

# **MODOS DE SER REALISTA: COMPROMISOS ESTÉTICOS Y PALABRA SOBRE EL CINE**

Camila Bejarano Petersen

## **Introducción**

A poco de avanzar en el estudio del realismo cinematográfico, se hace evidente que la cuestión realista ostenta una suerte de carácter expansivo, que amenaza con volverlo un objeto imposible, un laberinto. Atravesando la historia del cine, y más aún, vinculado a las condiciones históricas que propiciaron su origen, diría que el realismo aparece de modo más o menos protagónico en todos aquellos textos que han intentado pensarlo desde campos disciplinares diversos. Si bien, esta presencia múltiple de posiciones que hablan, discuten y avanzan sobre el realismo, parece dar cuenta de un fenómeno tan intenso como disperso, en el que las argumentaciones serían infinitas y cada una hablaría de un modo específico, es posible diferenciar a la luz de ciertos rasgos que se tornan comunes entre grupos de textos-autores, grandes posiciones realistas. Este trabajo intenta reconocer esas distintas posiciones y las categorías involucradas en el diseño de una cartografía de las posiciones realistas cinematográficas.

## **Arte/no arte.**

La percepción de la relación constante y constructiva dada entre el cinematógrafo, sus obras y las diversas metadiscursividades acompañantes del fenómeno, invita a subrayar el hecho de que el universo amplio de lo que llamamos el cine supone comprender de modo fuerte la naturaleza de los fenómenos metadiscursivos y las relaciones que establecen –el tercer cine, en términos de Traversa (1984)-. En tal sentido, y de cara a la escena de su nacimiento conviene recordar que fue polémica, puesto que frente a la discusión sobre la posibilidad del cine como arte se abrieron dos posiciones claramente enfrentadas: aquellas que lo afirman y aquellas que lo consideran imposible o peligroso –una corrupción del arte-. Sin embargo, lo que compartían ambas argumentaciones es que ponían en el centro del debate el poder realista del cine. En el primer caso, al introducir el señalamiento de todos los aspectos que podían demostrar la diferencia entre representación cinematográfica y el mundo, o bien, al abrir el juego a la posibilidad extraordinaria de que los films se dedicaran a realidades no observables, la afirmación artística radicaba en sostener que no se trataba de una mera copia del mundo sensible. En tanto que en el segundo caso, se sancionaba la exclusión afirmando que no sólo se trataba de una máquina que generaba la imagen sin intervención del artista en su factura (y que no parecía requerir un saber referido al hacer), sino que además, el objeto representado pertenecía al mundo o a la naturaleza. Es decir, que el exceso de vínculo con la realidad, o dicho de otro modo, la percepción de la ausencia del trabajo y del cuerpo del artista (su mano, su estilo, su factura), permitían sostener que el cine nunca podría ser arte. Esta distinción, a menudo recuperada al hablar de los primeros tiempos del cine, permite acentuar y ampliar la afirmación con la que abre este apartado: si ambas posiciones apuntaban al exceso de realismo como un problema, la razón de ese lugar común, debe pensarse del lado del discurso dominante sobre lo artístico. Es decir, que en un caso como en el otro, lo que se pone en juego es el intento por articular el nuevo modo de expresión con la noción vigente de arte, la que -aún fisurada por la experiencia de las vanguardias- introducía ciertas restricciones que operaban como límites a la condición artística del cine. En particular, podemos señalar la que introducía la oposición hegeliana de lo bello natural y lo bello artificial en beneficio de lo bello artificial, lo artístico. Es decir, aquella concepción que considera la posibilidad mimética de la obra resultado del trabajo (saber hacer) y perspectiva del artista (su

rasgo distintivo o, en algunos casos, genio artístico). Este discurso estético dominante, ha sido definido por Schaeffer como la estética especulativa romántica (1978, [1990]).

### **Revelar al mundo: entre el documento y la ficción fuerte.**

En torno a la discusión sobre la pertinencia de pensar al cine como un arte, podemos reconocer afirmaciones que van desde el establecimiento de su vínculo con la música hasta su especificidad ligada a la representación reveladora del mundo. Ellas ordenan los caminos de la definición del cine como «música de la luz», o arte de la fotogenia, o arte-sueño. Junto a estas definiciones en las que se apela a principios que tendrían que ver con la posibilidad de la abstracción (música), con cierta capacidad expresivo-espiritual (fotogenia) y con la vinculación a un mundo regido por un orden no racional (cine –sueño), se desplegaba con fuerza notable la condición eminentemente realista del cine y su compromiso como “arte de lo real” (1920, Marcel L’Herbier, citado por Perkins, V.F., 1976) o más adelante, la formulación de Bazin “arte de la realidad” (Bazin, A., (1958/1962 [2004]).

