



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
MÁGISTER EN ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTE**

**De los realismos cinematográficos.
/ Diégesis, ontología y construcción.**

**Tesista: Camila Bejarano Petersen
Directora de Tesis: Mabel Tassara.**

La Plata, Julio de 2014.

Índice

Agradecimientos	6
Una introducción posible a la cuestión del realismo cinematográfico	7
1. Cine y realismo. Primeros apuntes. La cuestión realista y la polémica relación con el arte.	15
1.1 Nacer entre las sombras.	16
1.2 Las razones de los detractores, las percepciones de los pioneros.	17
1.3 El nuevo arte: estrategias de una resistencia.	18
1.4 Espectáculo de feria, su carácter popular.	20
1.5 El cine: autonomía, contaminación y contagio.	22
1.6 El cine entre las artes.	23
1.7 Acerca de la ilusión de realidad y el proyecto de un lenguaje universal.	26
2. Escrituras de la realidad: abordaje discursivo de la construcción del efecto <i>realista</i> en los films. Fundamento teórico.	34
2.1 Decir realista ...	35
2.2 La realidad construida y el sentido de la construcción.	37
2.3 Sujetos y objetividades.	40
2.4 El dispositivo como <i>arché</i> : lo icónico, lo indicial y lo simbólico.	43
3 El funcionamiento realista como <i>plus de verdad</i>.	53
3.1 Realismo: el deseo de ver en el siglo XIX	54
3.2 Del joven Courbet y un gesto de vanguardia realista.	55
3.3 Metadiscurso: prospecto adjunto, manifiesto y ruptura.	56
3.4 Del Romaniticismo al Realismo: la trascendencia y la cuestión del arte cuando torna hacia la verdad del mundo visible.	60
3.5 La concepción Realista. O, del realismo en los tiempos de cierto idealismo.	61
4 De la copia a la trascendencia. Modos de ser realista: compromisos estéticos y palabra sobre el cine.	74
4.1 Dispositivo e impresión de realidad: entre la copia, la revelación la creación.	76

4.2 De la copia a la ampliación del mundo.	81
5 Acerca del <i>grado cero</i> y la expectativa de transparencia	88
5.1 Grado cero: un cierto límite del lenguaje.	90
5.2 Con-texto y temporalidad.	91
5.3 El pasaje de la noción de grado cero al campo audiovisual.	92
5.4 Lo clásico y lo normativo.	95
5.5 Poéticas y realismos.	96
6 Acerca de la poderosa realidad fílmica: obstrucciones y apropiaciones del lado de la ficción.	99
6.1 El realismo diegético: narración y arte en Arnheim.	100
6.2 Entre lo formal y la narración.	101
6.3 Pauta narrativa y referencia en la ruptura.	106
6.4 Transparencia y motivación realista. Del funcionamiento de la ficción y la crítica al <i>aparato de base</i> .	110
6.5 Del funcionamiento de la ficción: el significante imaginario y la denegación ficcional.	112
7 Realismo empírico ingenuo: hacia las huellas de una posición espectral.	117
7.1 De la objetividad: cine entre arte y reproducción.	118
7.2 Realismo empirista ingenuo, primeros rasgos.	120
7.3 Empirismo y construcciones de lo documental.	125
7.4 De la restricción y lo arbitrario en nombre de lo verdadero.	128
8 Realismos ontológicos: trascender las apariencias, estéticas que revelan.	132
8.1 El realismo ontológico como <i>plus de verdad</i> .	133
8.2 Bazin: la escritura y el proyecto de una periodización estética de los realismos.	135
8.3 El auténtico realismo: entre la copia y el esteticismo.	139
8.4 El realismo ontológico desde una perspectiva estilística	144
9 El borde breve: matices, rugosidades y fluctuaciones de los realismos ontológicos.	149

9.1 Ficción trascendente, retratos realistas (o, de la ficción verdadera).	152
9.2 Mimesis y figuración. Procedimientos del (otro) realismo.	157
9.3 Acerca de la <i>ilusión de realidad</i> y el proyecto de un lenguaje universal.	161
10 Constructivismo cinematográfico: Eisenstein y los alcances estéticos de la <i>concepción</i> de mundos.	167
10. 1 Acerca de las maneras de construir mundos.	168
10. 2 Constructivismo: herencias, destierros y resistencias.	172
10. 3 Vertov: constructivismo y ontología.	174
10. 4 El realismo soviético. O, de la naturalización de la mimesis.	177
10. 5 El montaje: del <i>pedacito</i> de realidad a la realidad reelaborada.	181
10. 6 El montaje como funcionamiento semiótico.	186
10. 7 Constructivismo: alcances estéticos, concepción de mundos.	188
Estéticas realistas y poética del cine: palabras al filo y al cierre.	191
Films citados	208
Notas	209

Agradecimientos

Una escritura es un gesto que, para existir, requiere de la sumatoria de otros gestos. Gestos donados, discutidos, ofrecidos, transformados.

Por eso, en particular, quisiera agradecer la generosidad de Mabel Tassara, su mirada atenta y cuidada, así como la destinación de una palabra interrogadora.

A Raúl Barreiros, por la continuidad de un gesto que inició con la tesis de grado y que aún me acompaña.

Agradecer a los espacios de intercambios que nutren la reflexión que aquí se ha intentado ofrecer ligados a la Facultad de Bellas Artes, UNLP y a la Carrera de Crítica de Artes, IUNA. En tal sentido, agradecer a Oscar Steimberg, Carlos “Chino” Vallina, Daniela Koldobsky, Florencia Suárez Guerrini, Eduardo Russo, Ana Pascal, Marcelo Gálvez cuyos aportes son siempre valiosos.

A los compañeros de cátedra y actividad cinéfila ligada a la docencia, así como a los estudiantes con los que discutimos y recreamos el juego de imaginar una escritura audiovisual maleable.

Al estímulo valioso de la beca Profite.

A los amigos, a la familia. A papá, por la música que viene de lejos.

A Pablo, a Lola, que padecen y fomentan ese juego de escrituras y que amablemente dotan a un almuerzo familiar de la pregunta por el estatuto realista de ese fenómeno que se interpuso en la pantalla.

Una introducción posible a la cuestión de los realismos cinematográficos.

A poco de avanzar en el estudio del realismo cinematográfico se hace evidente que éste ostenta una suerte de carácter expansivo, que amenaza con volverlo un objeto imposible. Es que, atravesando la historia del cine, y vinculado a las condiciones históricas que propiciaron su origen, podemos afirmar que la *cuestión del realismo* aparece de modo más o menos protagónico en todos aquellos textos y autores que han intentado pensarlo desde campos disciplinares diversos. Así, a aquella afirmación de Christian Metz en torno a la importancia de la *impresión de realidad del film para pensar la discursividad audiovisual* (1968,[1972]) se suma el reconocimiento de los distintos modos en que el *realismo cinematográfico* ha sido pensado, definido y ordenado. Estos distintos usos y enfoques han determinado una primera acotación metodológica: la necesidad de introducir en el enfoque el plural y hablar, más que de *realismo*, de los *realismos cinematográficos*.

Podemos decir, sobre la construcción de la reflexión cinematográfica, que se caracteriza por una fisonomía compleja, contradictoria y desplazada. *Compleja*, porque las posiciones e intereses desde los cuales se piensa al cine no son en absoluto homogéneos, por el contrario, son diversos los enfoques disciplinarios y los presupuestos estéticos que guiarán tanto la reflexión sobre el cine, como la definición de su *deber ser como arte*. Esta complejidad se liga también al hecho de que esas miradas sobre el cine y el modo de *ordenar la impresión de realidad según una exigencia estética* configuran una *topografía rugosa*, en la que muchas veces aparecen posiciones opuestas (= ideal del cine como arte narrativo opuesto al ideal del cine como arte no-ficcional), e incluso en el seno de un mismo autor o posición se despliegan matices y variaciones que en muchos ocasiones podrían considerarse como contradicciones (caso de Vertov y el ideal de objetividad del aparato-cámara en oposición al papel creador del montaje).

Desplazada, respecto de lo que en el momento del surgimiento del cine se definía como arte, y que la emergencia misma del cine, sus teorías y sus filmes contribuirán a *contaminar*: de modo negativo en algunos autores que lo verán como una perversión; de manera positiva en aquellos otros que lo considerarán como una muy saludable incorporación, dirigida hacia la ampliación de los límites del arte.

En el campo de la palabra sobre el cine como arte y *su realismo o impresión de realidad* podemos inicialmente caracterizar –al menos- dos grandes posiciones: por una parte, los autores que fijarán esa condición realista del film a un *deber ser* particular, determinando posiciones estéticas en el sentido normativo que asume la noción (= “el cine para ser arte debe ser el arte de la realidad...”, “El verdadero arte cinematográfico es el que revela la realidad...”, podrían ser las expresiones que

encarnen esta perspectiva). Es el caso de André Bazin. Y, por otra parte, los que describirán al fenómeno del realismo cinematográfico intentando comprender sus características, analizando su supuesta objetividad, oponiendo a la ontología una distancia analítica (como puede verse en la propuesta de llamarlo *impresión* o *ilusión* y no realismo a secas -dado que designarlo impresión vuelve sobre el sujeto que percibe el problema del realismo-). De este modo, la segunda vertiente apuntará más a la descripción y a la construcción de una teoría entendida como “un planteamiento que abarca la elaboración de conceptos susceptibles de analizar un objeto” y de ser contrastados (Aumont, 1983, 1996: 15), tomando distancia de la posición prescriptiva que caracteriza, con variaciones, a los primeros. En tanto que los otros abrirán el estudio del cine a modelos de análisis del fenómeno audiovisual en una vertiente que se articulará con la construcción del campo académico, introduciendo en el análisis teorías y modelos provenientes de otras disciplinas como la psicología, la semiología y la semiótica, la antropología, etc. Así, estos últimos, más que delimitar las condiciones de lo que sería el verdadero o falso arte, el verdadero o falso realismo, es decir, más que abordajes prescriptivos y valorativos a los que Anne Cauquelin define como «teorías conminativas»ⁱ, se tratará de abordajes que intentarán reconocer y describir modos de funcionamiento, características, desarrollo histórico, condiciones espectatoriales, poéticas de los fenómenos fílmicos y de la palabra sobre ellos. Desplegando y ofreciendo así un abanico de modos del ser y funcionar del fenómeno cinematográficoⁱⁱ. Es el caso de autores como Jean Mitry (1963, [1988]), Metz (1968,[1972]), Victor Perkins, (1976, [1990]), Oscar Traversa (1984), Ismael Xavier (1977, [2009]),Philippe Dubois (2001), Mabel Tassara, 2001; Eduardo Russo, 2008).

El presente trabajo se inserta en la tradición abierta por esta segunda línea de abordajes, a partir del análisis de los primeros y de las posiciones que abrieron el juego a lo segundo. Nuestro objetivo consiste en reconocer los modos en que autores y textos de los primeros tiempos –fundantes de poéticas fílmicas-, han considerado esta relación entre *la impresión de realidad del film* y su condición artística. Se trata, por ende, de un estudio abocado a la reflexión teórica.

A partir del estudio de aquella escena en la que el cine discute su posición frente al arte y las artes, en una efervescencia tejida por autores que desde diversas procedencias disciplinares e intereses específicos lo toman por objeto, es posible describir -aún en la trama compleja- el reconocimiento de ciertos modos de caracterizar el *compromiso estético* del cine con la *dimensión realista*. En tal sentido, el objetivo de este trabajo, consecuente con el reconocimiento de una pluralidad de maneras de concebir al realismo cinematográfico, consiste en recuperar y analizar los movimientos argumentativos reconocidos a partir de ciertas confluencias dadas entre

los autores y las poéticas fílmicas configuradas. Se partirá del reconocimiento de los modos diferenciales en que la teoría, con relación a los films, fue estableciendo la condición artística a partir de la manera de regular *la poderosa ilusión de realidad* explicándola de manera tal que se apartase del efecto de *mera duplicación*.

Este movimiento, implica, considerar el abanico de posiciones que se configuran desde la afirmación de la mera duplicación a grados de creación atribuidos al film y al cine, y se explica en virtud de la noción de arte legitimada al momento de la emergencia del cinematógrafo. Según esta concepción instituida se rechazaba la posibilidad de que pudiera ser considerado artístico un objeto cuyas propiedades no evidenciaran la introducción de una diferencia substantiva con respecto a los fenómenos del mundo y la naturaleza. Desde este paradigma, se abrieron dos grandes posiciones, las que negaban el estatuto artístico del cine, y las que lo afirmaban.

De este modo, un primer momento del análisis parte de esta polémica, problema que permite considerar la relación entre las condiciones materiales del film (y del dispositivo cinematográfico) con relación a la concepción artística dominante. Un segundo momento de tareas introduce un recorte y una hipótesis. El recorte: abordar fundamentalmente las argumentaciones que afirmaban la condición artística del cine, entendiendo que para ello (esta es nuestra hipótesis) cada perspectiva introdujo una manera de resolver la *poderosa impresión de realidad* del film según cierta exigencia estética. Así, cuando retomemos las posiciones que negaban la condición artística, será para intentar considerar la singularidad de los argumentos que, por el contrario, lo afirmaban. Esto es, describir de qué modo cada autor distingue al carácter artístico del cine, alejándolo de la mera duplicación, y de qué modo ordena el atributo realista de acuerdo a un *deber ser del cine como arte*. Este desarrollo inicial articulado con el enfoque semiótico-estético que organiza nuestra tarea, se establece en los capítulos 1, 2 y 4 donde intentamos recuperar ciertos autores y problemas de los principios del cine puestos en perspectiva, retomados por autores más contemporáneos y articulados con nuestra propuesta. En tal sentido, aunque avocada a la fotografía, la obra de Jean-Marie Schaeffer (1987, [1990]) ha sido muy orientadora al permitir reflexionar sobre el estatuto artístico de la fotografía y su precariedad, situada en una relación oscilante –de inclusiones y exclusiones– con el mundo del arte, dada por su carácter *realista*, su operatoria tanto icónica como indicialⁱⁱⁱ y la condición mecánica de su producción, rasgos que confrontan con la noción moderna de arte (discurso instituido en el siglo XVIII, que legitima y define qué es y qué no es arte).

De cara a la problemática artística y al atributo realista, el cine comparte con la fotografía esa precariedad, que no es en sí un atributo del cine, sino que se construye

en la relación con los discursos existentes al momento de su emergencia y los discursos que lo tomaron por objeto de sus reflexiones.

Por lo expuesto, nuestro trabajo no consistirá en establecer grados de mayor o menor verdad estética, o grados de mayor o menor realismo, sino en la descripción de los supuestos y estrategias que fundaron estéticas fílmicas en las que sí se afirmaban verdades estéticas.

Que nuestro enfoque no apunte a una delimitación de lo que serían las obras más o menos realistas, no supone apelar a una supuesta neutralidad. En la medida en ninguna descripción carece de criterios o ponderaciones desde las cuales se clasifica, diferencia u ordena un fenómeno, lo neutro no es posible. Ello se hace particularmente evidente al analizar la problemática realista, dada la vinculación que implica entre arte, lenguaje y verdad. Esto es: el realismo se ha configurado históricamente como una modalidad artística que exige, y parece garantizar, al arte un *plus de verdad* (Jakobson, 1921, [2001]). Según dicho criterio, no toda obra sería realista. ¿Pero qué atributos son los que definen el carácter más verdadero de una representación artística por sobre otra? Los argumentos no son siempre los mismos. Por ejemplo, se puede apelar a una verdad empirista (basada en la adecuación objetiva entre una representación y los fenómenos del mundo), una verdad histórica (constatación asertiva en la representación de un tema y su contrastación con el discurso histórico), una derivada de la capacidad de ofrecer profundidades psicológicas, e incluso, existirán las posiciones que sostengan que la verdad está dada por la capacidad de expresar realidades espirituales o trascendentales. Todas estas posiciones se detectan en el campo cinematográfico y si bien se manifiestan como posiciones que en muchos casos serían consideradas opuestas y contradictorias (unas excluirían a las otras), todas ellas funcionan dialogando entre sí.

En tal sentido, este trabajo parte del intento por reconstruir el aparato estilístico del cine poniendo en el centro de la cuestión al realismo y la relación con el arte.

Así, se recupera la relación con el Realismo del siglo XIX^{iv} que funciona como condición de producción de los realismos posteriores, y también, de la huella abierta por el Romanticismo (capítulo 3).

Se trata de elaborar un mapa o cartografía de las relaciones que se dan entre estéticas fílmicas y las asunciones que se ofrecen en torno a la *impresión de realidad*. Por ello, seguimos la huella abierta por Christopher Williams (1980) que incluye en su recorrido sobre cine y realismo tanto posiciones que serían realistas como aquellas que serían anti-realistas, entendiendo que al revisar las afirmaciones de unas y otras, las oposiciones no son tan claras, ni tan puras:

“La estructura de este libro pretende dejar en claro que los dos conceptos han vivido uno del otro, que si son opuestos lo son a condición de ser opuestos en su interpenetración” (Williams, 1980, 4)^v.

De este modo, en este lugar no nos abocaremos sólo a las posiciones tradicionalmente consideradas realistas. Esto es, a aquellas concepciones que, siguiendo a Roman Jakobson (1921, [2002]), se afirman como portadoras de un *plus de verdad*, es el caso de la vertiente documental y del neorrealismo.

Es posible reconocer que las obras que han sido señaladas como *más realistas que*, introducen algún de desvío respecto de las pautas de representación delimitadas por la tradición o el *canon*. Caso del tratamiento de la mirada a cámara –*los ojos en los ojos*- que Bazin (1958-1962, [2004]: 380) pondera como atributo realista en el final del film *Le notti di Cabiria* (Las noches de Caibiria, Fellini, 1957). Como Noël Burch (1983, [1987: 26]) recuerda, la mirada a cámara había sido paulatinamente eliminada del discurso ficcional del *modo de representación institucional* (MRI) dado que su presencia, al apelara un sujeto extradiégetico, el espectador, desactivaba la ficción.

En la medida en que el realismo, entendido como *plus de verdad*, opera como desvío de una pauta de representación establecida, un canon, hemos considerado necesario avanzar sobre ese otro modo de funcionamiento de la impresión de realidad del film, ligada a la ficción en sentido fuerte: al realismo diegético.

Así, en este lugar se ofrece la descripción de cuatro grandes posiciones en la *definición estética de la impresión de realidad del film*, a saber: realismo diegético (capítulo 5 y 6), empirismo ingenuo (capítulo 7), realismo ontológico (capítulo 8 y 9) y realismo constructivista (capítulo 10). El objetivo es habilitar una tipología, o bien, una suerte de cartografía general de las argumentaciones realistas, en términos de posiciones paradigmáticas que permiten reconocer *formas modélicas 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 como un elemento esencial.

En la medida en que la vanguardia ligada al llamado *cine puro* o al alejamiento tanto de lo narrativo como de lo referencial concibe el distanciamiento de la mimesis como lo que permite al cine revelar la realidad más verdadera -que aquella sometida a las apariencias-, como lo manifiesta la noción de *photogenia*, también podríamos hablar para ella de un realismo anti-mimético. A este realismo lo podríamos llamar realismo *fantástico* o *espiritual*. En este lugar, sólo estableceremos una introducción a esta perspectiva, pero su desarrollo más amplio excede nuestras posibilidades. Además del saludable recorte, es el hecho de que a diferencia de los otros realismos que desarrollaremos que parten de afirmar la mimesis (con variaciones, es cierto, pero

sin anularla) la perspectiva anti-mimética nos situaría en otro tipo de problemas que sin estar desligados de nuestro trabajo, expanden en demasía lo que podemos aquí desarrollar.

Es necesario adelantar que si bien se distinguen grandes posiciones, en el trabajo sobre los autores que tomamos como referente de cada posición (Rudolph Arnheim para pensar el realismo diegético; André Bazin, el realismo ontológico; Sergei Eisenstein, el realismo constructivista) se advierten mixturas constantes y la imposibilidad de hablar de *casos puros*. Sin embargo, en función de los objetivos que nos hemos fijado para este trabajo, sólo plantearemos esta tipología o cartografía general, respecto de la cual reconocemos, en la referencia a los autores, grados de dominancia. De cara a las mixturas iremos introduciendo algunas profundizaciones en la medida en que habilitan zonas de discusión. Seguramente los autores que seleccionamos, como representantes de cada posición, plantearán para el lector la posibilidad constante de otras selecciones, de otros acentos, de otras relaciones. La intensa producción teórica y crítica en torno al realismo nos impide, como siempre, pero en este caso con particular fuerza, apelar a un abordaje más exhaustivo. Esperamos, nos obstante, que la argumentación y el recorrido propuesto funcionen como argumento de nuestras elecciones, y que otras posibles operen en diálogo con este recorte.

Finalmente, conviene señalar que la descripción de estas posiciones no sigue un orden diacrónico, ni acota movimientos estéticos definidos históricamente por momento o lugar de emergencia. Las posiciones que se describen pueden reconocerse reapareciendo en diversos momentos, atravesando movimientos o grupos artísticos diferentes, aunque en algunos períodos una u otra perspectiva gane la escena en -términos de realizaciones cinematográficas y argumentaciones metadiscursivas dominantes-. Así, estas posiciones sobre *el deber ser* del cine como arte se pueden manifestar de modo simultáneo, atravesar todos los períodos, caracterizar a grupos o movimientos cinematográficos diferentes. Por ejemplo, *Dogma 95* y Miguel Mirra, del grupo argentino *Documentalistas*, parecen compartir cierta confianza en el lugar del dispositivo y cierta desconfianza en la idea de manipulación del lenguaje y de los acontecimientos a capturar.

Un comentario final referido a los alcances de este trabajo en relación con la era digital y lo que se podría definir como la llamada *muerte del referente*. Aquí nos hemos ocupado en particular del abordaje de problemas vinculados al cine y su teoría *fundacional*. En un momento en el que la emergencia de la imagen de síntesis parecería imponer una revisión de los parámetros del funcionamiento de la imagen y su relación con los fenómenos del mundo, se podría objetar un cierto carácter

extemporáneo del abordaje. Sin embargo, entre las cuestiones que se desarrollan, está la afirmación de que el carácter *manipulable* del referente era ya una cualidad habilitada en lo cinematográfico analógico, y antes en lo fotográfico. ¿Qué eran sino los decorados de paisajes en la época de los rodajes acotados a estudios, las maquetas por ciudades, el fotomontaje que permite que el camarógrafo se pare sobre su cámara en *Chelovek s kinoapparatom* (El hombre de la cámara, Vertov, 1929)? Por otra parte, aunque sea cierto que en la tecnología analógica la relación con el referente está vinculada al mecanismo por el cual un objeto del mundo es puesto ante la cámara -mecanismo del grabado, según Schaeffer (1987,[1999]), no es menos cierto que las realidades que crean las tecnologías digitales emulan a esos objetos según criterios de representación asentados en la tradición que llamamos realista. Es decir, por ejemplo, que las películas de animación digital, que podrían generar una representación del espacio por fuera de los principios de la perspectiva renacentista, hoy se caracterizan por mantener de manera dominante esos criterios. Por eso, Dubois sostiene que en lo digital de alguna manera se trata de una vuelta al pincel. Es decir, a una imagen enteramente construida por el hombre (con un pincel que es un hardware y software) que asume la exigencia de referencialidad -como podría ser el retrato renacentista, o el tratamiento mimético en el color del atardecer en *Wall-E* (Staton,2008).

Al ocuparnos del realismo cinematográfico en particular (lo analógico, si se prefiere), acotamos un área de problemas que consideramos necesario visitar y abordar con una perspectiva integradora. Una propuesta que permita revisar afirmaciones, jerarquizar estrategias, sugerir modos de abordaje y dotar de una mirada sistemática a la inmensa producción metadiscursiva que desde los primeros tiempos del cine hasta nuestros días funciona como marco de lectura a partir del que se lo piensa y se piensa a lo audiovisual en general. Si bien el abordaje del dispositivo digital asociado a la web y a las nuevas prácticas de producción y circulación de textos implica una serie de desarrollos que exceden el espacio de este trabajo, entendemos que el carácter *manipulable* del referente para crear mundos ha estado presente como opción ya con la fotografía y el cine. En tal sentido, la palabra “virtual”, que, como señalan varios autores, no se opone a lo real sino a lo actual (Maldonado, 1992, [1990]), permite pensar que, en todo caso, el conocimiento de la posibilidad de crear y manipular la imagen, no destierra su posible funcionamiento indicial sino que permite, tal vez, pensar en la configuración de espectadores un poco más irónicos. Esto es, poner en evidencia el nivel convencional que organiza nuestro contacto con el mundo^{vi}.

Por otra parte, en relación con la autonomía respecto del referente, la posibilidad de crear mundos menos sometidos a las reglas de la mimesis, aspecto que sería un potencial de la imagen digital, parece no ser la opción tomada por los realizadores que, como en el caso del cine de animación de largometraje, dirigen el orden de la virtualidad hacia la dotación de mayores detalles veristas en la representación (Kirchheimer, 2007), orientación del cine digital tempranamente advertida por Mabel Tassara (2001). En este sentido, Tomás Maldonado plantea en relación a que lo digital propiciaría la desmaterialización del mundo (cosa que se vincula a la independencia del referente, pero que excede ese aspecto) que:

“En ciertos aspectos la plasticidad del *homo sapiens* es asombrosa, pero esta vez –permítaseme decirlo- se exagera. Semejante posición significa en verdad salirse del buen sentido y presuponer como plausible que en el futuro la vida de los hombres, la vida de todos los hombres, pueda desarrollarse dentro de los límites de la densa telaraña de espejismos de la cual nadie estaría en condiciones de evadirse. Se olvida que nuestra relación de la experiencia individual y colectiva con el carácter físico del mundo no puede anularse con un golpe de varita más o menos mágica. Esa relación forma parte de nosotros mismos puesto que biológicamente y también culturalmente nosotros somos el resultado de un proceso” (Maldonado, 1992, [1999]:15)

Esta afirmación introduce dos aspectos de la relación del signo con el mundo. Por un lado, la referida por Charles S. Peirce y el funcionamiento triádico de la semiosis (1932, [1947]) y, en la sentido, la dinámica hipertextualidad de la producción textos, según la cual, sólo podemos pensar a partir de lo conocido. O dicho en otros términos: *todo texto parte de otro texto*. Esto implica que, si bien la tecnología digital permite construir mundos por fuera de un nexo referencial con objetos del mundo, lo inimaginable tiene como límite su relación con lo conocido.

