perspectivas disciplinares varias entiende que, potenciadas en sus encuentros, favorecen el alcance de la meta: una aproximación semiótica que aporte a la reflexión del cine desde una preocupación teórico-metodológica. Si ella se muestra operativa para desandar y reconstruir los caminos que han llevado a las producciones resultantes, posibilitaría un abordaje de otras dimensiones que nos ingresan a la valoración de la diversidad de sentidos posibles que este objeto cultural entraña.

Foucault entendió las *visibilidades* como *formas de luminosidad*, como *visibilidad absoluta fuera de la mirada*. De tal manera, no desestimó ni excluyó otras formas de percepción del mundo: las *visibilidades* podrían denominarse *perceptibilidades* en tanto son complejos multisensoriales que dominan todas las experiencias perceptivas y no convocan la vista sin convocar también los demás campos sensoriales. Esto nos ha llevado a postular, a partir de la noción foucaultiana de *instauradores de discurso*, la existencia de *formadores de percepción*<sup>19</sup>. Nuestra hipótesis, formulada en relación al panóptico y al panoptismo, podría adquirir otros perfiles si se la proyectase sobre el cine. ¿Hasta qué punto, al agenciar una ilusión de omnipercepción –y con ella una identificación del espectador con la cámara-<sup>20</sup>, el cine encarna aquel ojo moderno omnipresente que, sin ser visto, todo lo puede ver? En su capacidad de seguir, rodear, sobrevolar, acercarse, introducirse en aquello que *da a percibir* –incluso esté oculto-, en su capacidad de silenciar el sonido más

fuerte o atrapar el murmullo más lejano –incluso sea secreto-, él ha incrementado el sentimiento de omnipercepción del espectador –y su identificación con el ojo de la cámara- como no podrían haberlo hecho jamás otras modalidades significantes previas en que imagen y sonido operan en conjunto.

Ya Walter Benjamin señaló que «el cine ha enriquecido nuestro mundo perceptivo»<sup>21</sup>. De hecho, alguien que ha convertido la percepción del mundo asunto de su desvelo, lo confirma: «Vi, como si nunca hubiera visto. Todo me parecía distinto, y todo era nuevo». Así recordaba Alberto Giacometti la transformación perceptiva que, luego de una función cinematográfica, transfiguró por completo su concepción del espacio<sup>22</sup>. La singularidad del relato cinematográfico ha alcanzado un carácter modelizador tal que sus reglas de funcionamiento, sus mecanismos y sus estrategias narrativas parecen incidir incluso en la manera de referir nuestros sueños<sup>23</sup>. Si *los medios proveen, hoy en día, lo esencial de la «materia» por medio de la cual los individuos estructuran su singularidad*<sup>24</sup>, creemos es el cine el que ha cumplido con este principio de manera más destacada. Barthes pensaba que «de la foto quizás sea posible una *Teoría*; del cine, quizá solamente una cultura»<sup>25</sup>. No obstante, deberíamos preguntarnos: ¿que deslizamientos opera la aparición del cine en esa *perceptividad*, en esa *forma de percibir* que es la visión perséptica? ¿Cómo se articula en la larga deriva de semejante *formador de perceptibilidad* este nuevo *medio*? ¿Qué papel juega dentro de ese dispositivo que ha instaurado una *perceptividad transformadora* de la cual no podemos ya sustraernos<sup>26</sup>? ¿Es allí, donde imagen y palabra *desvarían* sus caminos paralelos, donde se entraman fantasiosamente para desgarrar la regularidad de su tejido y abrir el murmullo y el centelleo, el lugar que hace posible un *poder percibir distinto de como percibimos y pensar distinto de como pensamos*?

La convivencia dialógica de modos incluso opuestos de percepción y discursividad, así como de los sistemas de valores que ellos entrañan, depende en gran medida de poder comprender los saberes que instituyen sus diversas figuraciones<sup>27</sup> de la realidad. Aceptarlas y respetarlas es resistirse a lo uniforme, lo homogéneo, lo indiferenciado, lo indistinto, en fin, lo insensible. Respetarlas conlleva el beneficio mayor que subyace sostener lo discontinuo, lo heterogéneo, lo diverso, lo singular, esto es, la libertad de elección que suponen. Sólo allí es posible hacer de nuestro estar en el mundo una utopía realizable, una efectiva *comunidad de idiorritmos*, un buen *vivir-juntos*.