En cierto modo, siguiendo la serie que dibujan las citas podría parecer que entre la afirmación del cine como sueño y aquella que lo afirma como el arte de la realidad, se manifestaría una ostentosa contradicción. Mientras la idea del cine como sueño parece acentuar el carácter fantástico y fantasmagórico de sus universos (creación extraterrenal, afirmación de imposibles lógicos como fantasmas o nosferatus, autonomía sobre la realidad), en las posiciones realistas se subraya lo mimético y su vinculación con los fenómenos del mundo visible, verosímil y, más aún, verdadero (el lazo metonímico y la indicialidad operan allí como condición excepcional del dispositivo). Alan Badiou dirá que se trata de una de las “síntesis disyuntivas” que hacen del cine un campo de reflexión filosófica, a saber: que el cine es simultáneamente “la posibilidad de una copia de la realidad y la dimensión totalmente artificial de esa copia” (2004: 28). Las características de esta tensión y el reconocimiento del “triumfo” histórico (cine como institución) de la vertiente ligada a la fantasmagoría, capturó el interés de Morin, quien propuso pensar a partir de ella la configuración de dos campos de apuesta estética: el de la duplicación, por una parte, y el de la creación, por otra. El cinematógrafo y el cine respectivamente (1965 [2001]). Así, en la descripción histórica más cristalizada, estas posiciones suelen ligarse a las figuras de los Hnos. Lumière (sus famosas vistas, como ventanas del mundo), por un lado, y por otro, a Méliés (sus trucos y narraciones fantásticas como pasadizos secretos a mundos imaginarios). Conviene sin embargo introducir un tercero en la relación del cine con los fenómenos del mundo. Se trata de reconocer que entre la expectativa del cine como documento y del cine como constructor de mundos imaginarios, se sitúa la expectativa del cine como ampliación del espectro de lo visible. Es decir, reconocer que en la confianza realista ligada al cinematógrafo lo que se pone en juego no es la exigencia de duplicación del mundo, sino más bien, la de revelación. Esto es: el cine debe hablar del mundo, pero al hacerlo en términos del “arte de la realidad” que proponía Bazin, debe ofrecernos de éste un mirada novedosa, en la que aspectos que nos estarían vedados serán vueltos visibles, y serían accesibles por algunos films. En la cita que sigue es posible reconocer dicha distinción: “El ojo objetivo –y aquí el adjetivo tenía un peso tal que sea hacía sustantivo- captaba la vida para reproducirla, «imprimirla», según Marcel L’Herbier. Este ojo de laboratorio, desnudo de todo fantasma, se había podido perfeccionar por responder a una necesidad de laboratorio: la *descomposición* del movimiento. Mientras que el avión se evadía del mundo de los objetos, el cinematógrafo sólo pretendía reflejarlo para examinarlo mejor. Para Muybridge, Marey y Démeny, el cinematógrafo, o sus predecesores inmediatos, como el cronofonógrafo, son instrumentos de investigación «para estudiar los fenómenos de la naturaleza» y «rinden... el mismo servicio que el microscopio para el anatomista». (1965 [2001]: 14).

Si bien Morin no establece precisamente la diferencia (para el autor el proyecto científico está particularmente asociado a la búsqueda de fidelidad en la reproducción o duplicación), me parece necesario detener la mirada en la distinción que existe entre: duplicar al mundo (entendido como hacer de él una copia o un facsímil), de la necesidad moderna de crear una imagen del mundo para poder analizarlo, descomponerlo y aprender/aprehenderlo. Esta distinción, si bien en la referencia de Morin aparecería del lado del cinematógrafo y del proyecto científico, introduce una dimensión cara al arte moderno y a la estética especulativa romántica, y permite comprender que la “poderosa impresión de realidad del film” haya dado lugar a proyectos de carácter artístico desde una lógica mimética. Es decir, reconocer que no obstante el carácter (tan) realista del cine (dimensión referida por las afirmaciones que negaban su carácter artístico), habilitó simultáneamente las que lo relevaban del pecado maquínico-mimético para introducirlo en el espectro de un proyecto dominante a mediados del siglo XIX: el arte realista.