En otro nivel, esta observación en torno a la continuidad de parámetros de representación verosímiles, se vincula a la continuidad de una expectativa mimética más o menos dominante como criterio de representación audiovisual. Así, este escenario de apuestas realistas frente a una tecnología que habilitaría la construcción de *otros universos*, pone de manifiesto lo que Perkins -y más contemporáneamente Dubois- afirma cuando señala que “la invención esencial es siempre estética, nunca técnica” (Perkins, 1976, [1990]: 24). Afirmación que sigue vigente.

Capítulo 1:

Cine y realismo. Primeros apuntes.

/ La cuestión realista y la polémica relación con el arte.

1. Cine y realismo. Primeros apuntes. / La cuestión realista y la polémica relación con el arte.

«Cuando estos aparatos sean entregados al público, cuando todos puedan fotografiar a los seres que le son queridos, no ya en su forma inmóvil, sino en su movimiento, en su acción, en sus gestos familiares, con la palabra a punto de salir de sus labios, la muerte dejará de ser absoluta»

Publicado en La Poste el 29 de diciembre de 1895, tras una de las primeras proyecciones Lumière^{viii}.

1.1. Nacer entre las sombras.

En general, la historia sitúa al nacimiento del cinematógrafo en el año 1895. La fecha marca un acontecimiento: la proyección pública que los Hermanos Lumière realizan en Francia en el *Salon Indien* del *Grand Café* del *Boulevard des Capucines*, de lo que más adelante se llamará películas o films. *La sortie des usines Lumière* (La salida de los obreros de la fábrica Lumière, Hnos. Lumière, 1895)”, *Le repas de bébé* (La comida del bebé, Hnos. Lumière, 1895), *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Llegada del tren a la estación, Hnos. Lumière, 1895) fueron algunas de las escenas que asombraron a aquellos ojos de finales del siglo XIX. En aquel momento el público asistía, por primera vez, a las *proyecciones* de un dispositivo capaz de reproducir imágenes de calidad fotográfica, en movimiento, en una pantalla grande, en un espacio público, en una sala oscura.

El carácter de esta novedad se despliega en la anécdota que acompaña al acontecimiento: el público huyendo, abandonando su lugar frente a la pantalla, ante el temor que despierta un tren que se aproxima a una velocidad alarmante. Anécdota de color o hecho histórico, las imágenes proyectadas sobre la pantalla parecían dotar a los objetos del mundo transpuestos de un poder de vida hasta entonces inigualable, que se reconoce en las afirmaciones que acompañaron su difusión pública: el artefacto capaz de salvarnos de la muerte, como refiere Noël Burch (1987). Sin embargo, y puesto que debemos atender al hecho de que el cinematógrafo surge, como proyecto y como experiencia, de las condiciones mismas de la modernidad y de una exigencia que le era propia, 1895 marca sólo un momento, si se quiere singular, en el camino de un origen que debe pensarse más remotamente. En tal sentido, recuerdan Edgar Morin (1956) y Burch (1983, [1987]) que el cinematógrafo emerge, fundamentalmente, del resultado de una búsqueda científica de aprehensión y ampliación de los saberes sobre los fenómenos del mundo: *ampliar el horizonte de lo visible*.

Así, inicialmente concebido como dispositivo para la ciencia, una pregunta que activa cierta dimensión inquietante refiere a las razones que intervinieron en el cambio del cinematógrafo hacia la fantástica tarea de contar historias. Este giro estudiado por Morin, además de sugerente, afecta directamente la manera de pensar lo realista cinematográfico desde una perspectiva artística dando lugar a un modo de transformar el poder realista del film en la *poderosa realidad de la ilusión* (Morin, 1956; Metz, 1979)

Recorrer los primeros tiempos de la historia del cine permite distinguir dos momentos en los que la discusión sobre lo realista gana la escena. En primer lugar, debemos referir al fenómeno señalado del conjunto de descripciones y ponderaciones ligadas al novedoso poder de realidad habilitado por el aparato cinematográfico, palabra asumida desde los «discursos de escolta» (Dubois, 2001). Y, en segundo lugar, ligado a la discusión sobre su estatuto artístico, las posiciones que toman por eje la definición de su especificidad. Ambas discusiones se vinculan y exhiben sus complicaciones ante las reflexiones que discuten la posibilidad o no del carácter artístico del cine. De un lado, operaban las voces que sostenían la imposibilidad de que esas imágenes en movimiento, producidas por una máquina que toma objetos del mundo (preexistentes al acto de captura) pudieran ser, alguna vez, consideradas artísticas. Y por el otro lado, emergían las voces que afirmaban la condición artística del cine (y en particular de ciertos films), a partir de aquello que la representación cinematográfica le retiraba al mundo fenomenológico percibido por los sentidos. Así, durante mucho tiempo, y aún después de la afirmación de los futuristas en su manifiesto “La cinematografía futurista” (1909) del cine como el arte del futuro y de Riccioto Canudo en su “Manifiesto de las siete artes” (1911) según el cual el cine se situaba como el nuevo séptimo arte, la condición del estatuto artístico del cine generó profundos debates.

1.2. Las razones de los detractores, las percepciones de los pioneros.

Afirmando que el arte exige el acto creador del artista y el gesto revelador de la obra, entre los argumentos que funcionaban en las posiciones de los detractores, el que resonaba con mayor fuerza era aquel que sostenía que el film no podría nunca ser un arte pues era considerado mera copia de la realidad. De este modo, la cualidad realista del cine operaba de modo negativo, o bien, daba lugar a controversias. Así, se podía considerar a la proyección de objetos y fenómenos del mundo en una pantalla como algo pintoresco o divertido, o como un artefacto útil a la ciencia –recodemos aquella expresión de Charles Baudelaire sobre la fotografía como su sirvienta-. Pero la cualidad artística requería de ciertos atributos elevados al estatuto de exigencias.

Entendamos que en sí misma la condición realista no supone un aspecto positivo o negativo, de tal modo que si el poder de realidad del film ofrecía una severa limitación lo era en relación con el metadiscurso legitimado sobre el estatuto artístico dominante en aquel momento. Para comprender esta afirmación recordemos una de las características más notables de la estética moderna (en tanto metadiscurso instituido para pensar los términos incluidos y excluidos de la esfera de lo que llamamos arte): la postulación del arte como actividad instauradora de saberes trascendentales. Es decir, el arte como creación y revelación (Schaeffer, (1987), [1990])^{viii}. Esta definición se opone, de modo contundente al arte como copia. Asimismo, la estética moderna –que siguiendo a Jean Marie Schaeffer ha sido eminentemente definida por las formulaciones románticas- introduce la oposición entre lo bello natural y lo bello artificial (distinción hegeliana), situando a lo artístico en el campo de lo bello artificial y ponderando la belleza artificial del arte como superior a la belleza natural en la medida que la primera implica la acción intelectual del hombre y el acceso al plano de lo ideal.

Al recuperar entonces la escena del nacimiento del cine, se advierte que su poderosa ilusión de realidad funciona como zona altamente conflictiva y como entrada recurrente a su universo: *demasiado realista*. Sin embargo, además de los detractores existían las posiciones que defendían al cine y lo llamaban el nuevo arte. ¿Cómo fue esto posible?, ¿las posiciones que afirmaban su estatuto artístico postulaban una definición de arte substancialmente diferente a la dada por los detractores?, ¿de qué modo consideraban el carácter maquínico, realista, mimético y popular del cine?, ¿lo hacían del mismo modo o había diferentes posiciones?, ¿cuál fue la relación entre ellas?

Estas preguntas pueden responderse al recorrer los modos de abordaje, discusión y argumentación de la relación del cine con la realidad y la realidad del lenguaje, a través de los textos y autores que en sus primeros tiempos lo tomaron como objeto de sus discusiones estéticas. En tal sentido, nos permite pensar en las distintas transformaciones y búsquedas que, desde autores y proyectos estilísticos diversos, tuvieron como eje discutir la naturaleza del realismo cinematográfico para situar al cine como un arte de pleno derecho. Dado que la construcción del cine como arte se definió en el diálogo con la noción de arte legitimada, a medida que avancemos en nuestro análisis iremos precisando los rasgos de aquella definición.

1.3. El nuevo arte: estrategias de una resistencia.

La afirmación del cine como arte asumió formas particulares, entre ellas, la del argumento que reconocía en todo lo que el cine retira a la realidad (volumen, color,

sonido) sus posibilidades como arte. Es decir: todo lo que en el cine es artefacto, o se introduce como diferencia respecto de los fenómenos del mundo, es valorado como condiciones que habilitan el trabajo del arte. En esta línea se ubica Rudolph Arnheim, quien en un artículo de 1933 sostenía:

“Todavía quedan muchas personas cultas que niegan obstinadamente la posibilidad de que el cine pueda ser arte. En consecuencia, dice: «El cine no puede ser arte porque se limita a reproducir mecánicamente la realidad». Quienes sostienen este punto de vista basan su razonamiento en una analogía con la pintura. En la pintura el camino de la realidad al cuadro pasa por la vista y el sistema nervioso del artista, por su mano y, finalmente, por el pincel, que da pinceladas sobre el lienzo. El proceso no es mecánico como el de la fotografía, en el cual los rayos luminosos reflejados por el objeto son reunidos por un sistema de lentes y guiados luego a una placa sensible en la que producen transformaciones químicas. ¿Justifica esta situación que neguemos a la fotografía y al cine un lugar en el Templo de las Musas?» (1957, [1996]: 19).

Arnheim responderá que esa condición mecánica de la imagen cinematográfica no justifica su expulsión del mundo del arte (del templo), y apelará a lo largo de su libro a la descripción de un arte que el cine es capaz de producir a condición de escapar de la pura mimesis:

“(…) se examinarán por separado los elementos básicos del medio cinematográfico y se compararán con las características correspondientes de lo que percibimos «en realidad». Así se verá hasta qué punto difieren en esencia los dos tipos de imagen, y que son precisamente estas diferencias las que proporcionan al cine sus recursos artísticos. De este modo, llegaremos a comprender, al mismo tiempo los principios del arte cinematográfico” (1957, [1996]: 19).

A continuación Arnheim desarrolla la descripción de aquellos aspectos que hacen del cine, no una mera reproducción de la realidad, sino un nuevo lenguaje artístico. Así, hace referencia, por ejemplo, a la falta de volumen del filme, esto es: señala que el mundo proyectado en la pantalla no es realmente tridimensional sino bidimensional, aspecto que para el autor se vincula con la posibilidad de percibir al volumen como resultado de convenciones en la lectura, asociadas a las opciones del trabajo del artista y a las convenciones en la representación. Ahora bien, esta no fue

la única manera de afirmar el estatuto artístico del film. También estaban los que sostenían que el cine podía serlo, no por lo que le retiraba a la realidad, sino por lo que le añadía o revelaba, caso de Bazin. En tal sentido, intentaremos reconocer las diferentes posiciones en torno a la cualidad realista del film y la asunción de su carácter artístico.

1.4. Espectáculo de feria, su carácter popular.

Además del poderoso realismo que funcionaba como principal noción en la discusión sobre el estatuto artístico del cine, debemos señalar un segundo argumento que cuestiona la posibilidad de pensar al cine como un arte pleno. Se trata del carácter popular del cine, su condición de espectáculo de feria. Para comprenderlo, nuevamente debemos pensar en el modo legitimado de concebir al arte en aquella época. Es decir, recuperar la mirada dominante sobre lo que el arte debería ser, entendiendo que, justamente, la entrada de los dispositivos y prácticas de reproducción mecánica de imágenes transformarán de manera notable (o trágica para otros) los alcances de dicha definición, expandiendo sus límites. En tal sentido, cuando Arnheim discute con las posiciones que niegan la posibilidad del cine como arte basándose en la analogía con la pintura, su argumento lejos de ofrecer una definición de arte diferente, la confirma. Por ello, su estrategia será la de fortalecer el carácter autoral y no mimético del film. Arnheim, al igual que los detractores, comparte la distinción iniciada en el siglo XIV, cristalizada en el siglo XVIII, entre artesanía y obra de arte, entre artesano y artista y la definición del arte como actividad autónoma ligada a una figura novedosa: la del público experto y cultivado. Como afirma Larry Shiner:

“Tras significar durante dos mil años toda actividad humana realizada con habilidad y gracia, el concepto se descompuso en la nueva categoría de las bellas artes (poesía, pintura, arquitectura y música), en oposición a la artesanía y las artes populares. A partir de esa época se comenzó a hablar de «bellas artes», materia de inspiración y de genio y, por ello mismo, objeto de un disfrute específico, mediado por un placer refinado, mientras que las artesanías y las artes populares pasaron a ser prácticas que muestran la habilidad del artista en la aplicación de ciertas reglas y sus obras, además, son concebidas meramente para ser usadas o para entretener al público” (2001, [2004]):24)^{ix}.

Así, para entender el lugar inicialmente controversial del cine, parece necesario retomar la oposición entre *alta* y *baja* cultura, en una dialéctica de intercambios analizada por Andreas Huyssen en lo que ha definido como “la Gran División”^x, oposición respecto de la cual el arte, como campo que apela a la autonomía, se situará como práctica privilegiada de la alta cultura, frente a prácticas sociales populares sólo pensadas en términos de la diversión, el entretenimiento y, en términos formales, de la repetición o de la ausencia de un *verdadero saber hacer*, el de los maestros. Así, al tiempo que en Arnheim aparece la necesidad de oponer el cine a la duplicación, también se manifiesta la importancia de distinguir las verdaderas obras de arte cinematográfico, del mero entretenimiento:

“Hoy en día, en los escritos sobre cine hay muy buen análisis de contenido, mucha anatomía gramatical e, incluso, filosofía, pero los autores tienden a conceder la misma atención a los films comerciales de poco peso que a las escasas obras maestras. Se ha desdibujado la diferencia entre la elevada calidad estética y el éxito de taquilla; (...) Todavía se producen, de vez en cuando, aquellos destellos de las imágenes genuinas del cine” (1957, [1996]: 9-10).

Alta y baja cultura son variables de la definición legitimada de arte. Teniendo presente dicha oposición, conviene recordar que el cine despliega su enorme reconocimiento social como espectáculo de feria y como representación de *vaudeville*, sobre ese aspecto los defensores de su carácter artístico también deberán dar batalla. El film *Bram Stoker's Dracula* (Drácula de Bram Stoker, Copola, 1994) ofrece una imagen de este rechazo de las *clases cultivadas* hacia el cine: se expresa en el momento en el que Drácula observa a Mina por primera vez en las calles de Londres, a través del disimulado interés que la dama antepone como límite personal hacia un espectáculo que pondera casi como indecente. Lo interesante es que esta oposición entre alta y baja cultura trabaja a lo largo de la historia del cine -y más ampliamente en los lenguajes audiovisuales^{xi}- a través de unas categorías estilísticas que recortan al cine de circulación comercial respecto de aquel cine que sería el dotado de factura artística. Es decir, que esa tensión ligada al cine como espectáculo masivo permanece vigente, reapareciendo a lo largo de su historia, invistiendo nombres diversos, tal es el caso del llamado cine hollywoodense, cine comercial, cine de géneros, etc. Asimismo, es necesario reparar en el hecho de que ese cine popular, masivo, de entretenimiento, será un cine inscripto en cierta tradición fílmica nada marginal: la que fundará la narratividad clásica. Referimos al modelo de representación y escena espectacular que los autores acuerdan en considerar como el representativo del funcionamiento del

cine como institución, caso de Christian Metz, Noël Burch, David Bordwell, entre otros, y de cuyo análisis deriva la definición de Burch del Modelo de Representación Institucional –MRI- (1983, [1987]). Ya volveremos sobre esto.

1.5. El cine: autonomía, contaminación y contagio.

Sobre el final del manifiesto Canudo da cuenta del cambio introducido por el cine en el sistema de las artes (de las Bellas) al afirmar que

“El Séptimo Arte concilia de esta forma todos los demás. Cuadros en movimiento. Arte plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmica. Ese es su lugar en el prodigioso éxtasis que la conciencia de la propia perpetuidad regala al hombre moderno. Las formas y los ritmos, lo que conocemos como la vida, nacen de las vueltas de la manivela de un aparato de proyección. Nos ha tocado vivir las primeras horas de la nueva Danza de las Musas en torno a la nueva juventud de Apolo. La ronda de las luces y de los sonidos en torno a una incomparable hoguera: nuestro nuevo espíritu moderno”^{xii}.

A través de una imagen que apela a cierta escena ritual, Canudo expresa tempranamente la asunción del carácter artístico del cine, la cuestión de su relación con las artes precedentes y las transformaciones que el cine estaría originando tanto en el mundo del arte, como en la cultura. Y decimos tempranamente, porque Canudo publica su manifiesto en 1911 y por lo que se desprende del mismo habría puesto a circular la noción del Séptimo Arte aún antes. Sin embargo, al parecer el gesto impreso no fue suficiente, veinte años después Arnheim sigue discutiendo, en la cita que recuperamos antes, con *las gentes cultivadas* que niegan el estatuto artístico del cine. La extensión de esta polémica a través del tiempo, da cuenta de la complejidad que involucra. Carácter maquínico, cualidad fotográfica y móvil de una imagen demasiado real, vinculación con la ciencia, por un lado, y con lo popular, por el otro, son rasgos de un fenómeno que tensa su relación con lo artístico.

En la medida en que el cine será pensado en relación con lo conocido, no sólo se discute si puede o no ser arte: también se introduce la pregunta sobre su posición en el sistema, su especificidad. ¿Y por qué razón el lugar del cine entre las artes constituye una variable central de la discusión? Porque se vincula al problema de la autonomía: respecto de otras esferas de la vida social, por una parte, y respecto de las artes, precedentes, por otra. La cuestión de la autonomía (que en el diccionario tiene como sinónimos soberanía, emancipación, libertad, separación) caracteriza al proceso histórico según el cual se constituyó nuestro «moderno sistema de las bellas artes», y supone un factor complejo que pone de relieve, a su vez, la relación con varias

autonomías: del arte respecto de la naturaleza; del arte respecto de la iglesia y su canon; del arte respecto de otros campos de la cultura como la economía, la ciencia o la política; y por otra, el arte respecto de la artesanía y el campo de lo popular. A su vez, la idea de un sistema autónomo implica tanto la definición de unos criterios que establezcan los límites de lo admitido como arte (lo que entra y lo que queda fuera de dicho sistema), un nombre que los defina y abarque (Bellas Artes, con mayúsculas) y un número finito de miembros (fue variando pero podemos señalar: poesía, música, arquitectura, danza, literatura, teatro, escultura) (Shiner, 2001, [2006]:125). De este modo, para que el cine fuera admitido como arte, debía demostrar no estar sometido a ese origen que lo vinculaba a la ciencia y a la exigencia de mimesis de la naturaleza; demostrar también la existencia de rasgos novedosos que lo situaran como un nuevo arte (no duplicar a las existentes) y afirmar la capacidad de crear objetos no sometidos a la lógica (descalificada) del espectáculo.

1.6. El cine entre las artes.

En relación a la distinción del cine frente a las artes precedentes, Mikhail Lampolski –citado por Ángel Quintana^{xiii}- sostiene que en el debate se establecieron dos posiciones dominantes: una que afirmaba su carácter autónomo, y para la cual el cine “habría borrado las estructuras provenientes de otras esferas culturales” adaptándolas a sus propias necesidades expresivas^{xiv} -aquí podemos situar a figuras como Germanine Dulac o Tziga Vertov-; y una segunda tendencia, que considera a “diferentes factores culturales como una herencia que gravita en el interior de la película, ejerciendo una influencia determinante en la constitución del cine como medio de expresión”^{xv} -donde podríamos ubicar a Sergei Eisenstein. Es decir, por un lado, una posición para la cual la posibilidad del cine como arte está asociada a la noción de autonomía y esta a su vez, a la de una plena diferenciación, no contaminación, de los lenguajes artísticos precedentes. De ello da cuenta Dulac al afirmar:

“Todas las artes poseen una personalidad, una individualidad expresiva que les confiere su valor y su independencia” -por eso, añade la autora al indagar sobre el estatuto artístico del cine: “Si, tal como la consideramos actualmente, el cine sólo fuera un sucedáneo, una imagen animada, pero exclusivamente una imagen, de las expresiones evocadas por la literatura, la música, la escultura, la pintura, la arquitectura, la danza, no sería un arte. Ahora bien, lo es en su misma esencia y en sumo grado. De ahí las constantes y rápidas transformaciones de su estética, que de manera tan incesante como

penosa intenta desprenderse de las sucesivas interpretaciones erróneas de que es objeto, para revelarse finalmente de acuerdo con su propia tendencia^{xvi}.

Y por otro lado, se advierte una mirada para la cual la autonomía resulta, no de la pureza del cine (no contaminación de otros lenguajes), sino de la manera específica en la que el cine puede combinar elementos conocidos con aspectos específicos, dando lugar a configuraciones novedosas y potencialmente artísticas a partir de los intercambios con las otras artes, y no de su negación. En esa posición reconocemos a Eisenstein y antes a Riccioto Canudo en la afirmación del cine como el séptimo arte, arte de la síntesis total “prodigio recién nacido de la Máquina y del Sentimiento^{xvii}”.

De este modo, la autonomía del cine como arte oscilará entre el pedido de pureza frente al riesgo de la contaminación, a la afirmación de un cierto diálogo intertextual.

Asimismo, atravesando esta discusión podemos advertir dos niveles de análisis a partir de los cuales se recorta el estatuto autónomo del cine. Por un lado, la afirmación de un tipo de materialidad que por sus características sería singular (no detectable en las artes precedentes), y por otra, la determinación de esa novedad ligada a un *deber ser* considerado, muchas veces, como esencial u ontológico. El primer nivel parte del reconocimiento de la especificidad material de lo cinematográfico, y se pensará unas décadas después, de la mano del giro semiótico, desde las nociones de dispositivo y materia significante. En tanto que el segundo nivel asumirá la forma de los diferentes postulados estéticos del cine, o poéticas fílmicas, entendiendo por tales a los discursos que afirman la adecuación entre una materialidad cinematográfica y un modo de ser que le correspondería. Del cruce de estos dos niveles surgen, entre otras, las ideas del cine como *arte cinegráfico integral*, o arte del tiempo, o de la duración, o de la *fotogenia*, o del montaje, o bien, aquella que nos ocupará de modo particular: el cine como arte de la realidad. Cada una de estas posiciones se postulará como la adecuada, la verdaderamente cinematográfica, dando lugar a una batalla estética que tramitará de modo diferencial el carácter realista de la imagen en movimiento.

Siguiendo el recorrido que abren estas posiciones al intentar asumir la pregunta sobre el carácter del arte cinematográfico podemos, entonces, considerar los distintos trayectos que han pensado al cine y a su estatuto artístico en términos de:

- A) Dimensiones semióticas asociadas a la especificidad discursiva del cine
-posibilidades de singularidad ligadas a los rasgos materiales del fenómeno cinematográfico- .

- B) Una diferencia que articula niveles estéticos -un cierto *deber ser* en la configuración de las obras-.

Un aspecto interesante, de cara a la teoría audiovisual y a la metodología, es que al estudiar las diferentes posiciones surgidas frente al cine como arte ambos niveles parecen *contaminarse* incesantemente y lo específico del lenguaje, su materialidad, o lo que podría o no hacer, parece explicarse muchas veces, no por delimitaciones de la materialidad, sino más bien por la definición dominante de una concepción estética. Esta distinción ha preocupado en particular a los estudios semióticos, cuya perspectiva ha intentado abordar lo cinematográfico buscando dejar de lado las consideraciones eminentemente valorativas o esencialistas, ofreciendo una descripción del fenómeno cinematográfico que fuera más allá de la determinación de una poética al estudio de sus potencialidades y actualizaciones. Distinguiendo de tal modo, lo que el cine puede ser, de lo que cultural e institucionalmente, ha sido. En tal sentido, esta diferenciación permite comprender que el carácter realista de la imagen cinematográfica es el resultado de una materialidad organizada y no de unos rasgos que le serían intrínsecos, cuestión que se demuestra apelando a ese cine que, resistiendo a la figuración, intentó avanzar en el camino de la abstracción.

Sin embargo, no es una cuestión sencilla y al parecer el momento de pensar la materialidad prontamente se sujeta a concepciones sobre sus modos de producción y circulación, como puede advertirse en el trabajo de Dubois "Máquinas de imágenes" (2001), en el cual los ejes a partir de los cuales propone comparar esas tecnologías de la imagen, caso de la pintura respecto de la fotografía y luego del cine, introduce fuertemente -en uno de sus ejes en particular- una noción que caracteriza al "moderno sistema de las artes". Referimos en particular al par humanismo/maquinismo (aunque los tres ejes planteados por el autor revelan la presencia de la dimensión estética). Y ello no es casual, Dubois establece una pauta de lectura según la cual lo técnico-material se organiza a través de postulaciones estéticas. De ahí que afirme al hablar del realismo: "La cuestión de la semejanza no es una cuestión técnica, sino estética" (Dubois, 2001; 22).