## Notas

<sup>1</sup> Licenciado en Artes (FFyL, UBA). Doctorando en Semiótica (FFyH, UNC). Docente-Investigador categoría II (CIN). Profesor de los postgrados *Maestría en Teoría de las Artes y Estética* (UNLP) y *Modos y Tecnologías para la Producción Pictórica* (IUNA). Profesor adjunto concursado (IUNA). Jefe de trabajos prácticos (UBA). Co-director de proyectos científicos aprobados por el CIN (UBACyT y IUNA).

<sup>2</sup> BLANCHOT, Maurice [1969]. *El Diálogo Inconcluso*. Caracas: Monte Ávila, 1970, p. 61-71.

<sup>3</sup> El *histórico*, si bien son posibles otras arqueologías. FOUCAULT, Michel [1969]. *La Arqueología del Saber*, México: Siglo XXI, 1987, p. 15-16, 25-27, 251-254.

<sup>4</sup> La tarea de una historia del pensamiento es «definir las condiciones en las que el ser humano ‘problematiza’ lo que es, lo que hace y el mundo en el que vive». FOUCAULT, Michel [1984]. *Historia de la Sexualidad. II. El Uso de los Placeres*, México: Siglo XXI, 1986, p. 13-14.

<sup>5</sup> En el dominio estético-artístico, *discurso* emerge una tensión. ROMERO, Alicia, GIMÉNEZ, Marcelo. «Arte: ¿Práctica o Discurso?» y «Hacia Otra Red Categorical en el Discurso del Arte», en [www.deartesy pasiones.com.ar](http://www.deartesy pasiones.com.ar)

<sup>6</sup> Para Foucault existen relaciones discursivas entre el enunciado y lo perceptible, pero no renuncia jamás a la premisa de su maestro. Subtituló *Arqueología de la Mirada a El Nacimiento de la Clínica*, estimándo-