Citando a Marey la distinción se hace evidente «Pero, en fin, lo que muestran habría podido verlo directamente nuestro ojo. No ha añadido nada al poder de nuestra vista, no han arrebatado nada de nuestras ilusiones. Porque para ello, la cronofotografía debe *renunciar a representar los fenómenos tal y como lo vemos*» (Burch, N., 1983, [1987]: 26 —el subrayado es mío—). Renunciar a representar los objetos tal y como los vemos, es renunciar a mantener la misma posición de conocimiento. Desde asunción de revelación, el dispositivo habilitaría un plus, un detalle, un tipo de registro que si bien representa fenómenos del mundo, lo hace introduciendo un saber o la posibilidad de un saber que de otro modo nos estaría negado. A finales del siglo XIX, el Realismo pictórico introducía como premisa la posibilidad de ver al mundo directamente (verlo a los ojos) y al hacerlo revelar sus principios no visibles. En tal sentido, el Realismo podría pensarse como la síntesis dialéctica de dos proyectos en apariencia contrarios: la estética romántica y los postulados de la ciencia positiva (Bejarano Petersen, C., 2007)

En lo que sigue dejaremos de lado las posiciones que niegan el estatuto artístico del cine, suficientemente discutidas, para considerar en particular aquellos que lo afirman. Nos detendremos en particular en el reconocimiento de los diferentes modos en que se ha establecido el compromiso estético del cine con su dimensión realista en términos metadiscursivos. Siempre es bueno recordar a los que inauguran apuestas, en ese sentido, recordar que el antecedente de la afirmación del estatuto artístico del cine es la temprana definición de Riccioto Canudo (1911, [1989]) quien lo distingue con el atributo del séptimo arte.

Antes de avanzar introduciré cuatro puntuaciones sobre el modo en que se considera aquí al realismo, y por ende su abordaje. En tal sentido se parte de las siguientes afirmaciones:

- El realismo no surge de la relación (más) directa con los objetos del mundo.
- El realismo no atañe sólo a temas sino a lo verosímil en términos de Metz. Es decir, modos de configurar y retramar temas, motivos y tipos.
- No existe un único modo de ser el Realismo. Es necesario reconocer el plural que caracteriza al realismo cinematográfico, el hecho de que diversos proyectos fílmicos fueron definidos como realistas a pesar (o sobre) sus diferencias.
- Para pensar a los realismos es clave el rol que ocupan los metadiscursos. Tanto al momento de emergencia como en tiempos subsiguientes, pues el metadiscorso habilita la continuidad (en perspectiva histórica) de la dimensión realista.
- Si bien tradicionalmente al decir realismo se afirma un plus de verdad de la obra así caracterizada, se parte aquí de la definición del realismo como ruptura (más) verosímil.

Considerando estos aspectos, el proyecto de estudiar a los realismos reconociendo esas restricciones de partida asume en este trabajo la forma de una estilística. En tal

sentido, claramente nos situamos en un lugar diferencial, respecto de la afirmación de que el realismo sería un estilo sin estilo (imagen que formulaba el siglo XIX, retorna en el siglo XX al hablar del cine en autores como Bazin, Rossellini).

### **Posiciones realistas: ficción, revelación y construcción.**

A partir del estudio de los autores que han habilitado modos de caracterizar el compromiso estético del cine con la dimensión realista, considero que podemos reconocer tres grandes tipos de argumentaciones. Se trata de posiciones que no siguen un orden diacrónico, si no que pueden reconocerse en diversos momentos y de modo simultáneo. Aunque, cabe señalar, en algunos períodos una u otra perspectiva ganan la escena en términos de realizaciones cinematográficas y argumentaciones metadiscursivas. En este lugar ofrezco la descripción de esas tres grandes posiciones, a saber: realismo diegético, realismo ontológico y realismo constructivista. Es una entrada a la cuestión que no tiene la pretensión de exhaustividad y si bien refieren a cuestiones que introducen en cada caso matices a la posición, no serán desarrollados en este lugar. El objetivo es habilitar una suerte de macro cartografía de las argumentaciones realistas, como posiciones paradigmáticas que permiten reconocer modelos de mirar y de pensar las exigencias a partir de las cuales se ha definido al cine como arte y se ha considerado la poderosa impresión de realidad del film.