La distinción teórico-metodológica de ambos niveles, es decir las condiciones materiales delimitadas por el dispositivo (el tipo y modo de configuración de las materias de la expresión convocadas) respecto de las tradiciones estéticas (objetivos y tipos de textos privilegiados por la institución) permite *diferenciar la posibilidad del realismo habilitada por el dispositivo cinematográfico respecto de los procedimientos discursivos que parecen haber privilegiado una configuración predominantemente verista*. En este sentido, permitirán distinguir tres aspectos conectados con el estudio de las

diferentes posiciones sostenidas en torno al compromiso estético del cine y su estatuto realista:

- 1) El problema del dispositivo cinematográfico y la genealogía de esas máquinas de imágenes de las que nos habla Dubois (1983, [1994]), un tema que ocupó también a Yuri Lotman (1973); Roland Barthes (1980,[2003]); Metz,(1968, [1972]) (1979), Burch (1983, [1987]); Mabel Tassara, 2001; Eliseo Verón(1983); entre otros.
- 2) El metadiscurso dominante sobre el carácter de lo artístico: el deber ser del cine.
- 3) La relación entre esa palabra sobre el cine y los films.

En lo que sigue intentaremos desmontar las relaciones entre estos niveles y sus relaciones en el entramado del sistema estilístico cinematográfico y el modo de organizar la *impresión de realidad*.

1.7. Acerca de la *ilusión de realidad* y el proyecto de un lenguaje universal.

Antes de avanzar sobre el nivel referido al dispositivo cinematográfico y a cierta genealogía de “las máquinas de imágenes”, quisiera recuperar la discusión que, acompañando la escena de su nacimiento y la configuración del cine como institución, afirmaba la condición del cine como un (nuevo) lenguaje universal o natural.

En contacto con los planteos sobre la supuesta capacidad del cinematógrafo de capturar objetivamente -y por lo tanto de modo verdadero- a los fenómenos del mundo, se estableció la discusión sobre su lugar entre los lenguajes, y ciertas posiciones que lo afirmaban como el lenguaje de la realidad. Henry Agel refiere al territorio de esta confrontación, con relación al «cine-Ojo» y el apelativo realista de Vertov, afirmando que:

“La impasibilidad de la mecánica resultaba para ellos la mejor garantía de la verdad, León Moussinac, George Sadoul y Jean Mitry han demostrado con mucho acierto el callejón sin salida a que llevaba este punto de partida: ¿se puede dejar sola a la cámara? Hay, incluso en condiciones óptimas un rudimento de puesta en escena, y por ende de trampa (para Dziga Vertov). *El hombre de la cámara* el film más interesante de Dziga Vertov, sigue incluido en este compromiso: *Eso demuestra con claridad, escribe Marcel Martín, los límites no por cierto del realismo, sino de una concepción falsa de realismo, que consistiría en calcar la realidad: luego, es evidente que no se puede –tanto en cine*

como en las demás artes- ser natural más que a fuerza de arte” (Agel, 1957, [1962]: 42)^{xviii}.

Así, por una parte, Agel señala que es necesario ponderar el lugar del operador y considerar que la cámara no captura cualquier cosa ni decide el modo de hacerlo, sino que es orientada en la selección de los fenómenos del mundo por un sujeto y su mirada. Y por otra, retomando un argumento caro a la escuela rusa: el lugar creador del montaje le recordaba a Vertov que los fragmentos filmados, su sentido, dependen del orden instituido por el montaje y no de la relación efectiva con un pasado extrafílmico. La referencia al proyecto realista de Vertov es interesante, más aún, si se atiende al hecho de que en los manifiestos *Kino-Pravda* esas dos instancias (el sujeto y el montaje) aparecen como claves de la obra cinematográfica del cine-ojo, definida como “el montaje del «yo veo»”^{xix}. Pero entonces, ¿cuál es el Vertov que cree en la objetividad plena de la cámara, el Vertov con quien discute Agel? Debe ser el Vertov que afirma el proyecto de su cine dado en el contacto con la vida, el que opone el documento de esa vida a la ficción del cine narrativo (y burgués), el que

“No obliga a la vida a que se desarrolle de acuerdo con el guión del escritor, sino que observa y registra la vida *tal y como es* y solo posteriormente deduce las conclusiones de sus observaciones”^{xx}.

El Tziga Vertov que afirma la objetividad de un dispositivo capaz de ver, lo que el ojo humano, “el ojo desnudo”, no podría:

“El abc de los *kinoks* define el *cine-ojo* mediante la concisa fórmula *cine-ojo* = cine grabación de los hechos”, “El cine-ojo es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre”^{xxi}.

Así, en la figura de Vertov la perspectiva realista se caracteriza por una posición compleja –sobre la volveremos– que asume una existencia objetiva de la realidad capaz de ser capturada por la cámara, dispositivo dotado de un plus de realidad, y que puede, simultáneamente, afirmar el lugar constructor del realizador, o más específicamente de los *kinok*. En tal sentido, surge una dimensión que consideramos clave para comprender las diferentes posiciones realistas: las

contradicciones o tensiones, las que se vislumbran en los metadiscursos, o bien, entre los metadiscursos y la obra fílmica de los autores.

Cuando usamos la palabra contradicción lo hacemos en el sentido de que un autor al argumentar acude a dos posiciones que se considerarían opuestas, es decir, en sentido lógico y la base del *principio del tercero excluido*. Cosa que es en cierto modo nuestra exigencia y no necesariamente la de sus autores. Por ello, al decir contradicción no se pretende cuestionar o degradar un argumento, sino más bien poner de relieve las relaciones complejas que mantienen entre la fascinación que despierta el nuevo dispositivo y sus imágenes y el deseo de construirlo como campo artísticamente autónomo. Además, y en particular en el caso de Vertov, no sólo discute con una definición de arte que amenaza restringir el lugar del cine sino que también se articula con la emergencia de un nuevo modo de pensar la realidad. De allí, el papel de su palabra que legitima y explica cierto uso, registro, manipulación del material fílmico y de la cámara, en todo un deber ser del cine que se pone en línea con el proyecto, en cierto modo pedagógico, de educar al hombre nuevo.

Teniendo en cuenta este proyecto político y la importancia de ubicar la autonomía del cine, se explica el tono beligerante y de defensa a una posición anti-ficcional:

“NOSOTROS afirmamos que el futuro del arte cinematográfico es la negación de su presente. La muerte de la «cinematografía» es indispensable para que viva el arte cinematográfico. NOSOTROS *llamamos a acelerar su muerte*”^{xxii}.

Asimismo, esta afirmación permite reconocer lo que en aquel momento ya perfilaba una condición dominante: el cine narrativo. En tal sentido, el cine de los *kinoks* siendo un proyecto orientado a grandes públicos, parece ir en contra de ese principio de masividad a partir de sus exploraciones estéticas. Nos referimos a que se le ha objetado, o bien, acusado de cierta dificultad del público para la comprensión de sus films. Vertov responde de este modo:

“Una de las principales acusaciones que se nos inflinge es que no somos accesibles a las masas. (...) Pero nuestro trabajo no tiene nada que ver con eso. De hecho, no hemos hecho nada que sea más inaccesible a las masas que cualquier cine-drama. Muy al contrario, al establecer una relación visual muy precisa entre los temas, hemos disminuido considerablemente la importancia de los rótulos y con ello

hemos aproximado a la pantalla cinematográfica a espectadores poco instruidos, cosa de gran importancia en el momento actual^{xxiii}.

Al afirmar que la comprensión de un film narrativo supone una dificultad equivalente a la de los films kinoks, Vertov recuerda el carácter convencional de ambos modos de configuración, intentando desnaturalizar los criterios de representación del cine narrativo sujeto a las reglas del *raccord*. Aparece de este modo, en este breve párrafo, una doble condición que caracterizará al sistema estilístico del campo cinematográfico ligada a la naturalización de los modos de representación: por una parte, la tensión a la que deberá enfrentarse todo proyecto audiovisual no narrativo o de narración debilitada. Es decir, la relación compleja entre la incipiente tradición del cine como arte narrativo y la novedad ligada al intento de resituar la construcción espacial y temporal orientándola en un sentido diferente al de la comprensión de una historia. Y por otra parte, las dificultades que deberá sortear aquel realizador más o menos próximo al proyecto realista que decida explorar las posibilidades expresivas del lenguaje, sin que esa búsqueda lo condene al estatuto – degradado- de *formalista*. Así, esta discusión, aún relevada de un momento inicial del cine y su historia, e incluso si la desvinculamos del realismo soviético y de ese momento histórico-político puntual, permite reconocer dos vertientes de la organización del realismo cinematográfico: una ligada a la narración ficcional, otra al realismo como *plus de verdad*. A su vez, en proyectos que decididamente se plantean el objetivo de ser más verdaderos, el problema de la naturalización de ciertos procedimientos respecto de los cuales, otras estrategias recibirán a modo de sanción la ponderación de obras formalistas o esteticistas.

A la vez que Vertov introduce, junto al señalamiento de la convención en el cine que abandona, el ideal de un cine abierto a grupos amplios a partir de la exclusión de los inter-títulos, postula la idea de un lenguaje hablado por la vida y dirigido a la vida, un lenguaje universal^{xxiv}. Lo que se juega en la oposición con la palabra escrita de los intertítulos, en la medida en que éstos requieren de una instrucción específica y prolongada, es la afirmación de una lógica del cine de máxima accesibilidad. Así, asociado a la poderosa ilusión de realidad del film, ya sea del lado de la aspiración al carácter universal del cine como lenguaje, o del lado de las condiciones de convención -frecuentemente naturalizadas del cine narrativo, y discutidas frente a otros proyectos estéticos-, el estatuto del canon, del sistema de pautas de producción y lectura requeridas por un film, despliega una zona de tensiones que cada proyecto realista procurará dinamitar.

En tal sentido, esa afirmación de Agel, atribuida a Marcel Martín, “ser natural a fuerza de arte” permite recuperar una posición específica: es sólo a fuerza de cultura, o sea, del símbolo y del lenguaje, que el cine construye realidades que podemos habitar y cuyos efectos nos atraviesan de modos diversos y a veces contradictorios. Victor Perkins observa al respecto:

“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” (Perkins, V., 1976, [1990]: 86-87).

Con Perkins se despliega también la idea de que el desarrollo del lenguaje cinematográfico no es sólo un problema de orden tecnológico, sino estético:

“Debemos aceptar también que las convenciones fundamentales sólo podrían establecerse y extenderse progresivamente. Muchos de los recursos del cineasta le resultan, al espectador moderno, tan obvios y aparentemente naturales que no requieren de un acto de interpretación conciente. Pero, según Bazin, «cuando Griffith proyectó por primera vez un gran primer plano en un cine de Hollywood y una enorme cabeza «cortada» sonrió al público por primera vez, la sala fue presa del pánico»” (Perkins, V., 1976, [1990]: 86-87).

Cultura y convención, por un lado, o lenguaje natural y universal por otro, introducen un eje que domina en la discusión sobre el cine entre los lenguajes y su especificidad, eje que se conecta de modo directo con la problemática realista. Sin embargo, la polaridad no permite advertir el carácter específico del signo fílmico. Si bien, a diferencia de la palabra que en términos peirceanos se sitúa en el terreno del símbolo, el cine introducirá lo icónico (la semejanza) y lo indicial (lógica de relación fáctica, relación de hecho) en el mundo de las imágenes. Esa introducción complejiza

su contacto con los fenómenos del mundo, pero no elimina lo simbólico. En tal sentido, Edgar Morin, explica que la afirmación del carácter natural del cine se vincula a lo relativamente fácil que es para el hombre de lugares y condiciones disímiles, al igual que para los niños, comprender un film prontamente -a diferencia, como señalamos, de lo que ocurre con el lenguaje articulado-. Morin sostiene que

“todo filme es diversamente inteligible e incompletamente inteligible”, es decir, que al tiempo que su inteligibilidad es amplia, también responde a condiciones culturales particulares, y por ende, que no es hecho natural sino, en todo caso, antropológico (Morin, E., 1957, [1961]).

La brecha entre lo arbitrario en el comportamiento del signo y lo motivado (por la semejanza, por ejemplo), disminuye notablemente con el cine. Y sin embargo, ¿es necesario recordar que su realidad sigue siendo la realidad del lenguaje? Es a partir de esta consideración que tanto Henry Agel como Christian Metz apuntan a que la comprensión de la *poderosa ilusión de realidad del film* requiere del análisis de “la realidad de su ilusión” (Agel, H., 1957, [1962]; Metz, Ch., 1968, [1972]). Con relación a la fotografía, Jean-Marie Schaeffer aborda un nivel de problemas próximo al que aquí desarrollamos, y establece un complejo análisis sobre aquello que llama la ambigüedad semiótica, la precariedad, del estatuto discursivo de la imagen fotográfica, el cual vincula a

“Esa posibilidad de interpenetración de los signos naturales y de los signos convencionales”, -aclarando que- “un signo no tiene más existencia que para un interpretante al menos virtual” (Schaeffer, 1987, [1990]: 7)^{xxv}.

Por otra parte, la cuestión del aprendizaje nos permite introducir aquello que Eisenstein señalara en su artículo, “Dickens. Griffith, y el cine en la actualidad” (1942, [1997]), en el que explica la manera en que el cine se apropia de recursos y procedimientos del relato literario. De este modo, el realizador y teórico ruso nos permite observar que la singularidad del cine no depende de su absoluta novedad -que no tome nada de otros lenguajes artísticos-, sino que radica en el modo específico en que pone a trabajar las estrategias de otros lenguajes y las hace hablar de modo cinematográfico.

A su vez, otra posición que emerge, considerando la especificidad fílmica por *el otro lado*, es decir, respecto de los fenómenos *extra fílmicos* del mundo y su representación, afirma que lo característico del cine no estaría en capturar la realidad

«tal y como es», sino en un estatuto estético que se configura en la tensión entre lo semejante -al mundo sensible- y lo que se le retira a ese mundo, lo que se transforma. Agel, citando a Albert Laffay, lo expresa del siguiente modo:

“El cine ha conservado y exaltado esta virtud que da «a los paroxismos de existencia un carácter supernatural». Conclusión: El cine es la unidad dialéctica de lo real y lo irreal” (Agel, H., 1957, [1962]:29).

En ese camino, Alan Badiou hablará -en un trabajo reciente- de la capacidad del cine de ser simultáneamente

“la posibilidad de una copia de la realidad y la dimensión totalmente artificial de esa copia”, entendiendo que dicha relación de opuestos sitúa al cine en el terreno de múltiples “síntesis disyuntivas”, que hacen de él un campo para la reflexión filosófica. (2004: 28).

Ya volveremos sobre esto. Hasta aquí, hemos reconocido el modo en que el cine y su relación con la realidad introducen campo de efectos de sentidos que se vinculan y repercuten sobre la noción de arte, así como plantea la interacción entre el mundo y el lenguaje. En lo que sigue desarrollaremos, de cara al planteo teórico que aquí se asume, algunas consideraciones sobre esta relación entre el lenguaje, el mundo y el estatuto artístico. Así mismo, avanzaremos en las características del dispositivo cinematográfico y sus relaciones con los tres regímenes de funcionamiento del signo: lo icónico, lo indicial y lo simbólico.

Bibliografía del Capítulo 1

- Agel, H.** (1957), *Estética del cine*, Eudeba, Bs. As., [ed. Cast. 1959]
- Arnheim, R.** (1957), *El cine como arte*, Paidós, Barcelona, 1996 [4ta. Reimpresión,]
- Badiou, A.** (2004), "El cine como experimentación filosófica" en *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Comilador Gerardo Yoel. Ed. Manantial, Bs As.
- Barthes, Roland.** (1980), *La cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Buenos Aires, [1º Ed. Arg. 2003]
- Burch, Noël.** (1987), *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, [1er ed cast]
- Dubois, Phillipe.** (1983), *El acto fotográfico*, Ed. Paidós, Barcelona [1º Ed. Cast. 1994]
- Eisenstein, S.** (1942), *El sentido del cine*, Siglo XXI, Bs As. [5^{ta} ed cast., 1997]
- Hussey, A.** (1986), *Después de l a gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, [1er ed. cast. 2006]
- Lotman, Y.** (1973), *Estética y semiótica del cine*, Gustavo Gili, Barcelona [1^{er} ed cast.]
- Metz, Chr.** (1968), *Ensayos sobre la significación en el cine*. Ed. Tiempo Contemporáneo. Bs.As., [1^{ra} ed cast 1972]
- Metz, Christian** (1979), *Psicoanálisis y cine, el significante imaginario*, Gustavo Gili, Barcelona, [1ra ed cast]
- Morin, E.** (1956), *Cine, o el hombre imaginario*, Six Barral, Barcelona, ²⁰⁰¹ [ed cast]
- Perkins, V. F.** (1976), *El lenguaje del cine*, Fundamentos, Madrid, [1ra ed cast. 1990]
- Romaguera I Ramio, J. y Alsina Thevenet, H.** –eds. , (1998) *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid.
- Schaeffer, J- M.** (1987), *La imagen Precaria. Del Dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, [1^{er} ed. cast. 1990]
- Shiner, L.** (2001), *La invención del arte*, Paidós, Barcelona
- Tassara, M.** (2001), *El castillo de Borgonio*, Ed. Atuel, Buenos Aires.
- Verón, E.** (2001) *El cuerpo de las imágenes*, Grupo Editorial Norma, Bs As.

Capítulo 2:

Escrituras de la realidad: abordaje discursivo de la construcción del *efecto realista* en los films.

/Fundamento teórico.

2. Escrituras de la realidad: abordaje discursivo de la construcción del efecto realista en los films. /Fundamento teórico.

“Puede decirse que “idealmente” debiéramos limpiar nuestras mentes de toda idea preconcebida e ir contemplando una tras otras las obras de arte creadas en una época o región dadas, tomando diligentemente nota de cuanto tengan en común. Pero los que abordan un problema con la mente vacía saldrán inexorablemente con la mente vacía”

E. H. Gombrich^{xxvi}

2.1. Decir realista ...

Si acordamos que la definición socialmente compartida de realismo define por tal a la obra que puede capturar verdaderamente a los fenómenos del mundo y ser - por ello- fiel a la realidad, resultará evidente, si queremos decir algo que evite los sobreentendidos y los absolutos, la necesidad de la pregunta sobre lo que consideramos la realidad. Advirtamos antes que, si bien en este lugar se ha privilegiado la indagación sobre el realismo en arte y, en particular, aquel referido al campo audiovisual, el significado de realista como este “ser fiel a la realidad” – definición que opera como equivalente a más verdadero- puede localizarse en otros ámbitos de la cultura, como sucede en el discurso político frente al proyecto de transformaciones estructurales en las instituciones: le sigue el adjetivo duro de “poco realista” a quien formula dicha petición de cambios. Allí, lo realista emerge como un límite neto que no podría ser trasegado sin caer en otra cosa, la irrealidad o el idealismo. Realismo, funciona en esa relación como sinónimo de verdadero, objetivo y concreto. También como lo deseable.

Sin embargo, hubo un momento en la historia del arte en el cual el adjetivo “realista” operaba fundamentalmente de manera negativa. La obra considerada así, establecía para sus críticos problemas en la factura: realista era la obra mal hecha. Pero hoy eso ha cambiado. Podemos tomar como momento bisagra, al menos, al manifiesto de Gustav Courbet^{xxvii}. Desde entonces la condición realista de una obra desplazó al carácter negativo y la condición realista se tornó un horizonte deseable, una meta del arte, siendo en ciertos momentos la perspectiva dominante: hay períodos de la historia en los que al arte para ser considerado tal, se le exige ser realista.

Ahora bien, la noción de realismo establece un campo de tensiones sobre el cual conviene detenerse.

Roman Jakobson observaba, en un trabajo pionero, el carácter difuso en el uso de la categoría de realismo en el campo de la teoría del arte. Señalaba: “Declaramos realistas las obras que nos parecen verosímiles, fieles a la realidad. Y la ambigüedad ya resulta evidente”.

Distinguía entonces entre dos tipos de significación:

“Se trata de una aspiración, de una tendencia, es decir que se llama realista la obra que el autor en cuestión propone como verosímil (significación A); [o bien] Se llama realista la obra que percibe verosímil quien la juzga (significación B). En el primer caso nos vemos obligados a juzgar de manera inmanente; en el segundo el criterio decisivo es mi impresión. La historia del arte confunde desesperadamente esas dos significaciones. Se atribuye al punto de vista individual un valor objetivo y absolutamente auténtico. Se reduce de modo subrepticio el problema de mi relación con la obra. Se sustituye imperceptiblemente la significación A por la B” (1921, [2002]:83-83)

Así, ya sea desde una posición autoral, o desde la posición del crítico o analista, en la formulación de Jakobson se introducen tres aspectos centrales para comprender las dificultades que surgen de la noción de realismo. Por un lado, el carácter problemático de aquello que se supone garantizaría lo verdadero; por otro, el problema del sujeto y sus valoraciones –frente al supuesto de objetividad-, y finalmente, la posibilidad de la negación del atributo realista otorgado a una obra, es decir: su componente polémico.

En la medida en que el realismo involucra aspectos ligados a la verdad y a un estado fidedigno de referencia al mundo, su estudio implica la necesidad de reconocer lo que se considera la realidad y definir en qué aspectos radicaría la posibilidad de serle fiel. Al recorrer la cuestión según la han abordado los autores en el campo de la historia del arte, de la crítica y de la teoría audiovisual, es posible advertir que en muchos casos se hace explícito por parte del autor la dificultad que presenta la noción. Sin embargo, esta complejidad ligada a la dimensión cambiante de lo realista artístico y al hecho de que distintas épocas y autores consideran la realidad de manera diferente, no necesariamente se problematiza. Es decir que, pese a que en muchos casos se advierta la dificultad de definir lo realista en términos absolutos, no todos los autores, una vez formulada esta condición explicitan su concepción sobre lo que la realidad sería, o el modo en que la definirán, o en qué habría de radicar la posibilidad

de serle fiel. Otras veces, al intentar responder a estos interrogantes, las argumentaciones tornan hacia este desplazamiento del que habla Jakobson: es realista la obra que coincide con lo que el autor sostiene como realidad.

Este salto teórico suele dar lugar a una situación muy compleja y si se quiere contradictoria, ya que el autor que puede proponer la idea de que las lecturas sobre la realidad son contemporáneamente disímiles y cambiantes en el tiempo, es decir, que no existe una idea única y estable de la realidad, párrafos después afirma que cierta obra es más realista que otra. Es decir: no asume la dificultad que surge de la postulación de diferentes maneras de concebir la realidad. No parece dar lugar a la cuestión, al menos inquietante, que deriva de su condición cambiante. Así, si una obra es realista porque se parece o adecua a la realidad y la realidad es el resultado cambiante de complejas definiciones históricas, resulta necesario preguntarse, en lo que atañe al campo artístico: ¿qué es lo que determina que una obra haya sido o sea la que su época considera la más verdadera respecto de otras obras? Dicho en otros términos, es necesario introducir al realismo en el campo de los cambios históricos, del arte y de sus desplazamientos: ¿en qué reside lo realista de las obras a las que llamamos realistas?^{xxviii}

Por ello, para evitar el salto teórico descrito, e intentar asumir la dificultad como campo de análisis, un paso clave, antecedente necesario de cualquier desarrollo, es hacer explícita la perspectiva que organiza la mirada desplegada en este recorrido. Entendiendo, como punto de partida, que una concepción sobre la realidad implica, a su vez, cierta perspectiva sobre el lenguaje. Por otra parte, este anclaje es un modo de *hacerse cargo* del problema que introduce la cita que abre este apartado, la humorada de Gombrich: la mayor o menor objetividad en la tarea no resulta del intento por forzar un borramiento de nuestras categorías estéticas, sino del esfuerzo por hacerlas evidentes y la honestidad asociada: se abren al juego de las posibles discusiones.

2.2. La realidad construida y el sentido de la construcción.

El realismo, asociado al estatuto de lo verdadero, introduce al menos tres niveles de cuestiones sobre las cuales se despliegan densos campos de reflexión, a saber: ¿cómo conocemos?; ¿qué es lo que conocemos?; ¿y dónde radica lo verdadero o lo falso de lo que decimos conocer? A su vez, estas tres preguntas remiten a una cuarta: al papel o valor de los signos, del lenguaje, en esta tarea de encontrarse, aprehender y pensar al mundo. Esta última cuestión es de vital importancia, dado que la apuesta realista sugiere el ideal de un lenguaje que

desaparece ante el fenómeno representado, apelativo que se enlaza a la idea solapada del lenguaje como incomodidad, aquella frase del realismo como un *estilo sin estilo*. El lenguaje emerge como una materialidad a la cual evitar.

Así, para empezar parece necesario señalar que la perspectiva aquí propuesta es semiótica, lo que implica considerar a los mundos que conocemos conforme a las leyes y categorías que usamos para referir a ellos, ubicando en el centro de esta discusión al lenguaje. Entendido, en principio, como a la capacidad de organizar al mundo, formular conceptos y construir modelos de descripción a través de muy diversos conjuntos de signos, entendemos que el lenguaje no es un escollo al cual evitar cuando intentamos pensar en el problema de la verdad. Tampoco se piensa que el lenguaje sea una herramienta neutral capaz de describir cosas puesta delante del sujeto, concepción instrumental del lenguaje cuestionada por Richard Rorty cuando dice “el mundo no habla, sólo nosotros lo hacemos” (1989, [1991]). Así, si bien la imagen propuesta del realismo como un «estilo sin estilo» puede ser sugerente, descansa en una concepción muy particular del lenguaje, en la cual éste sería transparente, capaz de desaparecer frente al fenómeno representado. Se asume así la necesidad de su neutralidad.

Nelson Goodman, desde la filosofía del lenguaje, dice:

“Nos hallamos confinados a las formas de descripción que empleamos cuando nos referimos a aquello que describimos, y podríamos decir que nuestro universo consiste en mayor grado en esas formas de descripción que en un único mundo o en varios mundos” (1978, 1990:19).

Un enfoque contrario a esta posición, sostendrá que las cosas y los nombres de las cosas se corresponden, tal vez arbitrariamente pero de modo permanente en lo esencial, y dirá que la verdad es el resultado de una adecuación -garantizada por el método o la naturaleza- de las palabras, signos, o dispositivos técnicos, a las cosas. Es decir, que para esta perspectiva -contraria a la que seguiremos-, la realidad estaría garantizada independientemente de nuestras categorías.