- se hasta entonces no suficientemente explícito al respecto. DELEUZE, Gilles [1986]. *Foucault*, Buenos Aires: Paidós, 1987, p. 57 *et seqq.*, y p. 77.
- <sup>7</sup> En el primer caso, el panóptico como lugar de visibilidad y el panoptismo como un ejercicio social del poder. En el segundo, su trabajo más conocido es *Ceci n'Est pas une Pipe* (1973), donde señala que el encuentro más cercano posible de palabra e imagen es una reunión íntima e ínfima en la que titila un estallido potencial: el inestable caligrama. En Magritte está el fondo sobre el cual es posible la vecindad de esas dos diversidades: su recomposición del caligrama roto da a ver las soldaduras de una fractura fundante. Su condición de posibilidad: el nuevo espacio pictórico instaurado por Manet (conferencia de Milán, 1967).
- <sup>8</sup> Fragmento de una carta a Mary Russell Mitford citado por SONTAG, Susan [1977]. *Sobre la Fotografía*. Buenos Aires: Sudamericana, 1980.
- <sup>9</sup> Contra la «tendencia a agrupar todos los dispositivos ópticos del siglo XIX como un vago conjunto que se dirige hacia estándares cada vez más altos de verosimilitud», meras «formas iniciales de un desarrollo evolutivo que lleva a la emergencia de una única forma dominante a fin de siglo», taumatropo, fenaquistiscopio, estroboscopio y zootropo tienen para Jonathan Crary un singular papel en la constitución de una *manera de mirar*. *Techniques of Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: The MIT Press, 1992, p. 97-136.
- <sup>10</sup> DELEUZE, Gilles [1983]. *La Imagen-Movimiento. Estudios sobre Cine 1*. Buenos Aires: Paidós, 1984; [1985]. *La Imagen-Tiempo. Estudios sobre Cine 2*. Buenos Aires: Paidós, 1985.
- <sup>11</sup> BÜRGER, Peter [1974]. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 1978, p. 137-149. ULMER, Gregory. «El Objeto de la Poscrítica», en FOSTER, Hal (sel., prol.) [1983]. *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985, p. 126-130.
- <sup>12</sup> Pensadas temprano por el formalismo ruso (*Poetica Kino*. Leningrado: Kinopechat, 1927).
- <sup>13</sup> DELEUZE, Gilles [1986]. *Op. cit.*, p. 78.
- <sup>14</sup> DELEUZE, Gilles [1987]. *¿Qué es el Acto de Creación? ¿Qué es Tener una Idea en Cine?* Buenos Aires: Fundación FEMIS, 2003.
- <sup>15</sup> Para Badiou, una idea en cine es siempre una relación sustractiva o defectiva respecto de una o varias artes. *Nada es puro en el cine*: todos y cada uno de sus «ingredientes se amplifican y a la vez se corrompen unos a otros, en una suerte de descomposición *por exceso*, que justamente da la idea, como pasaje y como impureza». La singularidad de ese *más-uno* heteróclito que combina diferentes artes liberadas a su defecto, su posibilidad específica sería, gracias a la conspiración de toma y montaje para establecer una duración fílmica, amalgamar las otras artes sin presentarlas y, así, organizar el *pasaje de lo inmóvil*. BADIOU, Alain. *Imágenes y Palabras. Escritos sobre Cine y Teatro*. Buenos Aires: Manantial, 2005, p. 27-33.
- <sup>16</sup> DELEUZE, Gilles [1986]. *Op. cit.*, p. 75 *et seqq.*
- <sup>17</sup> Similar preocupación advertimos en un modelo que analiza las relaciones entre imagen y palabra en ciertos casos de sincronía: videopoemas, publicidad, videoclips, videoarte. DE MARCHIS, Giorgio. «Las Operaciones de Integración Verbovisual en *Pupila al Viento*». 2004. [http://www.uem.es/binaria/pagina\\_inicio/in.html](http://www.uem.es/binaria/pagina_inicio/in.html)
- <sup>18</sup> BARTHES, Roland [1977-1978]. *Lo Neutro*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004, p. 45 y 51.
- <sup>19</sup> ROMERO, Alicia, GIMÉNEZ, Marcelo. «Estudio de una Noción: *Formadores de Percepción*». [www.deartesy pasiones.com.ar](http://www.deartesy pasiones.com.ar)
- <sup>20</sup> METZ, Christian [1974]. «El Significante Imaginario», en *Psicoanálisis y Cine. El Significante Imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 47-52.
- <sup>21</sup> BENJAMIN, Walter [1936]. «La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica», en *Iluminaciones*. Madrid: Taurus, 1973.
- <sup>22</sup> El relato refiere a los efectos tras asistir a una función en el cine *Actualidades* de Montparnasse en 1945 y tuvo lugar una entrevista radial realizada por Georges Charbonnier en la RTF (Radiodiffusion-Télévision Française) en abril de 1957. CHARBONNIER, Georges [1959]. *Le Monologue du Peintre*. París: René Julliard, 1959, p. 164. Las grabación de esta entrevista, y una perteneciente a un ciclo anterior, de 1953, pueden escucharse en <http://www.ubu.com/sound/giacometti.html>
- <sup>23</sup> DALMASSO, María Teresa [2002]. «Imágenes de lo Cotidiano: una Arquitectura de Lugares Comunes», en *Semióticas de la Vida Cotidiana. Libro de Actas del V Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica*. Buenos Aires: FELS, 2002, p. 473.
- <sup>24</sup> VERÓN, Eliseo [1974]. «De la Imagen Semiológica a las Discursividades», en VEYRAT-MASSON, Isabel, DAYAN, Daniel (comp.) [1997]. *Espacios Públicos en Imágenes*. Barcelona: Gedisa, 1997, p. 62.
- <sup>25</sup> Porque deseaba establecer la diferencia entre el *nóema* de la foto -su indicación de que «esto ha sido», su infrecuente ficcionalidad-, y el que podría atribuirse al cine: «Esto parece haber sido». BARTHES, Roland [1978-1980]. *La Preparación de la Novela*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, p. 118-119; [1980]. *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.

<sup>26</sup> De igual manera que habría una diferencia entre *visividad* y *visibilidad*, estamos tratando de establecer una diferencia entre *perceptividad* como forma de percibir y *perceptibilidad* como capacidad –*posibilidad, condición*, diría Foucault- de percibir o ser perceptible. Lo visible, lo perceptible, se opone entonces a lo enunciable: cada formación histórica ve y hace ver todo lo que *puede* en función de sus *condiciones* de visibilidad; cada formación histórica dice todo lo que *puede* decir en función de sus *condiciones* de enunciado.

<sup>27</sup> Modos de semiotización de una entidad identificable según un régimen discursivo (y perceptivo?). TRAVERSA, Oscar [1997]. *Cuerpos de Papel. Figuraciones del Cuerpo en la Prensa 1918-1940*. Barcelona: Gedisa, 1997, p. 251.