### **Realismo diegético:**

Frente al poder de realidad del cine, el realismo diegético se caracteriza por subordinar u orientar el conjunto de la impresión de realidad del film hacia la creación de mundos ficticios altamente verosímiles. Frente a esta exigencia se concibe al filme como resultado de una configuración que ha privilegiado la unidad y la armonía de sus elementos (= polifonía semiótica). Se trata de la afirmación que establecía Arnheim *En el cine como arte* (1932): el cine como un arte específicamente narrativo. Así, el deber de todo buen cineasta sería el de disimular la función poética del lenguaje y ponerla en función de una referencialidad ficcional. Tomamos a Arnheim como representante de esta posición, aunque debemos señalar que se trata de la posición que ha resultado dominante en términos de la institución cinematográfica, como sostenía Metz (1968, [1972]): ir al cine es asistir a la experiencia de que nos cuenten una historia, que –como señalaba Laffay– se nos presenta bajo la forma de un gran imaginador que borra sus marcas.

La siguiente cita de Arnheim permite reconocer la exigencia del realismo diegético: “Los ángulos de cámara se escogen a menudo únicamente en razón de su interés formal y no de su significado. Un director ha descubierto quizá cierto punto de vista ingenioso que insiste en utilizar aunque no signifique nada. *En un buen film cada toma debe contribuir a la acción*. No obstante, muy a menudo los directores se dejan llevar y violan este principio. Mostrarán a dos personas que conversan; tomarán la escena desde el nivel normal y luego, repentinamente, desde el techo, mirando hacia abajo sobre las cabezas, por más que este desplazamiento del punto de vista no destaca, ni explica nada. Todo lo que estos directores han conseguido hacer es traicionar su arte. (1932, [1935]: 39)

Este requisito de disimulo y narración se reconoce también en esta afirmación: “¡En el cine todo tiene que ser natural! ¡Todo tiene que ser simple” La pantalla solicita, requiere, exige todos los refinamientos de la idea y de la técnica, pero el espectador no tiene por qué saber el precio de este esfuerzo (...)” Louis Delluc<sup>1</sup>. Refiramos que la exigencia diegético realista introduce un tipo de ponderación que tendrá mucha

---

<sup>1</sup> Tomado de Romaguera, Joaquín y Alsina Thevenet, Homero[editores], (1985) , *Texto y manifiestos del cine*, Barcelona, Ed. Fontanara. pág. 38.

vigencia al hablar de los realismos, la noción de esteticismo. Problema en el que no nos detendremos en este lugar.

Si bien, como sostienen varios autores (Burch (1983, [1987]), Vanoye (1996, [1991] entre otros) este realismo diegético sigue cierta pauta de representación decimonónica -en términos de una narrativa de motivación mimético realista literaria-, en este caso no se apela a un plus de verdad. Le basta con parecerse a los fenómenos extrafílmicos y vincularse de un modo lúdico: parecerse pero no ser el mundo. Así, este realismo supone una verdad del arte ligada a su autonomía: construir otros mundos/estilizados.

De esta posición surge una cuestión central a la periodización estética del cine, pues esta pauta establecerá los criterios de la narratividad clásica, o bien, del Modo de Representación Institucional (MRI) según Burch (1983, [1987]). En tal sentido, el MRI y la exigencia del realismo del film orientado a la ficción, funcionará como zona de referencia o de norma. En tal sentido, permitirá las emergencias de los desvíos. Pensándolo en términos de la relación dialéctica que propone Cesare Segre entre poéticas y manifiestos (recordemos que las poéticas suponen modos de configuración asentados en la tradición, en tanto que los manifiestos introducen rupturas en referencia a aquellas), este realismo diegético funciona como poética dominante. Una suerte de grado cero del lenguaje que habilitará los desvíos (Bejarano Petersen, C. 2007 b).

### **Realismo ontológico:**

Para esta posición, la impresión de realidad del film y su relación con los objetos del mundo se lee o explica según el supuesto de un vínculo esencial y objetivo con la realidad que estaría habilitado por el dispositivo cinematográfico. Pero no sólo habilitado, sino de carácter esencial. Es decir, que es considerado como el rasgo determinante, auténtico de su arte. Así, la dimensión indicial del dispositivo cinematográfico parece garantizar: la función realista del cine como su rasgo esencial: la revelación del mundo, y la objetividad de los hechos o fenómenos del mundo que se “capturan” y revelan, es decir: su verdad.