Asumimos aquí, entonces, la perspectiva que tiende a admitir que las categorías que usamos para describir al mundo son concomitantes a su configuración y no meramente accesorias. En el campo epistemológico, la cuestión se plantea cuando se establece que la relación entre teoría, método y objeto de estudio implica relaciones recíprocas: que el método supone una teoría, que el objeto se configura de acuerdo al método empleado, y si fuéramos más lejos aún, que el objeto retorna a la teoría para describirla en la confrontación.

En este camino, entendemos que el realismo no deriva de una efectiva u objetiva adecuación a los fenómenos representados, sino de un juego complejo de series textuales involucradas en el diálogo que abre la obra considerada realista.

Siguiendo esta propuesta, el proyecto aquí no consiste en establecer cuál sería el realismo legítimo o verdadero, sino en comprender la lógica que funciona como fundamento de esos diferentes realismos cinematográficos y sus relaciones con la palabra (metadiscursividad) que los legitima. Como señala Goodman:

“En la medida en que seamos proclives a la idea de que existe una pluralidad de versiones correctas, que son irreducibles a una sola y que entran en mutuo contraste, no deberemos buscar su unidad tanto en *algo*, ambivalente o neutral, que subyace a tales versiones, cuanto en una organización global que las pueda abarcar a todas ellas” –y añade- “Cassirer asume esa tarea de búsqueda por medio de un estudio transcultural del desarrollo del mito, la religión, del lenguaje, del arte y la ciencia. Mi manera de abordarla se inclina, más bien, a un estudio analítico de los tipos y de las funciones de los sistemas simbólicos” (Goodman, 1978, [1990]:23).

La pregunta que Goodman se hace en *Maneras de hacer mundos* sobre el modo de distinguir *verdaderos mundos* respecto de los espurios, y de si es posible admitir que existe más de un mundo verdadero aunque sus postulados se nos presenten, inicialmente, como opuestos, involucra de modo fuerte al problema que aquí tratamos: el realismo estético. Como señalaba Jakobson, la obra realista apela a un *plus*: «ser más realista que». A su vez, ese plus de realidad se considera también como un plus de verdad: la obra realista se dice más verdadera que otras. Las obras realistas emergen de la confrontación con otras obras, dependiendo en buena parte el atributo realista de la novedad que dicen ofrecer sobre esa realidad que re-presentan. Por ello, en la escena en la que surge un nuevo movimiento realista las obras precedentes se señalan como ejemplos de una mirada vetusta, arbitraria o canónica. El canon, en la medida que implica la cristalización de convenciones, lo que sería lo artificial y lo no genuino, supone para la obra realista un límite que debe transponer para ver “la realidad directamente”, “cara a cara” o, como dirá Courbet a su manera:

“He estudiado, fuera de todo espíritu de sistema y sin partidismos, el arte de los antiguos y de los modernos. No he querido ni imitar a unos ni copiar a los otros”^{xxix}.

Así, el *quatum* de realidad de la obra realista emerge en parte de la realidad que le sustraen a aquellas obras con las que discuten de manera más o menos explícita: los antiguos (clasicismo) y los modernos (románticos) en el caso de Courbet.

Insistamos en un aspecto de esta dinámica: el postulado de realidad se vincula al de verdad, se opone a lo espurio. La obra más realista se dice más verdadera, aún cuando su verdad emerja de una suerte de irrealidad que se expone como justificada, esto es: cuando su operatoria revela ciertas razones que se vuelven argumentos verdaderos aunque la representación no sea fuertemente mimética. Pensemos en las caricaturas de Daumier, en las que lo realista se ha leído en términos de una revelación ligada a la capacidad de poner de relieve aspectos que se consideraban esenciales de tal o cual personaje (y una época) hecho líneas.

De lo dicho hasta aquí, podemos situar dos zonas altamente conflictivas en la dinámica realista:

- a) la tensión que opera entre mimesis y revelación, y
- b) la oposición entre artificio y verdad, ubicando al lenguaje en el lugar incómodo entre el exceso y el defecto.

Sin embargo, el realismo no se opone a lo construido, ni al lenguaje como materia que modela objetos textuales: es el resultado de estrategias discursivas complejas.

2.3. Sujetos y objetividades.

Podemos preguntarnos qué consecuencias conlleva la perspectiva asumida acerca del modo de concebir la verdad o la falsedad de los mundos construidos y la tarea del analista. Nuevamente remitiremos a Goodman, quien recupera el problema y lo reenvía no sólo a la relación de los signos con las cosas, sino que lo vuelve hacia los sujetos, al sostener

“(…) puede decirse que una versión es verdadera cuando no viola ninguna creencia que nos sea irrenunciable y tampoco quebranta ninguno de los preceptos o pautas normativas que le van asociadas” (Goodman, 1978, [1990]: 37).

Jakobson también pone el acento en la ponderación de los sujetos:

“(…) se llama realista la obra que el autor en cuestión propone como verosímil (significación A); [o bien] Se llama realista la obra que percibe verosímil quien la juzga (significación B) (1921, [2002]:83-83).

¿Por qué es importante esta observación? Porque la obra realista apelará a la objetividad como desencadenante de una aproximación más verdadera al mundo. Esto es: afirma que es la realidad la que habla a través del artista y de su obra. Ello se manifiesta en la idea de un contacto sin mediaciones que sólo algunos podrían sostener y (re)presentar.

Si bien la objetividad, que en cierto modo vincularíamos a una petición del campo científico, aparece como regularidad en la valoración del arte realista, esta exigencia se amalgama constantemente con la petición de subjetividad: la obra realista opera en el doble movimiento del requerimiento de representación de un mundo compartido en algunos de sus rasgos, y simultáneamente requiere de la postulación de saberes del mundo sólo accesibles a la mirada singular del artista. *Objetividad del mundo y subjetividad del artista establecen dos variables en tensión del funcionamiento del realismo.*

Así mismo, cuando se plantea la cuestión de la realidad –o versión verdadera– como descripciones del mundo “que no violan ninguna creencia que nos sea irrenunciable y tampoco quebranta ninguno de los preceptos o pautas normativas que le van asociadas”, parece importante poner de relieve su carácter discursivo y social. Esto es, esa doble premisa postulada por Eliseo Verón: Toda producción de sentido es necesariamente social y todo fenómeno social es, en alguna de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido. (Verón, 1998:125)

Este aspecto, la condición discursiva y social de la realidad, sobre el que hacemos particular mención, nos parece importante porque permite desagregar esa compleja dinámica textual con la que trabajan los realismos: la relación con el verosímil de una época en torno a lo que se entiende como la realidad, el lugar del lenguaje en esa construcción y la emergencia de posiciones dislocadoras que permiten visibilizar nuevos verosímiles. En tal sentido, el realismo puede ser considerado en términos del establecimiento de un nuevo verosímil discursivo, o de abandono de *lo verosímil* –la tradición– en términos de Metz (1970).

Siguiendo dicha definición, llamaremos enunciación realista como plus de verdad al efecto de ruptura que se establece cuando a partir de nuevos *modos de hacer*, y por tanto de mirar, los verosímiles asentados en la tradición son reubicados y nombrados como el modo habitual o la norma, y en tanto tal, como lo *ya - no - verosímil*. Ello permite empezar a comprender que lo realista no sea para todas las épocas igual, y por el contrario, que ostente una condición de verosimilitud históricamente mutable asociada a las tradiciones estéticas de los lenguajes artísticos y las condiciones culturales generales, como ocurre con la entrada de modos de

hablar en el cine argentino de mediados de los 90, que recuperando jergas y modos de decir de los jóvenes marginales, como el caso de las nuevas formas de la mala palabra, fueron leídas como aportes (más) realistas respecto del tradicional “carajo” del cine nacional anterior (Bejarano Petersen, C. 2005).

Al tiempo que Goodman reconoce la posibilidad de la coexistencia y simultaneidad de mundos que consideramos verdaderos, afirma que para cada uno de ellos se postulan requisitos, leyes, que validan su existencia y lo hacen posible. Utilizando un ejemplo del autor, en el caso de una mesa desde la perspectiva de la física molecular, ésta sería un objeto en constante movimiento, en tanto que desde la perspectiva del usuario es un objeto inmóvil. Esta afirmación de regímenes de leyes válidas para cada sistema-mundo permite ubicar dos postulados: a) sostiene la imposibilidad de un saber absoluto, objetivo, que reclame inmanencia respecto de los fenómenos que describe (caso del paradigma de la ciencia positiva o del realismo “científico” o realismo ingenuo)^{xxx}, b) en la medida en que cada mundo está sometido a su propio sistema de reglas, podemos transitar por diferentes concepciones de la realidad de acuerdo al mundo en el que nos situemos. Esto, por una parte, permite comprender la existencia de múltiples realismos en el arte, y, por otra, permite resituar la idea de objetividad. Así:

“Podremos enfrentarnos a las preguntas sobre cómo se hacen los mundos, cómo se comprueban, cómo se conocen si, como hemos propuesto, nos despedimos de la falsa esperanza en un fundamento firme, si sustituimos la idea de un mundo por la de varios mundos que no son sino versiones, si disolvemos la sustancia en función, y si por último, reconocemos que lo dado es, más bien, algo que tomamos por nosotros mismos” (Goodman, 1978, [1990]: 24)^{xxxi}.

La pregunta por la dimensión realista se sitúa en la línea de estas proposiciones, intentado considerar de qué modo se despliegan los criterios de verdad que permiten sostener la lectura realista de una obra y, en particular, el modo en que se ha organizado dicha dimensión en el caso cinematográfico, entendiendo que los “postulados irrenunciables” que atentarían contra su estatuto verdadero se escriben en el tiempo, se vinculan a pautas estéticas (el *deber ser* del cine) y deben ser pensados siguiendo tanto el camino de las continuidades como el de las rupturas. Es decir: considerando las reglas que la obra realista mantiene como regularidades, así como los modos en que discute con un estado de reglas precedentes –verosímiles abandonados- (Bejarano Petersen, C., 2005 [a]).

En este lugar resulta clave el estudio de los metadiscursos o «discursos de escolta» -siguiendo a Dubois- que desde los comienzos del cine han pensado, delimitado y prescripto lo que el cine debía ser y hacer para alcanzar su estatuto artístico introduciendo así, en cada caso, modos de negociar la poderosa ilusión de realidad del film según maneras de ocupar una posición estética. La dimensión realista no puede ser estudiada desde una perspectiva inmanentista. En tal sentido, abordar los realismos exige considerar el papel que ocupan los metadiscursos, tanto los que operaron en el momento de emergencia como en tiempos posteriores, pues es a través de la relación films-palabra sobre los films que es posible recuperar la escena del entonces realismo emergente y reconocer la configuración de poéticas fílmicas que caracterizan la construcción del campo audiovisual como artístico.

El papel del metadiscurso es crucial, pues se trata de la instancia que habilita la continuidad (en perspectiva histórica) de la dimensión realista, en la medida en que el efecto de plus de verdad obedece a rupturas que operan en sincronía. El realismo, como plus de verdad, se configura a través de la discusión con las obras de su misma época. En tal sentido, si en la actualidad afirmamos que un film italiano como *Ladri di biciclette* (Ladrón de bicicletas, De Sica, 1948) es el exponente de un nuevo realismo, no lo hacemos tanto porque su propuesta se presente hoy como portadora de una novedad más verosímil, como por el hecho de que retomamos una lectura instituida: recuperamos el modo en que discutió con las obras que le eran contemporáneas. Por ejemplo, muchas de las cosas que se dicen hoy del neorealismo están asociadas a la figura de Bazin que fue su gran demiurgo.

En tal sentido, es fundamental comprender la diferencia entre un estudio del realismo contemporáneo a su emergencia y un estudio a posteriori. Así mismo, es necesario establecer la diferencia entre armar una escala de obras realistas o intentar acceder a la construcción fílmica que dispara ese efecto realista. Esto último es lo que nos proponemos aquí. De este modo, como se verá, tomaremos la dimensión realista de una manera un poco más amplia que la de la de *plus de verdad*. A continuación veremos las razones de este desplazamiento.

2.4. El dispositivo como *arché*: lo icónico, lo indicial y lo simbólico.

«Toda fotografía es un certificado de presencia» Roland Barthes

En el caso del film, la dimensión asertiva, su gran impresión de realidad, ha puesto de manifiesto muy tempranamente, su relación con los fenómenos del mundo y

con el realismo. En términos del cine como arte, esta relación estuvo delimitada por la exigencia de un plus (que asumió nombres diversos) que la imagen cinematográfica debía introducir como diferencia respecto de la realidad, esto es: asumir un estatuto diferencial respecto de la copia.

Antes de avanzar en las apropiaciones estéticas de la impresión de realidad del film -que fundarán las diversas afirmaciones realistas- queremos recuperar la discusión previa, relativa a la relación del dispositivo con las cualidades del signo cinematográfico. Seguimos así, el gesto de Schaeffer cuando afirma: “Sólo tomaré en cuenta el estatuto material de la imagen cuando intervenga en el plano de su estatuto semiótico” (1987, [1990]: 12). Partimos entonces de la afirmación de que el estatuto del film en su relación con la realidad está, en principio, mediado por un saber social que tematiza al cinematógrafo y a las características de su registro. Esto es: *el arché* (origen). Un saber sobre el funcionamiento del dispositivo técnico, entendido como *grabado*, que siendo introducido por la fotografía modificará “profundamente las relaciones que mantiene el hombre con el mundo de los signos, y por lo tanto con la realidad” (1987, [1990]: 7).

Parece conveniente recordar, en este recorrido inicial, a Charles S. Peirce y al universo que abre su segunda tricotomía de los signos cuando diferencia entre la operación icónica, la indicial y la simbólica. La misma permite distinguir tres tipos de funcionamiento de los signos según el modo en que se explique la relación del signo con el objeto representado. Si se trata de un lazo por semejanza, hablaremos de la operatoria icónica; si se establece según principio causal o el supuesto de un contacto (o hecho) acaecido entre el signo –o representamen- y el objeto, la operatoria será indicial; o bien, si el lazo establecido se explica a fuerza de ley, de convención, hablaremos de la operatoria simbólica (1932, [1970]). De estos tres modos de funcionamiento sólo el índice puede establecer una relación de tipo existencial, es decir, funcionar como garante de un existente, y ello sin que la misma implique como necesaria la iconicidad (caso del humo como índice del fuego)^{xxxii}.

La propuesta de Peirce desnaturaliza la mirada sobre los signos, estableciendo la posibilidad de que una imagen funcione de manera diferente de acuerdo a su manera de hacer sentido. Así, no se habla de la imagen, sino de las imágenes, aspecto que reverbera en la apuesta de Metz al afirmar la necesidad de “abandonar la idea según la cual existe *una* imagen «en sí» que sólo sufre cambios menores en función de los dispositivos que la producen” (1969: 163-173). Por ello Christian Metz observaba ya en 1970 que estudiar la imagen no consiste forzosamente en buscar el “el sistema de la imagen, el sistema único y total” puesto que “su pertinencia es

siempre de rigor” (Metz, 1969: 163-173)^{xxxiii} El cine se sitúa como un lenguaje complejo que involucra, de manera intensa, el despliegue de los tres regímenes de funcionamiento del signo aunque, de cara a la asertividad, el acento parece ponerse en la indicialidad. Esto es: la mera semejanza no permite comprender la lógica de la asertividad entendida como la afirmación de un vínculo existencial entre representamen y objeto representado. Su operatoria trasciende a lo icónico y pone en juego el conocimiento social sobre la génesis de la imagen cinematográfica través de la noción de *arché*. *Arché* significa origen, e implica en el caso de la fotografía y de cierto funcionamiento del registro cinematográfico, la idea de un contacto acaecido. Entendido como conocimiento social (y por ello ampliamente compartido) sobre el funcionamiento del dispositivo fotográfico, el arché de la fotografía y luego del cine, explica su génesis en términos de una *impresión*:

“La imagen fotográfica, como resultante de su dispositivo, es una impresión química. O, para ser más concreto: es el efecto químico de una causalidad física (electromagnética), es decir, el flujo de fotones procedentes del objeto (ya por emisión, ya por reflexión) que toca la superficie sensible. La impresión, en su definición más general, es la señal que un cuerpo físico imprime sobre o en otro cuerpo físico”.
(Schaeffer, J-M., 1987, [1990]:12-13)

Cine y fotografía comparten en sus comienzos y hasta muy avanzado el siglo XX, ese arché (origen): la descripción sobre la producción de sus imágenes a partir del mecanismo de grabado, condición que presupone la relación necesaria –la contigüidad existencial, el contacto- entre el objeto impresionado y la superficie que registra la información. De este modo, este saber sobre la génesis involucra la afirmación de la imagen como resultado de un vínculo existente, acaecido, en el pasado; el «esto ha sido» barthesiano (1980, [2003]: 121), el procedimiento que introduce la lógica indicial en el mundo de las imágenes. En la medida en que la indicialidad otorgada al film está ligada, como en el caso de la fotografía, a este saber social sobre el funcionamiento del dispositivo, detenernos en este punto no obedece a un reduccionismo tecnocrático, como señala Schaeffer, sino al hecho de que la tematización de la génesis de las imágenes en los discursos sociales tiene efectos sobre el modo de concebirlas^{xxxiv} (aunque no se agote allí la discusión).

Así, frente a la tradicional oposición entre lenguajes icónicos y lenguajes simbólicos, respecto de la cual el cine fue ofreciendo no pocas resistencias, se torna necesario introducir un régimen otro. Ni analogía ni convención, lo indicial. Algo de esto, se vislumbra en la afirmación de Yuri Lotman (1973, [1979]) cuando señala:

“La aparición del cinematógrafo, como arte y como fenómeno cultural, se debe a inventos técnicos de finales del siglo XIX y comienzos del XX, y en este sentido no puede ser separado de su época. Pero no cabe olvidar que la base artística del cine proviene de una tendencia más antigua, determinada por la contradicción dialéctica entre los dos tipos principales de signos [signos icónicos y signos convencionales] que caracterizan la comunicación en la sociedad humana” (Lotman, 1973, [1979]: 16)

En este punto, volvemos a Metz (1968, [1972]: 163-173) quien señalaba, ante la difundida oposición entre los «lenguajes de la imagen» y «lenguajes de la palabra» (y el presupuesto de que los primeros serían meramente icónicos y los segundos definitivamente simbólicos), la necesidad de introducir, para pensarlos, el problema de las *contaminaciones*. Y en particular respecto de los primeros, asumir la necesidad de avanzar en una descripción que sitúe el lugar de lo icónico (la analogía) junto a los otros funcionamientos posibles de la imagen.

Abrimos ahora un pequeño paréntesis sobre esta acentuación del papel de la imagen en el caso cinematográfico. Es extremadamente interesante el lugar privilegiado que se le otorga a la imagen en los estudios sobre cine, en desmedro muchas veces del campo sonoro y de la presencia, también constitutiva, de la palabra (tanto sonora como gráfica). Dimensión que surge con claridad ante el problema de la relación del cine con otros lenguajes, como el literario. Frente al problema del realismo se nos plantea la necesidad de establecer el carácter asertivo de su materialidad, que suele asociarse a las características de la imagen-movimiento de cualidad fotográfica. Sin embargo, por una parte, es necesario comprender que el papel de la imagen solo habilita un nivel de problemas, ya que el componente sonoro y el lugar de la palabra introducen variables de singular importancia en el planteo estilístico realista, como puede advertirse en el efecto de sincronismo de sonido, y en el hecho de que la música *off*^{xxxv} se irá haciendo cada vez más restringida en cines de apuestas realistas.

Así, si por una parte la función icónica del film aparece del lado de la referencialidad, es fundamentalmente a partir del carácter maquínico que involucra una relación *punto a punto* entre imagen y objeto representado lo que habilita en esa imagen un lectura asertiva (= el uso de una filmación como documento probatorio para un juicio). No obstante ello, digamos rápidamente que la referencialidad y la mimesis dependen de reglas técnicas y estéticas de captura y organización del material fílmico como son los 24 cuadros por segundo o las reglas de *raccord*. Lo mismo puede decirse con respecto a la fotografía:

“La relación analógica está efectivamente garantizada por el dispositivo óptico cuya finalidad técnica no es más que la producción de una imagen traducible en campo casi perceptivo por superposición (parcial) de formas en imágenes con formas perceptivas, finalidad realizada a través de un parentesco de génesis de la imagen fotográfica con la percepción fisiológica. (...) La limitación suplementaria de la analogía implica una modalización específica de la imagen fotónica que va desde la elección de ciertas lentes hasta la inversión del negativo en positivo, pasando por la preferencia concedida a la instantánea. Este último punto es interesante puesto que equivale a excluir el trazado de los movimientos en beneficio de la figuración de los objetos” (Schaeffer: 1987, [1990]: 15-16 y 31).

Cuando Schaeffer refiere a la analogía como “limitación suplementaria”, está señalando la presencia de una restricción en los modos de configuración de la imagen fotográfica, en oposición a la idea de la analogía como condición que estaría naturalmente dada. La cualidad referencial está sometida a reglas o convenciones que funcionan tanto en la instancia de producción como en la lectura o expectación y que atraviesan las posibilidades tecnológicas. Esto es: lo referencial sometido al régimen de lo simbólico. Por ello, podemos afirmar por una parte que, si bien el dispositivo cinematográfico habilita la referencialidad, no la determina; y por otra parte que, lo asertivo se ubica del lado de la tematización (de los films y/o sus metadiscursos) de las operaciones indiciales. A finales del siglo XIX Peirce sostenía:

“Las fotografías, especialmente las instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que, en ciertos aspectos, son exactamente iguales a los objetos que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías fueron realizadas en condiciones tales que era físicamente forzoso que correspondieran punto por punto a la naturaleza. En este aspecto, entonces, pertenecen a la segunda clase de signos, aquellos que lo son por su conexión física” (1932, [1970]).

Peirce refiere a los índices. En una línea de pensamiento próximo al análisis de la operatoria, pero con otras asunciones, Bazin afirmaría tiempo después que

“La originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside por lo tanto en su esencial objetividad. Tanto es así que el conjunto de lentes que en la cámara sustituye al ojo humano, recibe precisamente el nombre de «objetivo». Por vez primera, entre el objeto inicial y su

representación no se interpone más que otro objeto. Por primera vez una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso” (1958-62, [2004]: 27-28).

En el fragmento citado, que pertenece a su artículo “Ontología de la imagen fotográfica”, Bazin afirma la capacidad de un “determinismo riguroso” como cualidad singular de la fotografía que luego retomará el cine. En este planteo, el atributo realista de la fotografía, que el cine expandirá, no radica en lo icónico sino fundamentalmente en lo indicial y se vincula al dispositivo técnico. En la medida en que el dispositivo de grabado determinaría la garantía de un contacto entre la imagen y un objeto registrado, el funcionamiento de la cámara fotográfica o del cinematógrafo, parte de una lógica del contacto pasado, de la relación existencial entre signo y objeto representado. Por ello, Roland Barthes afirmará

“Es el advenimiento de la fotografía, y no como se ha dicho, el del cine, lo que divide a la historia del mundo. (...) La pintura puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo «quimeras». Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que la *cosa haya estado allí*. Hay una doble posición de realidad y pasado” (1958-62, [2004]: 121).

Es fundamental esta distinción entre el funcionamiento icónico asociado a la semejanza y el funcionamiento indicial asociado a la constatación de un contacto, puesto que la dimensión realista del film retomará la especificidad semiótica de la «tesis de existencia» como regla constitutiva de la fotografía (Schaeffer, 1987, [1990], 91). Involucrando un tipo de contacto que pondrá el acento en el papel del dispositivo técnico y su capacidad de registrar fenómenos que estaban vedados a la visión “desnuda” del hombre. El estatuto semiótico de la fotografía y luego del cine, por el carácter móvil de las imágenes y la posterior incorporación del sonido sincrónico, debe mucho -en cuanto a realismo se refiere- a la tematización de su materialidad y al funcionamiento del dispositivo, el *arché* en términos de Schaeffer (1987, [1990]).

Podríamos ir más lejos y afirmar que la dimensión icónica asociada a lo referencial fortalece el funcionamiento indicial del film, es decir, la posibilidad de su carácter asertivo.

Esta consideración última no hace más que reforzar la idea que, retomada de Goodman, nos introduce en el problema de la verdad y sitúa al lenguaje no como un

obstáculo al cual evitar (ecos del deseo de un *grado cero* absoluto, prédica de una retórica de estilo “llano”, estética que ama la fotografía porque excluye al hombre-constructor de la imagen). Por el contrario, se trata de comprender al lenguaje como el modo humanamente posible de construir verdades y claro, ya lo ha señalado Eco, mentiras.

La principal consecuencia de la perspectiva teórica que aquí se asume es que se considera tan inverosímil como estéril abordar el problema del realismo en términos de una realidad que sería ajena al lenguaje o resultado de un estímulo inscripto de modo más o menos mecánico. De modo que la *mayor verdad* de ciertas obras realistas (el realismo siempre redobla la apuesta, es «más realista que») no debe buscarse *fuera* de las obras (la realidad extra fílmica o extradiscursiva) y tampoco *dentro*, sino entre las obras y sus lecturas.

Así, para pensar la relación entre el estatuto de la realidad y los signos, seguiremos a Verón cuando señala refiriendo a Peirce que éste afirma ambos extremos, aún cuando parezcan ser los extremos de una paradoja:

“Es preciso afirmar a la vez que hay una ‘realidad’ cuyo ser no depende de nuestras representaciones, y que la noción misma de ‘realidad’ es inseparable de su producción en el interior de la semiosis; es decir que, sin semiosis no habría ni ‘real’ ni ‘existentes’. *Porque son las leyes mismas de los signos las que nos llevan a postular que en el mundo hay cosas que no son signos*” (Verón, 1998: 116).

Digamos algo más sobre la organización de los signos propuesta por Peirce. Lejos de referir a una taxonomía de los signos regida por una lógica de comportamientos estancos -lo que implicaría que si un signo ocupa un *casillero* luego no pudiera ocupar otro-, contrariamente, este modelo piensa el comportamiento de los signos de modo dinámico y relacional: un signo, sea cual sea su materialidad, no significa (o vale) por sus cualidades intrínsecas. El valor de un signo está regulado por su uso social, lo que implica que esté dado por lo que hace y no por lo que sería más allá de toda relación.

“Con Peirce nos damos cuenta de que no se puede definir un signo fotográfico fuera de sus «circunstancias»: no se puede pensar la fotografía fuera de su inscripción referencial y de su eficacia pragmática”, afirma Dubois en *El acto fotográfico* (1983, [2010]: 61).

Asociado a lo verosímil, estas cuestiones se vinculan a la noción de «juegos de lenguaje», a la que definiremos citando a Wittgenstein como al todo “formado por el

lenguaje y las acciones con las que está entretejido” (1953, [1988]: 25). Por una parte, esta perspectiva, que emparenta la dinámica del juego a la del lenguaje, implica comprender que cuando hablamos de los fenómenos del mundo lo hacemos según reglas, más o menos tácitas, más o menos móviles, que delimitan lo que es posible decir o pensar -aspecto que podemos asociar a los verosímiles asentados en la tradición-. E implica, por otra parte, situar lo metadiscursivo en un plano protagónico, pues al comprender que el lenguaje no sólo refiere a los objetos sino que los configura, o más aún, que *crea mundos*, estamos introduciendo a su vez la cuestión de que esos mundos son sólo comprensibles de acuerdo con función de lecturas que ordenan su funcionamiento; un interpretante histórico siempre móvil.

De acuerdo con este recorrido, el trabajo sobre la dimensión realista abre el juego a un espacio estratégico para el análisis, descripción y comprensión de la estética audiovisual en su particular discursividad (modos de producción de sentido), puesto que sitúa en el centro de las reflexiones sobre el lenguaje, discusiones que permiten consideraciones tanto estéticas como gnoseológicas –o, si se quiere epistemológicas-. El análisis de la estética realista permite desmontar la lógica que interviene en la construcción de esos mundos que, desde el arte, discuten los límites entre la ficción y la realidad (Bejarano Petersen, C., 2005 [b]). Esto se debe a que, por una parte, la discusión realista pone en escena el pensamiento estético de un momento en torno a las condiciones necesarias para que ciertas obras sean consideradas objetos del arte; y por otra, se debe a que el estatuto realista compromete a la obra de un modo particular: alude al estatuto de verdad del mundo por ella representado. En tal sentido, la dimensión realista tematiza y pone en tensión la relación de la obra con el mundo y la relación de la obra con la tradición estética (Bejarano Petersen, C., 2005 [a]).

En el caso particular cinematográfico, en la medida en que lo realista cinematográfico suponía una suerte de obstrucción para la condición artística del cine^{xxxvi}, los diferentes autores que lo pensaron (tanto desde la realización de films como desde la teoría y la crítica) asumieron diferentes maneras de transformar y orientar al realismo fílmico de cara a un proyecto estético. Así, la *impresión de realidad*, que como hemos visto se halla inicialmente ligada al dispositivo técnico y al *arché*, atraviesa los planteos estéticos del cine como arte. Si bien es posible detectar realismos en un sentido más estricto, como la obra artística que ofrece una mirada más verdadera sobre el mundo y la actualidad, caso del neorrealismo italiano, también atraviesa la distinción entre ficción y documental; esto es: la orientación de su *impresión de realidad* hacia la creación estética de ficciones altamente verosímiles o

hacia el registro estético de *realidades*. Además, en la medida en que el realismo como *plus de verdad* se vincula a la emergencia de un nuevo verosímil, su análisis requiere de la definición del verosímil abandonado, lo que en el campo cinematográfico se conecta predominantemente con la construcción del canon clásico. De este modo, la posibilidad de comprender la dinámica de la problemática realista en el campo cinematográfico no se restringe al estudio de esos casos que históricamente se vincularían al efecto de un mayor realismo o de plus de verdad, sino que en cierto modo exige reconstruir todo un sistema estético que recae incluso en ese ámbito de la producción habitualmente considerado como ficcional.

Bibliografía del Capítulo 2

- 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]
- Barthes, R.** (1980), *La cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Buenos Aires, [1º Ed. Arg. 2003]
- Bazin, A.**(1958-62), *¿Qué es el cine?*, RIALP, Madrid, [6ta ed. Cast. 2004].
- Bejarano Petersen, C.**(2005 [a]), 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.** (2005 [b]), "Estrategias del realismo: estética audiovisual y el efecto de verdad", publicado en las Actas del I Congreso iberoamericano de investigación artística y proyectual (CIDIAP), La Plata, 3, 4 y 5 de noviembre de 2005
- Gombrich, E.H.** (19660), *Norma y forma. Estudios sobre el arte del renacimiento*, 1, Debate, Madrid, [1ª ed cast.2000]
- Goodman, N.**(1978), *Maneras de hacer mundos*, Ed. Visor, Col. La balsa de la medusa, Madrid [1ª ed cast 1990].
- Jakobson, R.** (1921), "El realismo en arte", en *Realismo, ¿mito, doctrina otendencia histórica?*, Lunaria, Bs. As.. [ed cast 2002]
- Lotman, Y.** (1973), *Estética y semiótica del cine*, Gustavo Gili, Barcelona [1er ed cast.]
- Metz, Chr.** (1972), *Ensayos sobre la significación en el cine*. Ed. Tiempo Contemporáneo. Bs.As., [1ra ed cast]
- Peirce, Ch. S.**, (1932) *La ciencia de la semiótica*, Ed. Nueva Visión, Bs As., [1 ed cast. 1974]
- Rorty, R.** (1989) *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona, Paidós, [er ed cast. 1991]
- Schaeffer, J. M.**, (1987), *La imagen Precaria. Del Dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, 1990 [1er ed. cast.]
- Stremmel, K.** (2004), *Realismo*, Tuschen, Madrid, [1er. Ed cast]
- Verón, E.** (1998), *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Bs.As.
- Wittgenstein, L.** (1953), *Investigaciones filosóficas*, Crítica, Barcelona, [1er ed cast para México 1998]

Capítulo 3:

El funcionamiento realista como *plus de verdad*.

3. El funcionamiento realista como *plus de verdad*.

*“Únicamente puede ser artista aquel que tiene una
religión propia, una visión original del infinito”,
Friederich Schlegel^{xxxvii}*

3.1. Realismo: el deseo de ver en el siglo XIX

Si bien la búsqueda realista caracteriza a diferentes momentos del arte, será el realismo del siglo XIX^{xxxviii} el que, estableciendo las bases del programa estético basado en la exigencia de realidad y de verdad, caracterizará -con matices y diferencias- a los realismos posteriores, funcionando como paradigma. El análisis de la escena en la que la historia del arte narra su nacimiento nos permitirá reconocer algunas características del modo de funcionamiento de la lógica realista. Entre ellas: la relación entre canon estético y ruptura; la instauración de un nuevo verosímil estético; la oposición entre un supuesto carácter convencional y subjetivo de los criterios de representación asentados en la tradición respecto del carácter no convencional y objetivo que asume la representación realista. En tal sentido, podemos adelantar que la emergencia del Realismo se opondrá a los valores de armonía y equilibrio, y al conjunto de pautas y procedimientos que caracterizan un modo de representación en términos de un cierto sentido de lo bello y lo *apolíneo*. Por otra parte, estos aspectos se conectan con la importancia de los fenómenos metadiscursivos que funcionan tanto en contemporaneidad como con posterioridad, explicando y regulando la dimensión realista de la ruptura estética en cuestión, por un lado, y posteriormente perpetuando la escena al recordar el estatuto del nuevo verosímil. Además, nos detendremos en el problema de la trascendencia exigida a la obra de arte y al artista, para pensar la relación entre realismo y romanticismo.

Esta relación es habitualmente pensada en términos de oposiciones netas pero, como veremos, entre ambas propuestas un hilo cardinal une al realismo con el proyecto estético romántico y ese hilo se vincula a la exigencia del arte a asumir una dimensión ontológica y trascendente.

Para este recorrido nos detendremos en particular en dos autores y sus argumentos: Gustav Courbet, en la pintura y Émile Zola, en la literatura.

3.2. Del joven Courbet y un gesto de vanguardia realista.

El realismo literario se hacía escuchar y Courbet (1819-1877) ya era un pintor de cierto prestigio cuando en 1855 dos de sus obras fueron rechazadas por el comité del Salón de París con motivo de la *Exposición Universal*. No era la primera vez que el joven Courbet era rechazado, pero en esta oportunidad la exclusión fue respondida con un gesto que la historia del arte recordaría. Desafiante, se cuenta que Courbet montará en el espacio abierto de un barranco una exposición de cincuenta obras. La muestra, llamada "Pavillon du Réalisme" y "costeada por el mismo" -según las crónicas- marcará un punto de inflexión. Exposición realizada fuera de los marcos privilegiados por la academia y fuera de la órbita de las instituciones legitimadas, la historia recordará a ese momento como el antecedente del giro hacia la rebelión antiacadémica que más adelante caracterizará al siglo XX^{xxxix}.

Esta lectura se debe no sólo a que Courbet realiza su exposición al aire libre y bajo su propia gestión – con la propuesta al público de pagar una entrada- sino también, y quizás sobre todo por ello, por el hecho de que sentará las bases de su posición estética a partir del «Manifiesto Realista».

Nos interesa detenernos en el manifiesto -o más precisamente en la cuestión metadiscursiva que introduce,- puesto que con éste Courbet redefine la categoría de realismo como principio estético al cual tender y por ese gesto se pasa de una ponderación eminentemente negativa a una positiva (Stremmel, K., 2004). Recordemos que hasta ese momento la noción operaba de modo descalificador, como lo demuestra el hecho de que así habrían sido adjetivadas las obras de Courbet rechazadas por los miembros del Salón de París (esto se liga, si se quiere a un *demasiado realista*).

Pero, ¿qué es aquello a lo que llamaban realismo? Veamos: en un sentido negativo llamaban realista a una obra para calificarla –o descalificarla- de *mera mimesis*, de pura copia, de *imitación servil* y más aún, para indicar la presencia de errores en la factura. Era, por lo tanto, el modo de señalar que ese objeto no podía asumir el estatuto artístico: no era considerada propiamente una obra de arte, puesto que para el deber ser, los cánones establecidos, se la evaluaba como mal hecha, fea, carente del llamado *sentido de lo estético*.

Así, la historia señala a esta exposición organizada por Courbet como el momento de una transición: el cambio en el realismo de una valoración eminentemente negativa a una positiva. Ello se vincula a las transformaciones en la sensibilidad de la época y la influencia de los desarrollos del positivismo en el campo

de la cultura, y particularmente en el territorio del arte (Nochlin, 1971, [1991]; Quintana, 2003).

Por ello, el conjunto de la acción de Courbet introduce un giro: a partir de ese momento a la obra artística se le plantea no sólo la exigencia de la figuración sino también el problema de la verdad.

Conviene señalar que ambas vertientes existían en el campo del llamado *sistema de las bellas artes*. Por una parte, la figuración como rasgo elaborado y reelaborado -recuperación de la estética clásica, en particular de obras del siglo V a .C. y en el Renacimiento^{xi}, y por otra, la exigencia de verdad como dimensión clave de la estética romántica. El giro dado por el realismo se fundará en la convergencia de ambas perspectivas.

Esta observación última adquiere particular relevancia, dado que este movimiento que introduce el realismo^{xii} en general es leído en términos de la discusión que mantiene con otro estilo, el romántico. Es decir que para muchos autores el origen del proyecto realista resulta de la oposición y transformación del planteo estético romántico, en particular, de la idea que el realismo tiende sobre el romanticismo como un arte desvinculado del mundo y del momento. De ahí, la manera negativa en la que se tomará la frase «el arte por el arte», presente en el manifiesto de Courbet. Sin embargo, ni el romanticismo profesaba una desvinculación total del arte con respecto al mundo y al hombre, ni el realismo rompe de modo absoluto con los postulados románticos.

Así, analizar esta escena nos permitirá advertir, por una parte, que en la configuración de aquel realismo intervino un fuerte componente polémico que no será abandonado, y por otra, nos permitirá comprender el modo en que el realismo al instituir la exigencia de un mayor grado de conocimiento sobre la realidad, el apelativo de las obras a ser más verdaderas lejos de discutir la tradición romántica la retoma con algunas acentuaciones y algunas transformaciones.

Además, su análisis ayuda a comprender que el surgimiento de las obras realistas depende de sus características (lo que se suele llamar su estructura interna), pero también de los fenómenos metadiscursivos contemporáneos a su emergencia.

3.3. Metadiscursos: prospecto adjunto, manifiesto y ruptura.

Si bien en general la figura del manifiesto se considera como el instrumento privilegiado de la vanguardia del siglo XX, conviene recordar su actuación en relación con el movimiento realista y el rol de Courbet.

Como decíamos líneas arriba, Courbet no sólo organiza una exposición al margen de las instituciones privilegiadas, sino que también expone sus ideas plásticas en el *Manifiesto Realista*. En él, el artista hace referencia a la crítica que han recibido sus obras y resitúa al realismo como programa estético, explicando que las variaciones formales y temáticas que le cuestionan en sus obras, obedecen fundamentalmente al nexo directo con la realidad:

“Yo estudié, fuera de todo espíritu de sistema y sin tomar partido de antemano, el arte de los antiguos y el arte de los modernos. No he querido imitar a esos que imitan a los otros, y sobre todo estaba lejos de concluir el fin ocioso del *arte por el arte*. No! Yo he querido simplemente poner sobre la entera comprensión de la tradición el sentimiento razonado e independiente de mi propia individualidad. / Saber para poder, tal fue mi pensamiento. Tener la posibilidad de traducir los hábitos [o costumbres], las ideas, el aspecto de mi época, conforme a mi apreciación. En una palabra, hacer arte vivo, este es mi objetivo”^{xlii}.

Ahora bien, este posible nexo directo con la realidad que Courbet sostiene en su manifiesto se construye a partir de dos rupturas:

- 1) Con la Academia y el *canon clásico* de representación plástica.
- 2) Con una cierta lectura negativa de las aspiraciones románticas (los Modernos, en el manifiesto), a los que posteriormente se calificará de idealistas.

De este modo, la palabra del manifiesto ordena el gesto de ruptura como motivado por una búsqueda de carácter personal y se conecta con dos aspectos del funcionamiento del realismo como *plus de verdad*. Por una parte, con su componente polémico ligado al anti-academicismo, y por otra, con la instauración de un nuevo verosímil estético que será explicado como resultado de una verdadera adecuación a los fenómenos representados. Surgen así al menos dos binomios que reaparecerán cada vez que un nuevo realismo gane la escena: uso *mediado* y *convencional* del lenguaje respecto de uso *directo* y *motivado*; y oposición entre *subjetivismo idealista* y *objetivismo realista*.

En la medida en que el realismo opera en términos de la instauración de un nuevo verosímil que surge de la discusión de las tradiciones que le son contemporáneas, hace sistema en sincronía. En tal sentido, la permanencia de una

lectura realista que acompaña históricamente a ciertos fenómenos, está definitivamente ligada al funcionamiento del aparato metadiscursivo que con posterioridad recupera el argumento realista, generalmente sin la potencia del componente polémico. De este modo, los fenómenos metadiscursivos contemporáneos a las obras y los que con posterioridad los organizan y leen según cierto criterio de corpus, establecen claves de lectura privilegiadas (una suerte de prospecto adjunto sobre el funcionamiento de la novedad estilística) que en muchos casos son necesarias, sino imprescindibles, para leer el procedimiento estético en términos de una ruptura realista. Así, la posibilidad de comprender el surgimiento de un fenómeno realista en el pasado supone el cruce dinámico entre los datos que establecen los metadiscursos (actualizando el sistema de oposiciones estilísticas) y los procedimientos estéticos así caracterizados.

En el caso analizado, por una parte, tenemos la referencia a la crítica negativa establecida sobre las obras caracterizadas como realistas y el gesto de reacción que toma la forma de una *contra exhibición* y de un manifiesto. Asimismo, con la figura de Courbet y la escena del nacimiento del realismo pictórico, además de esta dimensión metadiscursiva fuertemente ligada al manifiesto, debemos señalar los procedimientos pictóricos respecto de los cuales el artista ofrecía cierta novedad estilística que era la calificada de realista.

Pensar al realismo como ruptura estilística e instauración de un nuevo verosímil discursivo, implica la importancia de situar al estilo o norma a la que se opone y a la que nombra como el canon a abandonar. En tal sentido, entre los aspectos de la producción del artista que eran considerados realistas –en sentido negativo-, en general se señala al modo en que se aleja –o discute- la idea de lo *bello artístico*.

Tomemos una obra en particular. Se trata del desnudo “Bañista en la fuente” (1868), incluido en el volumen dedicado a Courbet de la colección “Los impresionistas” (Globe ed. 1995, nota nº32). Al pie de la reproducción de la obra, el texto indica que:

“Pese a su apariencia tradicional, estos cuadros seguían provocando el escándalo de la crítica conservadora. Como en *Señoritas a la orilla del Sena*, Courbet sitúa la figura en un inusual punto de vista muy bajo, lo que acentúa la falta de idealización del desnudo, perfectamente modelado en todos los detalles” -añadiendo que- “no es tanto la elección del tema como la manera de tratarlo, lo que era reiteradamente calificado de vulgar”.

Así, esta advertencia con la que abre la referencia (“Pese a su apariencia tradicional...”), implica la idea de que en la actualidad esta obra no manifiesta la dimensión polémica que la caracterizara en su época y establece la necesidad de hacer explícita la ruptura estilística. Esta desactivación de la dimensión polémica puede ser explicada en términos de la relación novedad / tradición: una vez que el nuevo verosímil realista irrumpe, su novedad dejar de ser tal, se vuelve familiar y por lo tanto su continuidad lo transforma en una nueva norma o, en todo caso, en un horizonte conocido. En tal sentido, señalemos que el surgimiento de un realismo requiere de cierta novedad asociada tanto a la polémica como al postulado de un modo no tradicional (no convencional) de mostrar al mundo: “ni el arte de los antiguos [ni] el arte de los modernos” según explica Courbet. Así, la novedad realista se configura en la oposición que establece respecto de los modos precedentes, considerados la tradición, oposición que sostiene lo que consideran el verdadero modo de conocer y representar los fenómenos. Además, insistamos en el hecho de que si bien en el caso que abordamos podría parecer obvia la necesidad de la operación metatextual para recordar el gesto desviante, los fenómenos metadiscursivos frecuentemente operan en contemporaneidad y caracterizan la emergencia de una cierta posición estilística. Así mismo, son también los metadiscursos los que permiten, transcurrido el tiempo, la permanencia de la lectura inicial. Sucede así en el caso en que nos ocupamos con la explicación que acompaña al desnudo de Courbet.

Si bien la mirada actual puede estar más o menos habituada a un desnudo en el que las caderas y nalgas asumen una dimensión que se podría llamar *desproporcionada* (tenemos en el camino las vanguardias del siglo XX y sus sucesivas intervenciones sobre la representación del cuerpo), es necesario advertir que la idea misma de una desproporción surge del conocimiento de un canon que ha fijado lo que es la proporción o las relaciones de proporción adecuadas, canon que la obra de Courbet estaría infringiendo. Por lo tanto, para comprender dicha ruptura, es necesario el conocimiento del estilo o la norma estilística con la cual discute. Ahora bien, esa discusión opera a caballo de varias lógicas. En el caso del desnudo, es importante señalar que en el período que analizamos, mediados de 1800, se trata de un *género pictórico* altamente apreciado por la Academia, siempre y cuando la obra recuperase los criterios de belleza y armonía atribuidos al arte Renacentista. Estos criterios de belleza y armonía asociados a *procedimientos de representación* y a cierta *restricción temática*, constituían lo que los realistas llamaban una idealización del cuerpo humano. Dicha idealización era explicada atendiendo a los motivos predominantemente convocados -mitológicos o religiosos-, a los que los realistas se oponen, construyendo

la idea del *hombre común*, o en este caso, es la *mujer común* que se opone a las heroínas míticas o religiosas, con un cuerpo que sería de *esta tierra*. Así, como enfatiza la nota en la “Bañista...” de Courbet, la definición del estilo también implica procedimientos estéticos específicos puestos en juego (una retórica particular). En el caso de este cuadro de Courbet, un aspecto curioso es que la acentuación del tamaño de las caderas respecto de la cintura y el torso, opuesto al criterio clásico, parece estar perfectamente motivada como efecto de la perspectiva elegida (“inusual punto de vista muy bajo”). Lo curioso radica en que la oposición realista señala y discute ciertos procedimientos a los que va a definir como el canon abandonado (las convenciones), pero mantiene otros a los que no asume como herencias. En este caso, el respeto por el método renacentista de la perspectiva. Evidentemente no puede ser de otro modo, no es posible «la percepción en el vacío» (Goodman, 1978, 1990], pero conviene recordarlo, dado el pretendido carácter no convencional o de observación directa que los realismos profesan.

Roman Jakobson en un trabajo que ya hemos citado, caracteriza a una de las tantas operaciones realistas, como aquella en la que el desvío respecto del canon se justifica o manifiesta como motivado. En este caso, el argumento para la desproporción entre caderas y torso se basa en el profundo respeto de la perspectiva, siendo tal motivación considerada en términos de fidelidad a la realidad y no fidelidad a un método de representación.

Digamos por último, que un lugar clave de la ruptura realista se localiza en la asunción de *lo feo* como portador de valor estético-político, y fundamentalmente, como discusión que ataca al corazón de la institución artística basada en las *bellas artes*^{xliii}.

3.4. Del Romanitismo al Realismo: la trascendencia y la cuestión de arte cuando torna hacia la verdad del mundo visible.

Como se ha señalado, un lugar habitual en la lectura del realismo artístico del siglo XIX consiste en la tradicional oposición entre románticos y realistas. Esta oposición generalmente sostiene que el surgimiento del realismo fue resultado de un gesto de reacción y ruptura contra el llamado *idealismo* romántico. Sin embargo, tal oposición planteada en términos puros o bien, considerando sólo las discontinuidades, no permite observar ciertos lugares de borde y de contacto que manifiestan, por una parte, la continuidad del paradigma romántico en el corazón de la estética realista, y por otra, lo que podría ser pensando como cierto triunfo realista en la batalla discursiva

sostenida en la oposición con los románticos, lo que se ha definido en otro lugar como “la caricatura realista del ideal romántico” (Bejarano Petersen, C. 2007).

En primer lugar, hacemos referencia a que el realismo recupera el estatus de revelación ontológica como dimensión constitutiva de lo artístico, postulado por la estética especulativa desarrollada por el romanticismo (Schaeffer, 1999), lo que introduce un aspecto clave de cara a la oposición entre copia y creación.

En segundo lugar, referimos al hecho de que es la mirada realista la que parece operar como condición de lectura dominante sobre el romanticismo, estableciendo de tal modo una lectura que focaliza los aspectos considerados negativos, de lo que derivan dos fenómenos: a) se obtura así una mirada que habilite la comprensión de la complejidad del romanticismo y b), se instituye un relato que se basa, fundamentalmente, en una lógica de las discontinuidades. De este modo, entendemos que en la actualidad parece dominar una mirada *achatada* sobre los postulados románticos, simplificación o caricatura asociada al hecho de haber sido la mirada realista sobre el romanticismo la que opera como clave de lectura dominante. Sin embargo, deseamos matizar aquí las características de esta oposición, señalando que el llamado idealismo romántico aparece, como a continuación se desarrolla, funcionando en el corazón de la estética realista.

3.5. La concepción Realista. O, del realismo en los tiempos de cierto idealismo.

Al momento de caracterizar al realismo, se suma, a la oposición que se establece entre realismo y romanticismo, aquella que opone el realismo al idealismo, adquiriendo ésta última también el estatuto de una oposición entre el realismo y el idealismo platónico. Kerstin Stremmel sostiene que:

“En la historia del arte, el término «realismo» no se aplica exclusivamente a las obras ejecutadas en el siglo XIX; ya que desde la Antigüedad, se han registrado tendencias calificadas de realistas. En este sentido el realismo incluye todos los intentos pictóricos, gráficos y escultóricos de reproducir la realidad visible con la máxima fidelidad a la naturaleza, en contraposición, por ejemplo, a los programas de orientación idealista” (Stremmel, K., 2004: 6-7).

Esta oposición entre tendencias realistas e idealistas involucra una serie de líneas filosóficas cuyo desarrollo histórico y conceptual excede lo que aquí nos ocupa, pero conviene señalar que dicha oposición deriva de un gran esfuerzo por oponer lo que en

ciertos puntos no es tan fácil de distinguir, y que, por otra parte, en el escenario de lo que se define como realismo y de lo que se define como idealismo conviven diferentes opciones (por ejemplo, no es el mismo *idealismo* el *cartesiano* que el *kantiano*)^{xliv}.

Retornando la relación entre realismo y romanticismo, no es posible oponer claramente la vertiente realista de uno, respecto de lo vertiente idealista del otro, en virtud de que, como se ha dicho, el realismo del siglo XIX recupera la concepción del arte como actividad trascendente. Esta noción, siguiendo a Schaeffer, fue desplegada por el romanticismo y su teoría especulativa del arte, según la cual:

“(…) la revolución conceptual de los románticos de Iena pretende sencillamente sustituir la filosofía del arte como función ontológica: el arte es la (re)presentación del ser en su verdad, la presentificación de la esencia en el parecer. Esto significa sobre todo que suprime la dualidad entre naturaleza y cultura, objeto y sujeto, determinismo y libertad: es al mismo tiempo expresión (*Ausdruck*) del sujeto y representación del mundo, o también, inversamente, expresión del mundo como *mentruum universale* y presentación del sujeto como infinidad por venir” (1987, [1990]: 130).