Desde esta perspectiva, el cine debe hablar del mundo (lo verdadero) y puede hacerlo a partir de la idea de que el dispositivo garantiza un lazo existencial. Se trata de una posición compleja, que permite distinguir desde propuestas «empiristas ingenuas» a posiciones que, partiendo de la condición esencialmente realista del cine, introducen los aspectos formales de la dimensión realista como es el caso de Bazin (lo realista como el resultado de una cierta manera de hacer trabajar el material fílmico en su relación con el mundo). Sin embargo, se establece como prioridad la relación con esos fenómenos y situaciones extrafílmicas. Veamos en tal sentido la afirmación de Zavattini: “Excava, y todo pequeño hecho se revelará como una mina. Si los buscadores de oro se orientan a cavar en las ilimitadas minas de la realidad, el cine se volverá un arte verdaderamente social. Esto puede lograrse, obviamente, con personajes inventados, pero si uso unos personajes vivos, unos personajes reales con los cuales sondear la realidad, gente en cuya vida yo pueda participar directamente, mi emoción se volverá más efectiva, moralmente más fuerte, más útil. El arte debe expresarse a través de un nombre y apellido verdaderos, no a través de uno falso” (citado por Williams, 1980:30) O bien, retomemos la palabra de esta figura clave, el crítico-teórico Bazin. Recupero una cita repetida –es verdad-, pero ejemplificadota. En ella Bazin afirma: “distinguiría en el cine, desde 1920 a 1940, dos grandes tendencias opuestas: los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad. Por imagen entiendo de manera amplia todo lo que se puede añadir a la cosa presenta a su representación en la pantalla. Esta aportación es algo compleja, pero se puede reducir esencialmente a dos tipos de grupos de hechos: la plástica de la imagen y los recursos del montaje (que no es otra cosa que la organización de las imágenes en el

tiempo)(1958-62, [2004]: 123). Con referencia al montaje y las distintas estrategias añade “Sean las que sean, siempre se descubre en ellos un punto común que es la definición misma de montaje: la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones” (1958-62, [2004]:124)

En Bazin (en quien la exigencia realista ontológica y la elaboración formal operan en tensión), aparece el proyecto de unas ciertas jerarquías artísticas basadas en los *quantums* de realidad provistos por los films. Partiendo de esta oposición entre cine de la imagen y cine de la realidad, configura un modelo prescriptivo del cine como arte que debe ser de la realidad. Desde luego, la cuestión que complica la exigencia, es el hecho de que aquello que definimos la realidad es mutante, y no es, incluso en una misma época, la misma perspectiva para todo un conjunto social. No obstante, dicho esto, conviene añadir: y sin embargo, cada época nombra sus obras realistas. Es decir, que aún oponiendo al realismo ontológico a unas preguntas sobre sus postulados, lo que no se puede omitir es la eficacia verosímil de ciertas obras en ciertos períodos. Sobre ello y los niveles involucrados en el análisis he trabajado en otro lugar (Bejarano Petersen, C. 2005).

De esta posición general, realistas ontológicos, se desprenden diferentes acentuaciones y argumentaciones acerca de lo que garantizaría la verdad del film (naturaleza de la revelación sobre la realidad del mundo representado) y surge la significativa diferenciación de los campos «ficción» / «documental» (planteada como problema del campo cinematográfico a mediados de los 20). En tal sentido, sólo si nos detenemos en la confianza en que existe un mundo objetivo (por fuera del lenguaje) se puede comprender que un film como *Lousiana Story* (Flaherty, 1947) sea considerado documental (no ficción). Esto es: se lo considera documental no por el hecho de que renuncie a los procedimientos narrativos, no por ausencia de un cuidado en el trabajo de selección de personajes, espacios y situaciones, no porque omita decisiones de montaje y no porque elimine un tratamiento minucioso de la escena. En definitiva: no porque destierre los procedimientos habituales de la dramatización. Se lo llama documental, en principio, por el tipo de lazo que se supone establece con el mundo: captura-revelación de objetos/sujetos de la realidad (de existencia extra-fílmica).