Así, el principio de revelación ontológica ligado a la sacralización del arte como práctica trascendente, al igual que la concepción de la figura del artista como creador, y la oposición entre objeto mecánicamente producido o ligado a fines prácticos (artesanía) respecto de aquel objeto portador de cualidades no orientadas a un fin práctico (obra de arte), son atributos instaurados por la estética romántica y serán retomadas por el realismo del siglo XIX. Señala Schaeffer:

“Generalmente existe una tendencia que opone la estética naturalista de la reproducción a la estética romántica de la imaginación. La oposición corresponde de hecho a una realidad histórica, pero no hay que olvidar que, en la medida en que el naturalismo es esencialmente una reacción en contra del romanticismo, comparte con él ciertos puntos filosóficos centrales referentes al estatuto del arte. Al menos es así cuando captamos la estética romántica en su formulación más coherente y más revolucionaria, a saber, en las teorías del romanticismo de Iena.”- y añade “Éstas en efecto no programan sólo el romanticismo (concebido como movimiento histórico), sino toda nuestra

modernidad estética, incluida aquella que pretende ser antirromántica^{xiv}.

Esta recuperación de una concepción trascendental del arte por parte del realismo no es un dato menor, en la medida en que funcionará como condición de los realismos sucesivos (incluidos los cinematográficos), como el modo de diferenciar la mera copia de la obra de arte. Además, será la manera privilegiada de garantizar, a partir del atributo artístico, la verdad asociada a la capacidad de ver y expresar lo que no es evidente y es sólo el artista –el *verdadero* artista- el que puede trascender las apariencias, podrá representar. De este modo, la divergencia entre mera imitación y creación realista instituye una oposición central.

Así, si bien el realismo afirmará capturar las cosas tal y como son, independientemente de los valores y modelos de representación conocidos -aspecto este que se opondría a la perspectiva idealista-, esa independencia de los modelos descriptivos tradicionales (las convenciones y los cánones artísticos) no excluye el lugar del artista realista en el proceso de construcción de la obra. Por el contrario, su participación creativa en el acto de la representación se torna central puesto que para el creador realista representar la realidad no es sólo imitarla (al modo de un registro), es revelarla. Suponiendo que ello fuera posible, el artista realista debe su atributo de artista no a que es un mero *documentador* (eso podrá hacerlo cualquier sujeto), sino a la agudeza de su mirada y a la capacidad de *expresión personal* (como caracteriza Zolá a ese diferencial). “Yo he querido simplemente poner sobre la entera comprensión de la tradición, el sentimiento razonado e independiente de mi propia individualidad”, afirma Courbet, siendo esa independencia e individualidad a la que apela, la que habilita su posición de artista y el estatuto artístico de sus creaciones.

Así, si por un lado el artista realista rechaza la convención y el canon, por otro es posible sostener que esta tensión entre postulados que vienen del ámbito de la estética (el romanticismo) y del ámbito de la ciencia (el positivismo) es la que caracteriza al pensamiento realista. Afirmación que a continuación intentaremos desarrollar más ampliamente. Para ello, retomaremos un extenso fragmento de Bonet extraído de su libro “El realismo literario” (1958).

“La palabra «realismo» para designar al idealismo platónico pertenece a la Edad Media. En la Edad Media los escolásticos (entre ellos San Anselmo), colocaron frente a frente, como rivales, a Platón y Artístóteles y se dividieron en dos bandos: los «realistas» y los «nominalistas». Y bien: los realistas eran los

platónicos. Ha escrito Fouillée: 'no debe olvidarse que en la Edad Media se entendía por realismo lo que se llama más bien «idealismo», es decir, la doctrina que admite que lo más real que existe es la idea o el pensamiento'.

Ha quedado dueño del campo un concepto más cercano a Aristóteles que a Platón. Y hoy entendemos por realismo la copia de la realidad sensible, fenoménica: la única, por lo demás que conocemos; una copia exacta, sin deformación voluntaria, sin 'ilusión óptica', como diría doña Emilia Pardo Bazán. Porque deformación involuntaria, subjetiva, siempre hay. Un mismo lugar copiado por diez pintores dará diez versiones diferentes, aunque todos ellos se hayan propuesto reproducirlos fielmente.

Distinguimos (por razones didácticas) una realidad objetiva de una realidad subjetiva, un mundo exterior y un mundo interior, si bien en última instancia todo adquiere la forma de nuestro espíritu, todo se subjetiva. Hablaremos, pues, de realismo objetivo y de realismo subjetivo o psicológico. En la obra realista conviven ambos tipos de realismo, pero casi siempre, existe uno que predomina. En este predominio de lo externo o de lo interno, suele pesar un determinismo de raza y de clima, como se verá más adelante" (Bonet, 1958: 8).

Consideramos que la cita y otras que incluiremos oportunamente, nos permitirán apreciar este complejo de fuentes teóricas que nutre al realismo.

Por una parte, Bonet señala el cambio en el modo de caracterizar al pensamiento platónico: en la Edad Media era considerado realista mientras que en nuestro días, por el contrario, es considerado *idealista* o, para diferenciarlo de otros idealismos puntualiza "platonismo". Continuando la oposición entre Platón y Aristóteles afirma, que "introducida por la llamada «disputa de los universales», en nuestros días domina la perspectiva Aristotélica por cuanto aceptamos la realidad (y la verdad) de los fenómenos sensibles del mundo" –en oposición al platonismo-. Aclarando que "hoy entendemos por realismo la copia de la realidad sensible, fenoménica: la única, por lo demás que conocemos; una copia exacta, sin deformación voluntaria, sin 'ilusión óptica', como diría doña Emilia Pardo Bazán. Porque deformación involuntaria, subjetiva, siempre hay."- y añade- "Un mismo lugar copiado por diez pintores dará diez versiones diferentes, aunque todos ellos se hayan propuesto reproducirlos fielmente".

Veamos que según este realismo, al que Bonet indica como dominante, se establece que la realidad es la de los fenómenos del mundo sensible. Seguidamente el autor da lugar a una observación que nos podría hacer pensar que toma una

orientación eminentemente idealista, ya que, además de aclarar que establece esta distinción entre realidad objetiva y subjetiva sólo con fines didácticos, sostiene que “en última instancia todo adquiere la forma de nuestro espíritu, todo se subjetiva”. Sin embargo, cuando el autor propone el ejemplo de los diez pintores que pese a proponerse dar una imagen exacta de un mismo lugar -la realidad- realizan diez imágenes diferentes, Bonet al tiempo que introduce la imposibilidad de que la realidad pueda ser representada de modo exacto –“todo se subjetiva”-, sostiene de modo implícito que habría un verdadero modelo y este sería el no deformado. Nos referimos a que Bonet, citando a Pardo Bazán, denomina a esa diferencia entre pintores y obras como «deformación». Señala que existe una “deformación voluntaria” y una “deformación involuntaria”. Mientras la primera puede ser pensada como el esfuerzo manifiesto por discutir los modos de representación tradicionales, la segunda, la deformación involuntaria, operaría como condición o limitación humana: ver el mundo desde la propia mirada. Pero Bonet habla de esta diferencia inevitable en términos de una distorsión. Esta calificación introduce el supuesto de que habría un modo, el del modelo, que sería el no deformado. En tal sentido, si bien se puede considerar que el autor admite la imposibilidad de representar la realidad de un único modo, dicha imposibilidad no implica que en algún punto piense a la realidad como una entidad única y esencial, en lo esencial. Esto es, el modelo no deformado al que el artista debería aspirar. En “*Sobre el sentido de lo real*” Émile Zola propone una imagen similar a la de Bonet. Zola establecía en 1880, en *La novela experimental* que el verdadero artista es aquel que tiene “sentido de lo real” y que todos los esfuerzos del escritor deben tender a esconder lo imaginario debajo de lo real puesto que “La gran cuestión consiste en poner en pie a criaturas vivas que interpreten la gran comedia humana con la mayor naturalidad posible delante de los lectores” (1880, [1989]: 240). Pero, ¿en qué consiste el sentido de lo real, al que refiere Zola? Consiste

“(…) en sentir la naturaleza y hacerla tal cual es”- y añade “En principio, parece que todo el mundo tiene dos ojos para ver y que nada debe ser más común que el sentido de lo real. Y no obstante, nada es más raro. Los pintores lo saben bien. Poned a ciertos pintores delante de la naturaleza y ellos verán de la manera más barroca posible (....). Cada ojo tiene una visión particular. Y hay ojos que no ven absolutamente nada. Sin duda tienen alguna lesión, el nervio que los une al cerebro sufre una parálisis que la ciencia todavía no ha podido determinar. Lo cierto es que si, bien pueden mirar cómo se agita la vida

a su alrededor, nunca serán capaces de reproducir con exactitud un escena” (Zola, 1880, [1989]: 242-243)

Dada la impronta científica que asume la explicación de Zola en cuanto a la *ceguera de lo real*, si bien podría confundirse el no ver como imposibilidad física orgánica, su asociación con la carencia del sentido de lo real hacen evidente que nos habla de otra cosa. La ceguera de lo real o su opuesto, la capacidad de percibirlo, expresa para el autor una condición singularísima que se manifiesta al decir: hay quienes “pueden mirar cómo se agita la vida a su alrededor [pero que] nunca serán capaces de reproducir con exactitud una escena” (Zola, 1880, [1989]: 242-243).

¿Cómo explica Zola esta capacidad de ver la vida –tener el sentido de lo real- y poder manifestarla artísticamente. Sostiene que el artista, el verdadero artista, el que escribe obras que no «nacem-muertas» debe, además del sentido de lo real, poseer “expresión personal”. Esta expresión personal es caracterizada como la combinación de una meticulosa observación con una aguda originalidad que habilite en la obra el sentido de lo vívido. Señala, además, que un aspecto importante para el artista es atender a la diferenciación entre los datos que ha tomado del mundo a partir de sus fuentes documentales (con el método de la observación, relevamiento de notas y referencias al modo de un historiador) respecto de los datos imaginados por él, ubicando la imaginación en un lugar absolutamente secundario:

“De la misma manera que antes se decía de un novelista «tiene imaginación», pido que hoy se diga «tiene sentido de lo real. El don de ver todavía es menos común que el don de crear” (Zola, 1880, [1989]: 245)

Volvamos a Bonet para explicarlo. Es posible advertir que para dicho autor la deformación involuntaria -derivada de la subjetividad propia de cada artista-, puede ser admitida en tanto «realista», siempre y cuando se ponga en contacto con lo que sería lo *esencial* del espíritu del creador. Mientras Bonet señala en el fragmento antes citado, y en otros lugares, la dificultad de delimitar la verdad o la realidad de modo unívoco, se advierte su necesidad de establecer, en cierto punto de su análisis, ciertos argumentos que apelan a verdades que no admiten discusión y que recurren tanto a argumentos *realistas* como a argumentos que consideraríamos *idealistas*. Este es el caso cuando Bonet sostiene que: “Para el realista, como para Gautier, el mundo exterior existe y una de sus tareas predilectas es apresarlos y convertirlos en hecho

estético copiándolo 'tal y como es', es decir, tal como sus sentidos lo perciben". En esta afirmación, "tal y como sus sentidos lo perciben", está indicando que existe un modo de ver que sería directo, y que ese 'tal y como' es, justamente, el del artista realista que representa sus percepciones en el modo más verdadero. Pero, cabe preguntarse ¿más verdadero respecto de qué?, o bien, ¿cómo explica el autor esa capacidad de capturar la realidad que otorga a los realistas? Para ello, Bonet distingue entre observación directa y observación indirecta. Mientras la observación indirecta es considerada como la que copia modelos de representación conocidos -como el estereotipo romántico, nos dice en un pasaje-, el modo de observación directa es aquel que parte de la mirada individual del artista. Lo interesante es que esta mirada personal que caracterizaría al modo de observación directa asume la capacidad de lo directo -y por ello el estatuto realista-. Así, percibir de manera directa es tanto abandonar los modelos asentados en la tradición, como dar lugar al espíritu del propio sujeto creador, el artista. La primera argumentación, mirar sin tomar los modos conocidos -como vemos ello se liga al supuesto de que es posible mirar sin mediaciones o lo que Goodman llamaría «percepción en vacío»-, aparece implicada más claramente en la aseveración de una observación directa, acentúa tanto la verdad de los hechos percibidos como la capacidad de verlos. Mientras que la segunda argumentación nos reenvía a lo que sería la posición romántica, estos es: la perspectiva que concibe a la realidad como el ámbito de una revelación profunda, *sincera, del espíritu del artista* -revelación que debe leerse como superación de la dicotomía entre naturaleza y espíritu-. Ahora bien, Bonet se encarga en diferentes momentos de su trabajo de cuestionar al romanticismo y caracterizarlo como subjetivismo o egocentrismo, justamente a partir de ese lugar que el romanticismo otorga al sujeto creador. Y sin embargo, para trazar la diferencia entre copia y realismo (como revelación de cualidades no evidentes) recurre a un tipo de argumento que el propio Bonet caracteriza como romántico.

Así, este movimiento que hace transitar la argumentación entre apelaciones realistas y apelaciones idealistas es característico de la concepción desarrollada por los realistas para legitimar el estatuto más verdadero de sus obras. Puede advertirse en Zolá en esta doble exigencia del sentido de lo real y de la expresión personal. Ambas exigencias discuten claramente la idea de un arte orientado a lo *mimético* como copia,- como suele decirse del realismo-, o al menos, manifiesta que la mimesis realista al tiempo que demanda adecuación al mundo sensible, demanda a su vez creación y que esa creación reclama, para ser tal, originalidad y revelación.

Veamos otro ejemplo, aquel en que Bonet caracteriza al realismo subjetivo o psicológico:

“Cuando decimos que una obra tiene sustancia humana (y es difícil que sobreviva la que no lo tenga), es porque hemos encontrado en ella vida interior trasvasada. Las obras profundamente humanas descansan en ese sustrato psicológico, como *El Quijote (...)*” – añade- “Las agitaciones del ánimo –sentimientos y pasiones- pueden expresarse de dos maneras: una caliente y otra fría, si es lícito expresarse así. La efusión caliente, o enfervorizada, de la propia intimidad, fue característica de la poesía romántica (...) El romántico es un egotista perfecto, un hombre que, como el personaje de D’Anunzzuio, no sabe hablar sino de sí mismo. Su ‘yo’ es el centro del mundo. Pero este egotismo no es necesariamente lava psíquica. Hay quienes, vigente aún el romanticismo, se adentran en su espíritu y lo analizan ‘en frío’, implacables, con severidad judicial; y el material psíquico logrado, lo distribuyen, novelistas y dramatisas, entre las distintas criaturas estéticas. (...) Retorna la novela con estos autores de frío subjetivismo herederos de Stendhal, a su viejo cauce, a ser género épico, impersonal, a ser la ‘epopeya burguesa’. Más esta impersonalidad es sólo aparente. En última instancia, toda novela es autobiográfica, ha dicho Anatole France, lo cual se ve claro en la [novela] psicológica, edificada con la secreción del propio espíritu” (Bonet, 1958: 31-32).

La cita es elocuente de este vaivén argumentativo: si por un lado cuestiona la mediación de la mirada del artista (en el caso romántico) por considerarlo subjetivismo, por otro lo pondera favorablemente a través de un movimiento más bien caprichoso (diríamos subjetivo sino connotara cierta negatividad) según el cual esa subjetividad (la propia experiencia, la deformación involuntaria) se dota de distancia y objetividad, *lo frío* de la narración realista. Cabe señalar que en su idea de la observación directa – así como en sus desarrollos respecto de la notación simple o metafórica- se advierte la recuperación del paradigma de la novela experimental de Zola. En esta cita podemos advertir que junto a la idea de que la lava psíquica resulta de la “secreción” del espíritu del artista –donde lava opera como metáfora de una fuerza profunda e incontenible-, el apelativo a una observación directa se sostiene ahora, según el criterio de una objetividad ligada a lo que llama “lo frío”.

Por otra parte, sobre el final del párrafo que primero hemos citado, Bonet introduce una aseveración que se pone en línea con la estética naturalista o contextual de Gottfried Semper o Hippolyte Taine, al sostener que en el dominio de lo que llama un realismo subjetivo u objetivo “suele pesar un determinismo de raza y de clima”. Esta perspectiva contextual aparece desarrollada en otros lugares e incluye observaciones que recuperan aspectos no sólo ligados al lugar, época, nación, sino también a experiencias de vida de los artistas y supuestos generales derivados de éstas, como la afirmación:

“Con todo, una existencia plácida, sin dramaticidad, no es la mejor para el artista. El sufrimiento está en la base del arte. Heine, feliz no hubiera escrito el *Intermezzo* (...)” (Bonet, 1958: 26).

Aquí podemos advertir, por una parte, un recorte, si se quiere, en la línea de Giorgio Vassari y sus “Vidas de artistas” en términos de los vínculos que establecía entre anécdotas de la vida de los artistas y sus atributos -o deficiencias-. Sabemos, no obstante, que la infelicidad de Heine relatada por las crónicas no es la condición necesaria para escribir una obra dramática que amerite el estatuto de artística. Por otra parte, aparece la idea de la *catarsis* en el sentido de la liberación de algo que sería muy profundo, muy esencial e incontenible. Por ello, Bonet sostiene que:

“las novelas de juventud suelen ser indoloras, tejidas con sentimientos más sospechados o intuitos que experimentados. Por eso resultan psicológicamente flojas, si pretenden ser realistas. Si no se ha sufrido gran cosa, lo mejor es escribir novelas fantásticas, de aventuras, de ingenio o policiales, pues en ellas la observación directa y la verdad psicológica no son virtudes de fondo” (Bonet, 1958: 27)

Lo interesante, es que en este punto es posible advertir el modo en que Bonet discute con Bonet, ya que en otros lugares ha señalado que el dolor, que el privilegio del dolor como fuente y fin del arte es un argumento o supuesto eminentemente romántico. Y sin embargo Bonet aquí lo sostiene como un principio general del arte, y en particular de un verdadero realismo. En tal sentido, la consideración a los determinismos de época, clima y lugar a los que alude Bonet y que puede detectarse en Zola, no oculta la continuidad de una concepción del artista creador y del arte como campo de la producción cultural cuya verdad descansa en aquello que devuelve al mundo como revelación.

Podríamos seguir en esta detección de cruces conceptuales, el texto de Bonet es muy rico en confluencias. No obstante nos parece que lo hasta aquí desarrollado es suficiente y nos permite comprender la afirmación de que el realismo despliega su argumentación retomando aspectos de paradigmas filosóficos y estéticos diversos, y en ocasiones, considerados opuestos. A su vez, esta observación se vincula a lo que se ha trabajado en otro lugar, y es que la posición de la crítica realista sobre el romanticismo ha resultado muy efectiva en términos de legitimación del propio ideal realista, en tanto

“ha permitido sostener la polaridad limpia, ‘pura’, entre algo que sería interior y algo que sería exterior, algo que serían las ideas y algo que serían las realidades, algo que sería la imaginación –carente de contacto con los fenómenos del mundo- y algo que sería capaz de remitir a dichos fenómenos inequívocamente” (Bejarano Petersen, C. 2007: 325).

En tal sentido, ha permitido desdibujar las continuidades entre ambas estéticas, como el estatuto idealista que descansa en el núcleo de la concepción realista a partir de la noción de transcendencia del arte.

He elegido tomar a Bonet porque su desarrollo riguroso, y minucioso, al tiempo que expone los argumentos realistas recurrentes, muestra que su delimitación encierra no pocas dificultades. Como se verá más adelante, una complejidad semejante se advierte al trabajar sobre los escritos de Bazin (1958-62, [2004]) en su defensa y construcción de una estética cinematográfica netamente realista. Por otra parte, podemos ver que la obra de Bonet sólo nos precede por cincuenta años y retoma los postulados iniciales del realismo.

De acuerdo a lo desarrollado, es posible reconocer que a partir de la necesidad de distinguir entre el mero documento y la obra realista se introducen las tensiones entre las recuperaciones de la estética naturalista de Émile Zola -con posiciones que podemos remitir a lo que Bill Nichols (1991, [1997]) refiere como «empirismo ingenuo» (creencia objetiva en los fenómenos del mundo y neutralidad conferida al método de abordaje)- y las afirmaciones del lado del romanticismo que garantizan lo realista como resultado de una expresión genuina del artista y su mirada especial sobre el mundo. Así, más allá de la finalidad práctica que Bonet plantea para distinguir entre un realismo objetivo y un realismo subjetivo, podemos advertir que ambos operan como estrategia argumentativa. Cuando el realismo objetivo –ese que confía en la solidez

del mundo y la neutralidad de las categorías- necesita diferenciarse de la acotación a la mera copia, recurre al argumento subjetivo:

“Puesto que la imaginación ya no es la más importante cualidad del novelista, ¿por qué cosa ha sido reemplazada? Siempre se necesita una cualidad principal. En la actualidad, la cualidad principal del novelista es el sentido de lo real” (Zola, 1880, [1889]: 242)

Así, ante la necesidad de protegerse de la acusación *formalista* o *egotista*, se recurre a la explicación objetivadora: los cambios operados en la representación obedecen a la mirada directa, a la exigencia de los fenómenos. Pero, como el arte aparece diferenciado de la mera copia, la singularidad de la obra radica en ese sentido de lo real que señala Zola y que sería la capacidad que pocos artistas tienen de observar la realidad, experimentar con ella a través de la obra y no perder en ese movimiento su relación directa, no deformada, con los fenómenos del mundo y la naturaleza. El concepto es claro y sin embargo la delimitación de lo que tendría o no el *sentido de lo real*, parece menos sencilla y parecer habilitar esta ambivalencia a la que refiere Jakobson en las definiciones de lo realista: una, lo que un artista dice que es lo verdadero -más allá de su relación con otra cosa-, y lo que el crítico o espectador podría leer (1921, [2000]).

Si el método y la concepción empirista parecen garantizar la objetividad y el contacto con los fenómenos del mundo, la dimensión reveladora se juzga como resultado del trabajo del artista y de su mirada particular. Sin embargo, un aspecto crucial reside en que la lógica realista se esmera en un movimiento que va desde la afirmación singular de la expresión del artista al borramiento de ese trabajo. Así, la actividad formal del artista tendría la cualidad de desaparecer frente a la obra concluida. Emerge así la noción de *adecuación* entre la forma artística y el aspecto genuino de la realidad representada. Lo opuesto sería el *esteticismo* esa categoría cuya vigencia no se desvanece en los metadiscursos actuales y cuyos alcances serán significativos para pensar los postulados estéticos realistas cinematográficos.

Si realizamos un salto cualitativo y nos ubicamos en el campo cinematográfico, podremos advertir una situación muy próxima a la aquí desarrollada. Ya lo hemos planteado al hablar del caso de Bazin y puede verse en la siguiente observación del director neo-realista Roberto Rossellini:

“Creo que aún existe una confusión acerca del término ‘realismo’, aún después de todos estos años de films realistas. Alguna gente aún piensa al realismo como algo externo, como un soplo de aire fresco, no como a la contemplación de la pobreza y de la miseria. Para mí el

realismo es simplemente la forma artística de la verdad. Si tú restableces la verdad le das una expresión. Si es una verdad muerta, sientes que ésta es falsa, que no está verdaderamente expresada”, añadiendo: “desde mi punto de vista, desde luego, no puedo aceptar a los films ‘de entretenimiento’, como son llamados en algunos círculos, especialmente fuera de Europa. Algunos de esos films podrían ser parcialmente aceptables, con la excepción de que ellos serían capaces de dar sólo una expresión parcial de la realidad”^{xlvi}.

El recorrido establecido en este lugar, pone de manifiesto la complejidad del aparato argumentativo del realismo y la vigencia de los planteos configurados en aquel realismo del siglo XIX. Para continuar, nos quedamos en particular con la idea que manifiesta Rossellini del realismo como “la forma artística de la verdad” y la pregunta abierta sobre lo que garantizaría esa dimensión de asertividad.

Bibliografía del Capítulo 3:

- Bazin, André** (1958-62), *¿Qué es el cine?*, RIALP, Madrid, [6^{ta} ed. Cast. 2004].
- Bejarano Petersen, Camila** (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.
- Bonet, Carmelo** (1958), *El realismo literario*, Nova, Bs. As.
- Brooks, Peter** (2005), *Realist visión*, Yale University Press.
- Nichols, Bill** (1991), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Ed. Paidós, Barcelona, 1997 [1^{er} ed. cast.].
- Nochlin, Linda** (1971), *El realismo*, Alianza, Madrid, [1er ed. cast 1991]
- Quintana, Á.** (2003), *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Acantilado, Barcelona.
- Schaeffer, Jean-Marie**, (1987), *La imagen Precaria. Del Dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, [1^{er} ed. cast. 1990]
- Stremel, Kertin** (2004), *Realismo*, Taschen, Madrid,
- Victor Hugo**, *Prefacio de Cromwell. El manifiesto romántico*, Bs. As., Goncourt, [1er ed. cast. 1979]
- Williams, Ch.** (ed) (1980), *Realism and the cinema*, Routledge and Kegan Paul, London
- Zola, Émile** (1989), *El Naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, Península, Barcelona.

Capítulo 4:

De la copia a la trascendencia. / Modos de ser realista:
compromisos estéticos y palabra sobre el cine.

4. **De la copia a la trascendencia.** / Modos de ser realista: compromisos estéticos y palabra sobre el cine.

“La civilización del hombre podría medirse por la forma en que éste se dispone a proyectar e interpretar el curso de las experiencias sensoriales que constituyen la vida misma”

Robert Manvell.^{xlvii}

La vinculación entre las apuestas del Realismo del siglo XIX y el estatuto realista de las obras cinematográficas es una constante, en virtud de que el Realismo^{xlviii} opera como *condición de producción*^{xlix} de buena parte de los realismos posteriores y atraviesa parte de la dinámica del realismo cinematográfico. Por ello en el capítulo anterior nos hemos dedicado al estudio del Realismo del siglo XIX, intentando precisar algunas de sus características y modo de funcionamiento.

En un trabajo relativamente reciente, Ángel Quintana en “Fábulas de lo visible” (2003), dedica un apartado completo a revisitar esta relación¹. Una cuestión que me parece particularmente interesante del recorrido propuesto por el autor se vincula al desplazamiento que los pioneros del cine plantearán entre la pretensión duplicadora y la búsqueda por revelar lo no visible. Esto es, el paso de la relación que el cine inicialmente estableciera con el proyecto de la literatura realista (y la captura de lo visible) hacia la aprehensión de realidades no visibles, entendido que este movimiento se vincula a la búsqueda de una mayor aproximación a la realidad. Esto es: la idea de que el cine permitía trascender las apariencias, revelar los fenómenos del mundo a través del uso del dispositivo cinematográfico.

Quintana lo expresa del modo que sigue: “El deseo de ver el mundo llevó al cinematógrafo hacia lo invisible debido a que la proyección del mundo acabó revelando nuestro desconocimiento de lo real y nuestra propia inhabilidad para capturar sus misterios” (2003: 89). Esta descripción se conecta con lo que Zolá plantea –y que hemos desarrollado en capítulo anterior- cuando afirma que: “De la misma manera que antes se decía de un novelista «tiene imaginación», pido que hoy se diga «tiene sentido de lo real». El don de ver todavía es menos común que el don de crear” (Zolá, 1880, [1989]: 245). “Tener sentido de lo real” y proyectar el trabajo del cinematógrafo hacia la captura de lo no visible permiten reconocer un principio estético extremadamente importante para la estética fílmica: el desplazamiento dado entre la exigencia del ver (como metáfora de un contacto directo con los fenómenos del

mundo) respecto de la relación con lo que trascendería las apariencias: una suerte de realidad profunda, no visible, que sólo el arte podría revelar y que el dispositivo cinematográfico podría potenciar.

La tensión visible-no visible ya operaba en el siglo XIX como telón de fondo de la dinámica realista. Así, lo que emerge en la comparación entre la capacidad del artista de ver más allá de las apariencias y el ver habilitado por el dispositivo técnico del cinematógrafo, es la idea de una incapacidad del ojo humano *común*, que el dispositivo cinematográfico podría remediar. En ese camino, Quintana señala: “Los aparatos recreativos ópticos, como el zootropo y el praxinoscopio, pusieron en crisis la certeza de lo visible reivindicada desde el Renacimiento por la cámara oscura –que toda imagen funciona como referente del mundo- para empezar a sugerir la idea de unas imágenes virtuales no ancladas en ningún referente visible” (2003: 90).

Ahora bien, el reconocimiento de este desplazamiento introduce ciertos alcances en la relación del cine con los realismos que consideramos necesario introducir, pues permiten puntualizar las relaciones posibles entre la naturaleza material habilitada por el dispositivo técnico y las condiciones estéticas que lo han atravesado.

4.1. Dispositivo e impresión de realidad: entre la copia, la revelación y la creación.

La percepción de la relación constante 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 cine supone comprender las características 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 insistamos en la dimensión polémica que emergió frente a dos posiciones enfrentadas que asumían la discusión sobre la posibilidad del cine como arte: aquellas que lo afirmaban y aquellas que lo consideraban imposible o peligroso – una verdadera corrupción del arte- (ver capítulo 2). Conviene, sin embargo, señalar que ambas posiciones ostentaban una zona de acuerdo: ambas argumentaciones ubicaban en el centro del debate el poder realista del cine. En el primer caso, la afirmación artística del cine se sostenía señalando que no se trataba de una mera copia del mundo sensible, ya sea introduciendo el señalamiento de todos los aspectos que podían demostrar la diferencia entre la representación cinematográfica y el mundo, o bien, abriendo el juego a la posibilidad extraordinaria de que los films se dedicaran a realidades no observables. 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 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 *poderosa impresión de realidad*, 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.

Recuperemos la tensión respecto de la oposición introducida por Hegel entre lo bello natural y lo bello artificial en beneficio de este último que, asociado a lo artístico, involucra la intervención del espíritu humano. Así, desde esta perspectiva, la posibilidad mimética de la obra artística se considera sólo como resultado de un *saber hacer* asociado a la figura del artista (la intervención de sus rasgos distintivos), o bien, de su genio artístico. En tal sentido, cuando Zolá manifiesta que hay quienes “pueden mirar cómo se agita la vida a su alrededor [pero que] nunca serán capaces de reproducir con exactitud una escena” (1880, [1989]: 242-243), explica esta capacidad especial del artista: ver la vida –tener el sentido de lo real- y poder manifestarla de manera artística. El verdadero artista será para Zolá el que escribe obras que no «nacem-muertas». Para ello debe poseer, además del sentido de lo real, una “expresión personal”. Esto es: no basta con imitar a la realidad, eso podría hacerlo cualquier aprendiz aplicado, se trata de una capacidad exclusiva del artista que consiste en ver partiendo de las apariencias pero yendo más allá: dotarlas de una vida que se asocia al carácter revelador.

La entrada del cine al universo fuertemente autónomo del arte puso en juego una serie de tensiones respecto de las concepciones vigentes de lo estético, contribuyendo a acentuar el movimiento iniciado por la fotografía, que propiciaron una serie de cambios y transformaciones en el campo artístico descritas por Benjamin y sinterizadas en sus alcances en la siguiente afirmación: “En vano, se invirtió tanta sagacidad para decidir sobre la cuestión de si la fotografía es un arte sin plantearse la cuestión previa: si por medio de la invención de la fotografía no se había modificado el carácter global del arte. Pues los teóricos del cine abordaron el problema de forma precipitada” (1936, [2009]: 103).

La existencia del cine operará como un factor de presión al introducir tensiones sobre dimensiones clave de lo que –al decir de Shiner (2001, [2004])- podemos definir como el «Moderno sistema de las Artes», a saber: autonomía del arte, condición trascendente de la obra, definición del artista como sujeto creador, configuración del público como fruidor, constitución de un mercado del arte ligado al carácter aurático de la obra y a la construcción del artista como sujeto autónomo.

El cine minará estas dimensiones, atacando la noción de autonomía y sus valores asociados a partir de las nuevas perspectivas que impondrá tanto a la noción de obra y artista, como a la relación con el público de arte. En tal sentido, es muy interesante la observación de Perkins (1974, [1990]) en torno a los esfuerzos de los primeros teóricos del cine que “intentaban producir una definición del medio cinematográfico que coincidiera con la definición de arte, demostrando que el cine estaba sujeto a los mismos viejos cánones y dogmas establecidos del arte en general”, añadiendo: “La complejidad de las relaciones entre la cámara, el cine y la pintura ya ha sido probada. Bástenos observar aquí la ironía del proceso siguiente: la evolución de la pintura, motivada en gran parte por el impacto de la fotografía y el cine, promovió actitudes hacia el arte, que la teoría cinematográfica sólo pudo adoptar a base de realizar absurdos equilibrios. La esencia, las propiedades específicas del cine tenían que ser definidas, pero –en vista del aceptado divorcio entre creación y reproducción- definidas en términos que negaran o minimizaran la importancia de la función de la cámara como reproductora de realidad. Los teóricos se autocomprometieron a superar aquello que Lindsay había descrito como «la misteriosa cualidad científica del trabajo de la cámara»” (1974, [1990]: 15-16). Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” planteaba una cuestión semejante a la que formula Perkins respecto del esfuerzo argumentativo que ciertos autores realizaban para situar al cine como arte introduciendo, para ello, descripciones que apelaran a la trascendencia y a la negación de la “cámara como reproductora de la realidad”. En tal sentido Benjamin plantea, ante argumentos que ven en el cine un arte que apela a un tipo de percepción refinada sólo accesible a cierto público (apelativo a una fruición estética coherente con el sistema de las bellas artes), que en el intento por situar al cine como arte desconocen los cambios operados en el campo de la cultura y del arte mismo: “Resulta muy instructivo ver cómo el empeño por subordinar el cine al arte obliga a estos teóricos a sobreinterpretarlo incluyendo en él, con una desconsideración sin par, elementos culturales. Sin embargo en la época en que fueron publicadas estas especulaciones, ya existían ‘L’ *Opinion publique*’ -(Una mujer en París) y ‘*La ruée vers l’Or*’ (La quimera del oro). Esto no le impide a Abel Gance recurrir a la comparación con los jeroglíficos y Séverin-Mars habla del cine como podría hablarse

de las pinturas de Fray Angelico. Es significativo que todavía hoy autores particularmente reaccionarios busquen la importancia del cine en la misma dirección y, si no lo hacen directamente en los agrado, lo buscan en lo sobrenatural” (1936, [2009]:104).

Recordemos brevemente y profundicemos en algunas cuestiones ligadas a la noción legitimada de arte y el impacto que provocará el cine. En primer lugar, el cine y los films, a partir de la cualidad fotográfica introducen la resistencia a la noción de obra entendida como resultado de una creación humana diferenciada de la naturaleza. Como señala Schaeffer en referencia al arte de la fotografía: “destruye toda hermenéutica simbólica, por ello hace resurgir al mismo tiempo la problemática de lo bello natural: la belleza fotográfica siempre contiene un resto «irracional», un plus irreductible a lo bello artificial, es decir, [irreductible] a las solas categorías de la creación, de la expresión o de la (re)presentación.” (1978, [1990]: 118). Y así como “la precariedad del arte fotográfico” está relacionada con esta dualidad en la relación de la representación como artificio y como resto (impresionado) del mundo, el cine manifiesta una problemática semejante. Al intentar pensar los realismos cinematográficos veremos que es central el modo en que negocian esta relación habilitada por el dispositivo con los fenómenos del mundo, a través del aporte específico que sobre ellos introduce la figura del artista, en términos de un plus o diferencial.

En segundo lugar, en la medida en que la obra del cine es el resultado de una intervención determinante de la máquina, que del lugar circunscripto a la previsualización a la que estaba destinada en la pintura (como señala Dubois -2001-^{li})-pasa a construir la imagen y a intervenir en la instancia de proyección, el cinematógrafo resitúa el lugar de artista que ya no será el sujeto dotado de un pleno dominio sobre las instancias de creación y que pasa a estar, además, en cierto modo restringido por la relación con un referente existente.

Ambos fenómenos involucran un tercer campo de tensiones, constituido por la capacidad de reproducción mecánica de las imágenes y aquello que Walter Benjamín definiera como la pérdida del carácter aurático de la obra de arte, asociado al carácter de objeto único y auténtico, al “aquí y ahora”: “Es posible sintetizar lo que aquí se presenta como el concepto de aura y, entonces, decir: lo que se atrofia en la época de la reproducción técnica es el aura de la obra de arte. Este proceso es sintomático. Su importancia remite más allá del ámbito del arte. Formulado de manera general, la técnica de reproducción retira lo producido del ámbito de la tradición. Mientras multiplica la reproducción, coloca su aparición masiva en lugar de su aparición única.

Y, en la medida en que le permite a la reproducción salir al encuentro de su espectador en su situación actual, actualiza lo reproducido. Ambos procesos llevan a una violenta conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la presente crisis y de la renovación de la humanidad. Y están en una estrecha relación con los movimientos de masa de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. (Benjamín, 1939, [2009]: 91).

A partir de la capacidad de reproductibilidad mecánica de imágenes los modos de ser de las artes visuales, tradicionalmente delimitadas al espectro de lo aurático, se abrirán al juego de la diferencia entre lo que más adelante se conceptualizará como artes autográficas -valor del objeto único- y artes alográficas -de múltiples objetos-, (Genette, 1996, [1997]). Esta última categoría ya se advertía en el funcionamiento del arte literario, donde el libro original sólo importa en términos de coleccionismo sin afectar al carácter artístico de los ejemplares, pero no participaba como posibilidad equivalente en el mundo de las artes visuales, y ha estado, por ejemplo, fuertemente asociada a esta oposición entre arte mayor (la pintura) y arte menor (el grabado).

En cuarto lugar, el cine, universo ligado a un origen científico, luego orientado a la narración y al espectáculo, pondrá en tensión el carácter singular del público de arte hasta entonces definido como un sector diferenciado de la sociedad. Público *culto*, vinculado a la *alta cultura*, capaz de ejercer hacia la obra una posición contemplativa, del orden del juicio estético -en tanto juicio desinteresado que se opondrá al entretenimiento y la emoción exaltada- (Schaeffer, 1887, [1990]; Shiner, 2001, [2004]). Así, el cine pondrá de manifiesto el cruce posible entre el contacto estético y aquel más interesado, que se vinculará al entretenimiento y la estrategia narrativa introduciendo además el carácter masivo y popular^{lii}.

Finalmente, podemos preguntarnos el modo en que, frente al cine, se planteó el principio de trascendencia asignado a la obra de arte. Entendido como presupuesto caro a la estética especulativa Romántica (y al decir de Schaeffer un modelo cuyos presupuestos siguen siendo los dominantes) sólo “admite como verdad de evidencia que una actividad sólo puede llegar a ser arte con la condición de producir objetos hermenéuticos y de ser regentada por el lenguaje”. Añadiendo: “es evidente que esos rasgos de la estética romántica deben ser colocados en el contexto de la meta general que se propone: instituir el arte en discurso ontológico (...)”, siendo de tal modo su objeto el de la metafísica, esto es: el ser (Schaeffer, 1987, [1990]: 19). Considerando lo que plantea Schaeffer, la afirmación del cine como arte no abandonará el principio de trascendencia: lo resituará^{liii}. Así, lo que caracteriza al juego de resistencias que el cine acentúa en el cuestionamiento a los postulados del sistema de las artes, inicialmente involucrará, más que una retirada, un desplazamiento de la exigencia de

trascendencia a partir de la cual se organizarán campos específicos de la labor cinematográfica, en los cuales lo trascendente será invocado de modo distintivo cada vez que la concepción del cine niegue la mera duplicación de los fenómenos del mundo.

4.2. De la copia a la ampliación del mundo.

A partir de las dos grandes posiciones que la historia relata en torno a la experiencia cinematográfica de los inicios y el camino abierto por los Hnos. Lumière por un lado y por el mago Meliés, por otro, se suele pensar a ambos proyectos como el despliegue de dos campos opuestos, que caracterizarán a todo el cine. Morin refiere así a la búsqueda de duplicación y a la búsqueda de creación, respectivamente. Sin embargo, parece necesario introducir una tercera posición, ni copia ni instauración de mundos imaginarios: ampliación verosímil del espectro de lo visible.

En torno a la discusión sobre la pertinencia del cine como 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. Por una parte, ellas ordenan los caminos de la definición del cine como «música de la luz», o como el arte de la fotogenia, o bien, como el arte-sueño. En estas definiciones se apela a la autonomía del cine respecto del referente a partir de principios que tendrían que ver con la posibilidad de la abstracción (música), con cierta capacidad expresivo-espiritual que la cámara dotaría a los objetos (fotogenia) o con la vinculación a un mundo regido por un orden no racional pero verdadero (cine –sueño). Y por otra parte, se despliega con notable vigor 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]) o aquella de Kracauer que lo refiere como el arte de la redención de la realidad (1960, [1989]). En cierto modo, siguiendo la serie que dibujan las citas podría parecer que, entre la afirmación del cine como sueño, pasando por el modelo que lo piensa como arte de la narración, hasta aquella que lo afirma como el arte de la realidad se manifestaría una contradicción manifiesta, puesto que, mientras en la idea del cine como un arte que se resiste a la referencialidad parece acentuarse el carácter fantástico y fantasmagórico de sus universos (creación extraterrenal, afirmación de imposibles lógicos como no-vivos o *nosferatus*, autonomía sobre la realidad), en las posiciones realistas se subraya lo mimético y su vinculación con los fenómenos del mundo visible y, más aún, verdadero (el lazo metonímico y la indicialidad operan allí como condición excepcional del dispositivo).

Sin embargo, es a partir de esta tensión y del reconocimiento del *triumfo* histórico de la vertiente ligada a la fantasmagoría mimético verosímil (el cine que cuenta historias a través de procedimientos que reintegran cierta lógica realista como la causalidad), que Morin propone pensar la configuración de dos campos de apuesta estética: el de la creación, por una parte, y el de la duplicación, por otra. Cine y Cinematógrafo, respectivamente. El segundo, asociado al origen científico del aparato, orientado a los estudios del movimiento y la óptica. El primero, una suerte de fuera del libreto por el cual el cine se convierte en un fenómeno popular, ligado al entretenimiento, a la narración y al espectáculo (1965 [2001]). Así, en la descripción histórica más cristalizada, estas posiciones suelen ligarse a las figuras de los Hnos. Lumière con sus famosas vistas como ventanas al mundo, por un lado, y por otro, a la figura de Meliés, sus trucos y narraciones fantásticas como pasadizos posibles a mundos imaginarios altamente verosímiles (introducción del concepto de «truca»).

Más acá en el tiempo, estas dos posibilidades dadas por la búsqueda de una captura o por la creación de mundos, más que una contradicción se describe como rasgo característico del cine, en lo que Alan Badiou define como una de sus “síntesis disyuntivas”, 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). Si se considera que el cine es ambas dimensiones, parece interesante considerar que aquello que se pone en juego, en todo caso, es la *definición estética asumida frente a la posibilidad de esa dualidad*.

En tal sentido, consideramos necesario introducir un tercero en la relación del cine con los fenómenos del mundo: ni copia ni artificio. Se trata de una dimensión legitimada en la palabra sobre el cine y su historia como instrumento de ciencia que no apela a la duplicación ni a la creación plenamente imaginaria. Una relación asumida entre el cine y lo que se definirán como las posibilidades restringidas de la mirada del hombre en el proyecto de ampliar el saber sobre los fenómenos del mundo visible. Hacer visible lo invisible. Movimiento que se vislumbra como búsqueda de los *pioneros* del cine en la afirmación de Burch “sólo una descripción analítica del movimiento animal o humano (o de las máquinas) podía interesar a la ciencia de entonces, para la cual su simple representación es *redundante* –lo veremos con Janssen, Marey, Londe- (...)” (Burch, N., 1983, [1987]: 28). O, como añade más adelante citando a Marey: «Pero, en fin, lo que muestran [las fotos únicas] 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-). Este “renunciar a representar los objetos tal y como los

vemos”, introduce la necesidad de diferenciar las posibilidades de percepción del hombre con su ojo *desnudo* y la confianza tecnológica en la revelación del detalle, a través de un tipo de registro habilitado por el dispositivo cinematográfico que, si bien representa fenómenos del mundo, lo hace introduciendo un saber, o la posibilidad de un saber, que de otro modo nos estaría vedado.

Se trata, entonces, de reconocer que entre la expectativa del cine como duplicación y el cine como constructor de mundos imaginarios, se sitúa aquella que lo piensa como ampliación del espectro de lo visible. Si bien Morin no establece precisamente la diferencia entre duplicar y ampliar las posibilidades del ver, un pasaje abre la distinción: “El ojo objetivo –y aquí el adjetivo tenía un peso tal que se 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». (Morin, E., 1965 [2001]: 14).

En los textos de los primeros tiempos, la relación del cine con los múltiples aparatos ópticos es una constante que introduce la relación cine-ciencia, cine-mirada. Morin, al poner el acento en la relación entre arte y ciencia, intentando establecer la diferencia asociada a cada proyecto, mantiene el binomio copia/creación, es decir que, si bien la sugiere, no distingue esa búsqueda de descomposición del movimiento como introducción diferencial de la relación del cine con el mundo: no ya como copia o duplicación, sino como revelación. Sin el componente místico que caracterizará su despliegue en las estéticas fílmicas (tanto las realistas como plus de verdad, como las que tradicionalmente llamamos anti realistas), Benjamin advierte esa zona diferencial cuando enuncia: “Una de las funciones revolucionarias del cine será hacer que sean reconocidos como idénticos el aprovechamiento artístico y el aprovechamiento científico de la fotografía que, generalmente, estaban separados. ¡Por medio de primeros planos de su inventario, por medio de la acentuación de escondidos detalles de nuestros utensilios (...) bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta, por una lado la comprensión de las condiciones necesarias que rigen nuestra existencia; por otr lado, nos asegura además un ámbito de acción insospechado y enorme! (1932, [2009]: 121-122)

Parece necesario detenernos allí, introduciendo de modo distintivo las “dos ideas que dieron lugar al cine, en términos de Arnhem (1932, [1996]), la reproducción de la semejanza y la reproducción del movimiento. La primera conduce al cine por el camino de la búsqueda de analogía en términos del “complejo de momia” según cita Bazin retomando la idea de Malraux (1958-62, [2004]). En tanto que la segunda, captura y reproducción del movimiento, esto es por ejemplo, el trayecto de un fenómeno y los cambios operados en ese recorrido (una estrella), sitúa al cine en el terreno de la búsqueda por la indicialidad. Iconicidad e indicialidad confluyen como posibilidad de las representaciones fílmicas, pero no son exactamente lo mismo. En tal sentido, parece necesario considerar el estatuto diferencial que existe entre: duplicar al mundo (entendido como hacer de él una copia o un *facsimil*) (búsqueda de semejanza), de la necesidad moderna de crear una imagen del mundo para poder analizarlo, descomponerlo y aprehenderlo (búsqueda indicial)^{iv}.

Mientras la mera analogía no habilita el carácter realista de un objeto con intereses estéticos, el carácter indicial, asociado a la revelación de una relación factual, introduce una dimensión cara al arte moderno y a la estética especulativa Romántica -como se ha referido-, dimensión en la cual confluyen la búsqueda de hacer visible lo invisible y la dimensión de trascendencia asignada a la obra de arte. En tal sentido, permite comprender que la *poderosa impresión de realidad del film* haya dado lugar a proyectos de carácter artístico aparentemente tan disímiles como los descritos: desde la búsqueda de abstracción, pasando por una apuesta mimético-narrativa, hasta la poética del cine como arte de la realidad. Es decir, reconocer que no obstante el carácter (tan) realista del cine (dimensión referida por las afirmaciones que negaban su carácter artístico), haya habilitado aquellas posiciones que lo relevaban del pecado maquínico-mimético para introducirlo en el espectro de un proyecto dominante a mediados del siglo XIX, el del arte realista. Pero ellos sólo era posible a condición de expresar un *plus* diferencial: esta *ampliación del espectro de lo visible* que lo diferencia de la mera copia o del documento.

Esta lectura del carácter indicial del film es la que permite reconocer en los films de la vanguardia y en los textos que los acompañaban un tipo de funcionamiento que, en la medida en que apelaba a la idea de la revelación de una realidad trascendente, más real que la visible, más genuina que la atravesada por la lógica de la representación mimética, también podríamos llamar como realista. Como se detecta en el concepto de *photogenia*^{iv} entendido como un carácter singular que la cámara otorgaría a los objetos. Ese carácter singular o esencial, si bien se conecta con la ruptura ejercida sobre modelos de representación socialmente compartidos (operatoria que estaría del lado del funcionamiento del símbolo), se manifiesta como motivada por

la confianza en el poder revelador del dispositivo, capaz de capturar el espíritu o el verdadero ser de las cosas.

A finales del siglo XIX, el Realismo pictórico introducía como premisa del arte la posibilidad de ver al mundo directamente, afirmando hacerlo sin la mediación de tradición alguna, 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 un decurso próximo, la confianza realista ligada al cinematógrafo como campo estético, lo que pondrá en juego de modo dominante, no será la exigencia de duplicación del mundo sino más bien, la exigencia de revelación. Lo que en el terreno de la estética será que el cine debe hablar del mundo, pero al hacerlo en términos del “arte de la realidad” que proponía Bazin, debe ofrecernos una mirada novedosa, unos aspectos que nos estarían vedados. Precisamente, en esta lógica del realismo radica un punto que de otro modo nos podría parecer paradójico: la obra realista es aquella que está vinculada al mundo conocido por todos (a la realidad), pero que debe, al mismo tiempo, introducir un matiz diferencial, algo que nos era negado. De acuerdo a la posición realista ese *plus* no evidente (ese ideal de una representación que apuntaría a lo más real que las apariencias) será introducido por el dispositivo y sus capacidades únicas de objetividad; por la mirada intensa y excepcional del autor; por la renovación formal que habilita y permite pensar en otras realidades posibles; o bien, por la relación no figurativa que pondría en juego el carácter esencial del mundo como abstracción

De este modo, asociado al proyecto científico del estudio particular de la óptica y el movimiento, las reflexiones sobre el cine han introducido la expectativa de una mirada diferencial sobre los fenómenos, un *plus de realidad* que retornará en términos del proyecto artístico al campo del cine a partir de la introducción de la diferencia entre copia y creación. Así, partiendo de dicha distinción y de las tensiones abiertas entre ambas dimensiones, habrán de desplegarse los campos de lo ficcional y lo documental y en el terreno de lo ficcional, los diferentes modos de tramitar la *poderosa ilusión de realidad* en función de las expectativas respecto de las cuales se vincula la exigencia, o no, de un plus de verdad: los realismos como *plus de verdad* o el realismo diegético.

Como hemos señalado, casi cuarenta años después de la invención del cinematógrafo y unos veinte años más tarde de que la misma afirmación fuera formulada por Riccioto Canudo (1911, [1989]) -quien lo definiera como el séptimo arte-, Arnheim sostenía en 1933 que el cine podía ser arte. En la analogía propuesta con la pintura, la música y la literatura y al observar el recorrido argumentativo

propuesto por el autor se manifiesta un detalle significativo: la diferencia que sostiene con los que niegan al cine como arte parte de una coincidencia con los argumentos de aquellos. Esto es: Arnheim sostiene la misma concepción de arte. Es por ello que su argumentación establecerá un estudio preciso de todos los aspectos en los que el cine se diferencia cualitativamente de la realidad, o más puntualmente, de nuestra percepción de la realidad. De tal manera que la proyección de sólidos en una superficie plana, la reducción de la profundidad, la iluminación y la falta de color, la delimitación de la imagen y distancia del objeto, la ausencia del continuo espacio-tiempo y la ausencia del mundo no visual de los sentidos introducen, de acuerdo con el autor, alguno de los niveles a través de los cuales el cine revela su artificio y despliega las posibilidades de su arte (1932, [1996],19-35).