Esta posición está en contacto con lo que Nichols (1991, [1997]) define en términos de realismo empírico (=el valor asertivo ligado al dispositivo y a la idea de objetividad). No obstante, es importante distinguir brevemente en este dominio del realismo ontológico, dos tipos de planteos de acuerdo al eje ficción/documental y al eje dispositivo /configuración de lo cinematográfico. Así, por un lado, se advierten posiciones que exigen de cara a la relación ficción /documental lo realista como resultado de la diferenciación que instituyen respecto de lo ficcional (Vertov, Grierson, Vertov, Birri). A diferencia de lo realista vinculado al mundo extrafílmico y a un hablar del mundo, pero en términos de un participación poética que no depende de la diferencia documental- ficción, sino del modo en el que se habla o “revela” al mundo, aún desde la ficción. Se advierte, básicamente, en las propuestas que tensan los límites entre la ficción y lo documental como el caso citado de Bazin.

Por otra parte, habría que distinguir entre las posiciones que respecto a la relación dispositivo /configuración de lo cinematográfico) sostienen una mirada ingenua (niegan el papel constructor del dispositivo o del lenguaje), de aquellas posiciones formalistas que introducen una atención especial a los modos de configuración de las obras. Las primeras asumen que la objetividad del dispositivo podría librar al film de la poco deseada mediación sobre lo representado (lo artificial). Se plantea entonces un contacto que evita aquellos rasgos que se señalan como artificios. En Vertov todo lo que supone el rechazo a las condiciones de la narratividad que considera burguesa: “un film sin escenarios, sin decorados, sin actores.... –como anuncian los intertítulos del *El hombre de la cámara* (1929). Con respecto a la segunda vertiente, podría parecer la emergencia de una suerte de contradicción. Pero sería mejor decir que trabaja sobre la misma: se habla de la exigencia de no artificialidad (la pauta estilística

abandonada), pero se señala el valor de las decisiones autorales al momento de crear las realidades fílmicas. En términos de realismo como plus de verdad, es decir, realismo según el programa estético de los Realistas del siglo XIX: la valoración de las innovaciones retóricas y temáticas se consideran en su vínculo revelador (verdadero) con la realidad, pero se niega que son otro modo de mirar (es decir: no el único modo).

### **Realismo constructivista:**

El realismo constructivista se diferencia tanto de la exigencia del cine como arte de la narración y de la transparencia enunciativa (realismo diegético), como del cine que parte de la idea del objetivo como dispositivo y cualidad de la realidad tomada. Esto es: la concepción constructivista no somete al realismo a la lógica de lo objetivo sino, en todo caso, de lo que puede ser objeto de la mirada. En tal sentido, no apela a la expectativa de adecuación referencial, sino que concibe al efecto de realidad como resultado de modos de configuración que el film propone y que se vinculan con tradiciones de pensar el mundo y de pensar al cine. Parte entonces de la desnaturalización de la relación del dispositivo con el mundo: lo realista asociado a la verdad del cine, se considera a través de una relación constructiva de realidades posibles o alternativas. Así, el cine puede o debe (según el caso) construir realidades a partir de la exploración de sus posibilidades expresivas. El arte cinematográfico deviene un arte de las estrategias de configuración y de la asunción de las miradas que habilitan sobre el mundo y sobre el lenguaje.

Una figura clave que sitúa esta posición es la de Eisenstein, a través de su noción de montaje como creador de sentido (y de múltiples realidades posibles). En particular, me detengo en el desarrollo planteado en *Dickens, Griffith y el cine en la actualidad* (1949, [1999]: 181-234). Sabemos que Eisenstein parte de una discusión política sobre el estatuto de la realidad: el capitalismo no es el único modo de realidad posible, el mundo podría tener otra configuración. Lo que me parece central es que esa asunción política se articula con una posición estética. Así, en el mencionado artículo, introduce dos afirmaciones que me parecen centrales para comprender al realismo constructivista: uno, el montaje permite comprender que el sentido no está en los objetos tomados por la cámara. Dos, el montaje no como un fenómeno específicamente cinematográfico. La primera afirmación permite observar que el efecto de realismo de un film no estaría dado por su ajuste a un mundo extrafílmico, sino más bien por la manera en la que el cine permite pensar en otras realidades y cuestionar modelos de realidad instituidos. De allí que en él, a diferencia de Verov, no trabaje la oposición ficción / documental. Por otra parte, la afirmación de que el montaje no es un procedimiento específicamente cinematográfico, abre la operación de yuxtaposición para la creación de sentido como propiedad del lenguaje en general. Así, si bien en él el deber ser del cine está ligado a la construcción de un nuevo orden de realidad, su verdad se ajusta a un proyecto estético – político que se hace explícito y que por ende introduce simultáneamente la posibilidad de lo otro. Ello se advierte en el análisis y la crítica que a partir de la cual rechaza al montaje analítico de Griffithal -orientado a la construcción de la ilusión de contigüidad espacio temporal referencial- y respecto del cual opone su montaje de atracciones (1949, [1999]: 181-234).

Evidentemente, las posiciones constructivistas son diversas y activan diferentes niveles de discusión. La perspectiva central involucra una concepción desnaturalizada de la relación cine, lenguaje, mundo. Otro autor que podría situar en el despliegue de esta perspectiva, es V. Perkins (1976, [1990]) quien observa: “Si pudiéramos prescindir de lo que sabemos y de nuestro habitual modo de pensar, entonces no podríamos entender un film. Necesitamos nuestras ideas preconcebidas porque el cineasta necesita las convenciones para estructurar y dar sentido a un tipo de visión que está dissociado del modo y del propósito normales de la percepción. Sin un cuerpo de convenciones, desarrollado y aprendido en tanto que sistema compartido, el cineasta no podría explotar la flexibilidad del cine para alcanzar una libertad de maniobra en el tiempo y en el espacio. Si así lo hiciera, seríamos incapaces de

reagrupar las imágenes fragmentadas y hacerlas coherentes, convirtiéndolas en retrato del mundo” (86-87).

Desde esta posición, lo realista asociado a la verdad del cine se considera a través de una relación constructiva de realidades posibles o alternativas (como podría ser la articulación con proyecto político). Es decir que, cuando se apela al realismo como proyecto estético no se lo piensa como determinado por lo exterior, ni garantizado por el dispositivo, sino como resultado de la capacidad para crear cinematográficamente realidades (estéticas) diversas. Haciendo un analogía con otras disciplinas, se podría decir que el realismo constructivista se opone a la idea dominante del cine como arte de la narración y de la transparencia (idea de canon del realismo diegético) como la noción de historiografía discute la idea de la historia con mayúsculas. Y que, por otra parte, se opone al realismo ontológico en la tendencia a eliminar el lugar del observador en la construcción de los mundos analizados y apelar a las esencias, como lo haría genealogía de las que nos hablaba Foucault a propósito de Nietzsche (1969,[1999]).

### **Bibliografía**

**A.A.V.V.** (1968), *Lo verosímil*, Tiempo contemporáneo, Bs. As. [1 ra ed cast. 1970].

**Arnheim, R.** (1932), *El cine como arte*, Ed. Paidós, Barcelona, [1 ra ed cast. 1985]

**Bazin, A.** (1958-62), *¿Qué es el cine?*, RIALP, Madrid, [6ta ed. Cast. 2004].

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

**Bejarano Petersen, C.** (2007b) “El problema del «grado cero» en la estilística cinematográfica, y en particular en los realismos”. Actas de las Jornadas «Historia/s de los Medios desde la Semiótica», Asociación Argentina de Semiótica 3 y 4 de noviembre de 2006, Bs As. ISBN 978-950-29-0998-1

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

**Burch, N.** (1983), *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, [1er ed cast 1987]

**Courbet, G.** (1855), “Le Réalisme” [el manifiesto realista], en Stremmel, K., *Realismo*, Tuschen, Madrid, [1er. Ed cast 2004]

**Eisenstein, S.** (1942), *El sentido del cine*, Siglo XXI, Bs As. [5ta ed cast., 1997]

Foucault, M. ( ), Nietzsche, la genealogía de la historia, Pre-textos, Valencia, [2da ed cast., 1999]

**Metz, Ch.** (1972), *Ensayos sobre la significación en el cine*. Ed. Tiempo Contemporáneo. Bs.As., [1ra ed cast]

**Morin, E.** 1956, *Cine, o el hombre imaginario*, Six Barral, Barcelona.[ 1ra ed cast]

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

**Perkins, V. F.** (1976), *El lenguaje del cine*, Fundamentos, Madrid, [1ra ed cast]

**Peirce, Ch. S.,** (1932) *La ciencia de la semiótica*, Ed. Nueva Visión, Bs As., [1974] 1er ed cast

**Traversa, O.** (1984), *Cine: el significante negado*, Atuel, Bs.As..

**Williams, Ch.** (1980), *Realism and cinema*, Ed. Routledge and Kegan Paul, Oxford.