En lo que sigue –dejando de lado las posiciones que niegan el estatuto artístico del cine- nos detendremos en particular en el reconocimiento de los diferentes modos en que se ha establecido su compromiso estético con relación a la dimensión realista, o dicho en otros términos: analizaremos las variaciones dadas en torno a la poderosa impresión de realidad del film, el funcionamiento estético de su carácter indicial y el estatuto del cine como arte.

Así recorreremos: la consideración de la ficción requerida (realismo diegético); las afirmaciones de un lenguaje negado (realismo empírico ingenuo); la revelación del mundo asumida como necesaria (realismo ontológico); pasando por la concepción de las construcciones posibles (realismo constructivista). Una última posición, que excede lo que aquí desarrollaremos, sostiene la autorreferencia legitimada como la asunción del contacto con realidades trascendentes, se trata de la vía asumida por el cine que ha tendido a pensar que la resistencia a lo referencial le permitía al cine acceder a su especificidad, a su condición artística y a su vez, a su carácter más verdadero (como hemos referido con relación al cine de vanguardia en su vertiente abstracta o *pura*). Sin embargo, en la medida en que estas propuestas ponen en crisis el estatuto icónico figurativo del film, y que su desarrollo impone la introducción de un campo de problemas específicos, no serán abordadas en este trabajo. Sin embargo, cabe señalar que en esas corrientes la asunción del *plus de verdad* también se exhibe, aunque del lado de la resistencia a la referencialidad. Un realismo así ¿podría llamarse realismo fantástico?

Bibliografía de referencia del capítulo 4:

- 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
- Benjamín, Walter** (1936), "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Estética y política*, Las Cuarenta, Bs As. [Ed cast 2009]
- 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]
- Dubois, Philippe** (2001), *Video, cine, Godard*, Libros del Rojas, Bs. As.
- 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]
- Genette, G.**, (1996) *La obra del arte. Inamnesia y trascendencia*. Lumen, Barcelona. . [1^{ra} ed cast.1997]
- 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., [19741er ed cast
- Schaeffer, Jean-Marie**, (1987), *La imagen Precaria. Del Dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, [1^{er} ed. cast. 1990]
- Shiner, L.** (2001) *La invención del arte*, Paidós, Barcelona, [2004]
- Traversa, O.** (1984), *Cine: el significante negado*, Atuel, Bs.As..
- Verón, E.** (1998), *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Bs.As.
- Williams, Ch.** (1980), *Realism and cinema*, Ed. Routledge and Kegan Paul, Oxford.

Capítulo 5:

**Acerca del *grado cero* y la expectativa de
transparencia.**

5. Acerca del grado cero y la expectativa de transparencia.

“En el cine todo lo que huele a estudio, lo que es visiblemente maqueta, tela o cartón pintado choca inmediatamente. Se advierte que hay que llevar las apariencias de verdad hasta el detalle. En un salón, todo –arañas, butacas, alfombras, ceniceros- debe presentar un aire de realidad indiscutible”

Albert Laffay^{lvi}

En este lugar nos ocuparemos del problema específico del «grado cero», entendiéndolo que permite reconocer ciertas delimitaciones clave de cara a una indagación general de los realismos cinematográficos. El abordaje propuesto en este lugar orienta las nociones de grado cero y los interrogantes ligados a los realismos cinematográficos hacia la cuestión general de una periodización de las poéticas fílmicas. Así, tras considerar el modo dominante en que la historia del cine y sus estéticas han abordado y organizado los proyectos de organizar la detección de épocas delimitadas por la emergencia de poéticas particulares, intentaremos situar aquella poética que, a partir de su posición en los modelos, parece estar operando como exponente privilegiado del grado cero cinematográfico. Esto es: como la zona de referencia que habilita los desvíos.

En la medida en que la noción de grado cero nos llega fundamentalmente de recorridos propuestos desde universos no-audiovisuales, principalmente del campo de la lingüística y la semiología, y dado que los alcances teóricos que se vinculan a su definición incluyen observaciones sobre las reglas de funcionamiento de los lenguajes considerados en su tarea representativa o *comunicativa*, antes de intentar situar cierto grado cero cinematográfico, es conveniente establecer el modo en que consideraremos dicha noción. Es decir, acordar por una parte, qué se piensa en este lugar cómo grado cero, y por otra, considerar los límites y alcances –pertinencia- de la noción al momento de pensar ciertos fenómenos del campo audiovisual.

Para el primer momento de tareas se parte de los desarrollos de Todorov (1972, [1998]; 315-322) en el apartado sobre «las figuras» del Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje.

5.1. Grado cero: un cierto límite del lenguaje.

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

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

Asimismo, del grado cero asociado a la referencialidad y a la relación opositiva entre norma y desvío, se desprende un tercer aspecto. Se trata de aquel que pone de manifiesto el problema de los límites entre el lenguaje no figurado y el lenguaje figurado^{lix}, nivel que además de poner en jaque la definición de grado cero y referencialidad basada en la noción de norma, introduce tanto el problema de los juegos de lenguaje, y la dimensión temporal que ponen en escena. En tal sentido, es oportuno recuperar a Todorov cuando señala: “La noción de norma presenta dificultades especiales. Pues las figuras, fuera de toda duda, no son raras, ni inexpresibles, ni un privilegio absoluto del lenguaje literario. La lingüística moderna supone que esta norma corresponde a la lengua, en el sentido de cuerpo de reglas abstractas; pero postular que la lengua excluye, por ejemplo, la metáfora, es dar de ella una imagen singularmente empobrecida” (Todorov, (1972, [1998]: 315)

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

5.2. Con-texto y temporalidad.

En efecto, si la noción de grado cero abre el juego a cuestiones interesantes, la complejidad de su poder descriptivo sólo puede emerger al comprender que el grado cero opera como una metáfora sobre estados del lenguaje, entendidos de modo dinámico e intertextual. Por ello es necesario introducir dos nuevos aspectos que se vinculan a la discusión o, más aún, a la negativa rotunda para pensar a la figura como desvío. El argumento central lo ofrece Todorov: la polisemia no es una infracción o una anomalía de las palabras, señala el autor retomando a otros autores, como Richards y los formalistas rusos (Todorov, (1972, [1998]: 117)-. En tal sentido debemos considerar el estatuto móvil del grado cero: no existe un grado cero absoluto –o bien, absolutamente absoluto-; e introducir la dimensión sincrónica que funda su funcionamiento (Todorov, (1972, [1998]: 116). Comprender la movilidad del grado cero, su posición relativa a un momento en la *línea del tiempo*, sincronía relativa sometida además a las reglas de los juegos de lenguajes (sea el científico o el artístico), permite precisar la importancia de la dimensión metadiscursiva, aspecto que el Grupo μ ya había advertido al señalar: “Se puede igualmente concebir el grado cero como el límite hacia el cual tiende, voluntariamente, el lenguaje científico. En esta óptica, se ve claramente que el criterio de tal lenguaje sería la *univocidad*. Pero es igualmente bien conocido a qué esfuerzos de redefinición de los términos lleva a los científicos tal exigencia: ¿no equivale a decir que el grado cero *no está contenido* en el lenguaje tal y como nos es dado? Es justamente esta posición la que defendemos por nuestra parte” (Grupo μ , 1982, [1987]: 77-78).

Así, si bien es posible admitir que ciertos usos del lenguaje se caracterizan por alcanzar –o, al menos por intentarlo- un máximo de referencialidad y univocidad, se debe añadir que ese efecto es contingente: sujeto a los avatares del tiempo. Habilitado tanto por la continuidad de cierto conjunto de reglas en la construcción de los textos – gramaticales, ortográficas, lógicas, semánticas-, como por el funcionamiento de esas otras reglas que fijan los diversos universos de intercambios semióticos, como las que regulan los géneros y los estilos. De este modo, recordamos que el grado cero, su

referencialidad, no puede reclamar para sí transparencia, o ser el resultado de un sentido que sería inmanente. Ese condición de *transparencia* del lenguaje o de comunicabilidad no corresponde a un estado permanente de la lengua y su posición normativa obedece tanto a la estabilidad de reglas de construcción e intercambio como a los “esfuerzos de redefinición de los términos” orientados a estabilizar dichas reglas, aspecto señalado por los autores del *Grupo μ^x* . En tal sentido, tanto la operación metadiscursiva como la repetición, son dimensiones clave para su funcionamiento y la posibilidad misma del grado cero. Su sentido propio, resultado de una resistencia intensa al paso del tiempo, se funda en una relación de fuerte recursividad con las reglas, las expectativas y las diferencias. Juego de tensiones que habilitan esta idea de que ciertos usos de las palabras serían el *sentido propio* en oposición al *impropio*.

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

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

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

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

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

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

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

exigencia complementaria sobre la gramática, la sintaxis y la ortografía (Grupo μ , 1982, [1987]: 86).

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

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

5.4. Lo clásico y lo normativo.

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

- La construcción de la continuidad espacio-temporal: la “ilusión” de continuidad espacio-temporal asociada al desarrollo de la acción es una dimensión central de la estética clásica, asociada al desarrollo fluido del relato. Ello se vincula tanto al predominio de una lógica narrativa (causal), como a reglas de *raccord* en la configuración del film (restricciones del montaje ligadas a la continuidad).
- Unidad de acción: el hilo narrativo se desarrolla según fines más o menos precisos en torno a una línea de acción y conflicto centrales. Así, las historias secundarias refuerzan y concluyen en torno a la historia principal.
- Privilegio de la diégesis: la estrategia clave del cine de narración clásica radica en la poderosa subordinación de todos los recursos del lenguaje a la construcción de la diégesis bajo el dominio de lo narrativo.
- Verosimilitud, motivación realista y transparencia: dado que todo se integra como parte de la lógica narrativa, todo en el film es motivado o *diegetizado*. En tal sentido, el cine de narración clásica establece lo que los autores han convenido en llamar un régimen que apunta a la «transparencia»: la presencia del film parece desvanecerse frente al universo diegético que se desarrolla en la pantalla. En otras palabras, el cine de narrativa clásica tiende a hacer olvidar la presencia del film en pos de lograr un poderoso referente-ficcional.
- Exclusión *de lo gratuito* y función narrativa de las figuras retóricas: la exigencia a que todo elemento presente en el film asuma su inclusión como parte de la historia (piénsese en el precepto aristotélico definido para la tragedia) define la exclusión del detalle ocioso o gratuito^{lxii}, lo que en términos de la problemática figural implica que las figuras -caso de las metáforas, alegorías, ironías, hipérbol- sean diegetizadas. Es decir, integradas al universo de acontecimientos y posibilidades de la historia. En tal sentido, su presencia en los films no opera necesariamente del lado de la ambigüedad referencial - el hilo narrativo puede tensarse, pero no se pierde-, sino que permite desplegar lecturas que tienden a reforzar el sentido de la trama. En el mismo camino se podría considerar lo señalado por Tassara respecto de ciertos géneros que parecen admitir una presencia mayor de ciertas figuras, caso del énfasis en el melodrama, *breves licencias* que siendo habilitadas por el género son funcionales al relato y trabajan, por ejemplo, en continuidad con

la instauración de un *tempo* de progresión dramática. Así, en el campo de la poética clásica, la presencia de operaciones figurales recorta dos tipos de enunciatarios: por una parte, aquel que no reconoce la posibilidad de una lectura *figurada* pero es contenido por la historia, y ese otro que puede reconocerla y ampliar el universo de significación propuesto por el film. No obstante, es importante señalar que esta fuerte exigencia de motivación diegética integra cada elemento presente en el film en términos de su ingerencia en la historia implicando, de tal modo, que las figuras no hagan figura en sentido propio (!). Es decir, no operen generando el efecto de desvío.

Otro aspecto a señalar, es que este cine de narratividad clásica, que excede al cine de una época y que, como se ha dicho, opera como zona permanente de referencia en la instauración de otras poéticas fílmicas, manifiesta a lo largo del tiempo transformaciones asociadas a nuevos regímenes de verosimilitud. Ello puede observarse respecto del uso del sonido musical *off*, que contaba con una fuerte presencia y recurrencia en el cine de los '40 y '50 y que paulatinamente fue dejando lugar al diseño de bandas de sonido más minimalistas^{lxiii}; o la integración de recursos de *rallentizado* y aceleración de la imagen, como en el caso de *Matrix* (Hnos. Wachowski, 1999), que modifican significativamente la construcción espacio-temporal. En tal sentido, Russo señala el caso de *Le retour a la raison* (Retorno a la razón, Man Ray, 1922) film de vanguardia que partía “de la intención de desafiar la mayor parte de las convenciones posibles en términos de la realización y de la percepción cinematográfica” cuyos procedimientos serían “paradójicamente, seguidas por aplicaciones que no precisamente esperaban los partidarios de revoluciones estéticas. Mucho más adelante las supuestas rupturas o dislocaciones serían coaptadas como innovaciones del discurso televisivo” (Russo, 2008: 51). De este modo, el cine de narratividad clásica se caracteriza por un fuerte dinamismo que le permite actualizarse y mutar gradualmente, con el objetivo de contar historias de manera eficaz. Así, en el sentido de sus transformaciones y de la vigencia de sus restricciones como zona de referencias, es necesario comprender que se trata de un grado cero «móvil»^{lxiv}.

5.5. Poéticas y realismos.

Algunas respuestas se hacen esperar, como ha ocurrido con aquella que debe referir al interés por pensar la cuestión del *grado cero* en el campo cinematográfico. En

tal sentido, digamos que el cine de narrativa clásica opera como *grado cero*, como la norma que habilita a los otros cines, los cines marcados. Su posición en el sistema permite pensar cierta dinámica de las periodizaciones y los modos de producción de sentido cinematográfico.

El cine de narrativa clásica opera como grado cero, como la norma que habilita a los otros cines, los cines marcados. En tal sentido, es interesante observar que los realismos cinematográficos que lo han discutido, han apelado a un plus de verdad –en términos de Jakobson (1931, [2002]), procuran en la escena de disputa estilística *sacarse la marca*, es decir, ofrecerse sólo como cine. Por ese gesto, lo que se intenta es señalar el estatuto arbitrario, marcar a ese cine que sería sin marca, a ese cine *secas* del MRI. *Desnaturalizar* es la noción que acompaña a ese gesto, introduciendo así aspectos que refieren a su estatuto convencional/opaco -articulados la mayoría de las veces con un fuerte dispositivo metadiscursivo que postula cuestionamientos acerca de la concepción de mundo que adjudican al cine de narrativa clásica (se lo acusa de mero entretenimiento, de ofrecer una visión ficcional del mundo, empobrecer lo que el cine puede hacer, etc.)- (Bejarano Petersen, C. 2005).

En varias oportunidades se puede advertir en autores diversos que se sitúa al cine de los primeros tiempos (llamado por enfoques *evolucionistas* como «primitivo»), en términos de una suerte de grado cero del lenguaje cinematográfico. Afirmación llamativa puesto que en la perspectiva que habilita la historia y la estilística del lenguaje cinematográfico, ese momento del cine de los primeros tiempos sería aquel en el que el cine sería menos cine^{lxv}. Se podría pensar, considerando lo descrito sobre la noción de grado cero al iniciar este capítulo que ese vínculo entre el cine de los primeros tiempos y el grado cero parte de un doble juego: por una parte, de la idea de que ese cine sería poco convencional y por ello más original, menos calculado –cosa que se vincula a la conjunción entre origen e inicio como un *estado de base* virginal y más objetivo-, y por otra, a la de idea de que dicho carácter no convencional parece retomar el supuesto de que el cine de los primeros tiempos privilegiaría una referencialidad de tipo extradiegética. No obstante el análisis de los abordajes que ofrecen recorridos amplios sobre las poéticas fílmicas permite detectar que es el cine de narrativa clásica el que opera en términos del grado cero. Así, es interesante advertir que el grado cero cinematográfico resulta de un alto grado de estabilización de las reglas discursivas y que la poderosa transparencia referencial tan señalada apunta a lo diegético, aspecto que los realismos nos recuerdan cada vez que emergen, discutiendo los límites (convencionales) entre la ficción y lo documental.

Referencias bibliográficas del capítulo 5:

- Barthes, R.** (1968), "El efecto de realidad" en *Lo verosímil*, Tiempo contemporáneo, Bs. As. [1ª ed cast. 1970].
- Bejarano Petersen, C.**, (2005) "Realismo y estética audiovisual, el caso del cine clásico", Revista Question, publicación electrónica de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, N°9, verano de 2005. ISSN: 1669-6581.
- Burch, N.** (1987), *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra, [1er ed cast]
- Bordwell, D.** (1985), *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Ed. Paidós, [ed cast. 1996]
- Grupo μ**, (1982), *Retórica General*, Barceña: Paidós [1er ed cas. 1987])
- Jakobson, R.** (1931), "El realismo en arte", en *Realismo, ¿mito, doctrina otendencia histórica?*, Bs. As.: Lunaria, [ed cast] 2002)
- Jakobson, R.** (1985 ed cast), "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*, Planeta-Agostini, Barcelona.
- Metz, Ch.**, (1974). *El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico*,o Revista Lenguajes N° 2. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Russo, E.** (2008), *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*, Manantial, Bs As.
- Tassara, M.** (2001), *El castillo de Borgonio*, Ed. Atuel: Buenos Aires
- Traversa, O.** (1984), *Cine: el significante negado*. Buenos Aires: Ed. Atuel.
- Todorov, Tz. y Ducrot, O.** (1972) [1998] *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México D.F.: Ed. Siglo XXI.
- Steimberg O. y Traversa, O.** (1997), *Estilo de época y comunicación mediática*, Bs. As: Atuel.
- Verón, E.** (1983), *Il est là, je le vois, il me parle*, en *Communications N°38, Enonciation et cinema*, París. Trad. al español: Sergio Moyinedo.
- Verón, E.** (1997), *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Bs.As.: Ed. Gedisa [2da ed. 1998].

Capítulo 6:

**Acerca de la poderosa realidad fílmica:
obstrucciones y apropiaciones del lado de la ficción.**

6. Acerca de la poderosa realidad filmica: obstrucciones y apropiaciones del lado de la ficción.

«Es ficción, pero igual duele»
del film *Reconstruction*^{lxvi}

Frente al *poder de realidad* del cine una posición se caracteriza por la exigencia a subordinar, u orientar, el conjunto de la *impresión de realidad* del film hacia la creación de mundos ficticios altamente verosímiles. Ante este principio rector que piensa al *cine como arte narrativo*, se concibe al filme como resultado de una configuración que debería privilegiar la unidad y armonía de sus elementos. Se hace jugar, de tal modo, a la realidad de la representación en términos de un potente mundo de ficción con existencia verosímil. Esto es: el cine como estética narrativa, referencial y ficcional. De allí el nombre propuesto para dar cuenta de la lógica que rige a esta concepción e introduce la dimensión artística: *realismo diegético*.

Como se ha desarrollado en el capítulo anterior, la tradición cinematográfica fundada en la narración caracteriza a un proyecto que ha resultado dominante: poética instituida en torno a la cual se organizaron otras modalidades de representación de condición más o menos marginal^{lxvii}. Esta posición fue caracterizada por Oscar Traversa (1984) en términos de la oposición entre un cine *no marcado*, una película de ficción socialmente circula como un film *a secas*, en oposición a lo que ocurre con esos cines a los que los acompañan otros adjetivos –de ahí el carácter de *marcados*: cine *documental*, cine *experimental*. En tal sentido, el cine narrativo o de narratividad clásica (Bordwell, 1985, [1996]), o Modelo de Representación Institucional (MRI) (Burch, N., 1983, [1987]) opera como el *grado cero de la escritura audiovisual*. Esa posición en el sistema estilístico implica que opere como referencia de los desvíos y rupturas, algo de singular importancia para pensar a los realismos cinematográficos, su modo de funcionamiento y sus especificidades^{lxviii}.

6.1. El realismo diegético: narración y arte en Arnheim.

La orientación del *poder de realidad* del film a la creación de mundos de ficción altamente verosímiles se recorta en la afirmación que establecía tempranamente Arnheim en *El cine como arte* (1932) cuando señala: “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, [1996]: 39) –el subrayado es nuestro-. Como se advierte en la cita, el autor establece como restricción artística del autor cinematográfico tanto el trabajo específico sobre la forma, como la orientación dada a ese trabajo según una cierta búsqueda formal: su articulación con la narración.

En general, Arnheim ha sido definido como un autor *formalista*, siendo dicha definición un modo de señalar la relevancia que el autor otorga al trabajo sobre la forma. Asimismo, se lo conoce como un autor que rechaza la pretensión del cine como un arte que sería realista en el sentido de estar delimitado por una relación mimética, o, más aún, por la exigencia de duplicación del mundo. El cruce entre sus postulados formalistas y lo que sería su vertiente anti-mimética, parece explicar que se lo ubique en una posición próxima a los realizadores de la vanguardia y del cine abstracto, como lo hace Perkins bajo el término de *purista* (1976, [1990]: 11-32).

Sin embargo, conviene visitar las formulaciones de Arnheim y precisar las características de sus postulados entendiendo que, en su preocupación por la *precaria relación del cine como arte y su relación con la realidad* (1932, [1996]: 14) el autor ofrece desarrollos tempranos para una estética filmica donde el objetivo de crear, a partir de la elaboración de las posibilidades del medio cinematográfico, estará guiado por la exigencia diegética. Por ello, desde nuestra perspectiva, la teoría estética de Arnheim es fundante de la reflexión teórica de una estética del realismo diegético^{lxix}.

6.2. Entre lo formal y la narración.

Podemos señalar que la estética cinematográfica de Arnheim se organiza en torno a los siguientes postulados:

1) *La condición artística del film radica en su condición de un artificio elaborado respecto de los fenómenos del mundo*. Esto es: la posibilidad del hecho artístico radica en su alejamiento de la condición de mera copia. Por ello afirma que el arte cinematográfico “se desarrolló sólo paulatinamente cuando los realizadores comenzaron a cultivar conscientemente o inconscientemente las posibilidades

peculiares de la técnica cinematográfica y a aplicarlas a la creación de producciones artísticas”, abandonando la relación ingenua que tendía a la fascinación por la duplicación (1932, [1996]: 36).

2) Para Arnheim, autor clave de las teorías de la *gestalt*, “incluso los procesos más elementales de la visión no producen un registro mecánico del mundo exterior” (1932, [1996]: 14) y aunque todo film suponga restricciones respecto del mundo (espacio bidimensional y no tridimensional, por ejemplo), las mismas no son consideradas por este autor de modo negativo, sino que por el contrario, piensa las restricciones como el modo de pasar de la *necesidad a la virtud* (1932, [1996]: 38). Esto es, por ejemplo, transformar el límite que impone el carácter bidimensional de la imagen cinematográfica en la decisión del artista sobre el modo de representar el objeto de manera que ofrezca una *imagen formalmente significativa* (1932, [1996]: 40)^{lxx}.

3) Así, para Arnehim no es posible una relación que duplique objetivamente el mundo y la relación mimética procede de una cierta elaboración y selección que se vincula a la noción de *ilusión parcial*. La idea del cine como duplicación o copia constituía un lugar habitual para pensarlo, generando dos tipos de actitudes. Los que parten de la idea de que la mera posición de la cámara frente al fenómeno ya provocaría una relación significativa (verdadera) entre representación y cosa representada y, los que partiendo de un ideal realista (como *plus* de verdad), buscan la sumatoria de elementos de realidad en el film como modo de dar lugar a lo que sería un *cine total o completo* (por ejemplo, actuaciones no ensayadas – improvisaciones o el trabajo de *no actores-* en vez de actuaciones pre-elaboradas)^{lxxi}. Arnheim cuestiona ambas posiciones ya que, por una parte, entiende al *efecto de realidad* de toda representación como resultado de ciertas convenciones, perspectiva que se conecta con la noción de «ilusión parcial»: “Cualquier auditorio se reiría si un pedazo de escenario se cayera y revelara que la pared de la habitación sólo es lienzo pintado o bien si el estampido de un disparo se oyera algunos segundos antes de disparar el revólver. Pero todo auditorio da por sentado que en un escenario una habitación sólo tiene tres paredes. Esta desviación de la realidad se acepta porque la técnica del escenario lo exige. Es decir, la ilusión es sólo parcial”.(1932, [1996]: 30). Y por otra parte, cuestiona este deseo de un cine completo porque entiende que atenta contra el carácter artístico: “El cine completo es la realización de la vieja ambición de una ilusión total. El intento de hacer una imagen bidimensional lo más parecida posible a su modelo sólido tiene éxito: prácticamente se hace imposible diferenciar entre

original y copia. De este modo quedan eliminadas todas las potencialidades creativas que se basan en las diferencias entre modelo y copia, y al arte sólo le queda lo que es inherente al original en cuanto forma significativa” (1932, [1996]: 115)

4) Si por una parte, cuestiona aquella representación que se pretenda igual al mundo, y considera que esos aspectos que el film le *retira a la realidad* son la oportunidad del trabajo artístico, de la creatividad y de la estrategia realizativa (además, comparados con otras artes, darían lugar a la especificidad cinematográfica), por otra, establece que no es cualquier uso de los elementos cinematográficos lo que le confiere al film cierto estatuto artístico. Para Arnheim el arte está asociado a la exigencia de configurar *imágenes formalmente significativas del objeto*. Así, al momento de decidir cómo filmar una situación el artista debería considerar que de acuerdo al conjunto de decisiones que tome (por ejemplo, cómo ubicar la cámara) el objeto puede representarse de modo familiar o completamente desconocido. Es decir, que puede representarse en términos de una *ilusión parcial de realidad* o puede darse de éste una imagen completamente abstracta^{lxxii}. Para Arnheim la tarea estaría signada por un equilibrio: elegir un modo de configurar al objeto que permita tanto su reconocimiento (a lo que llama *modo característico*) como ofrecer aspectos novedosos. Un efecto de sentido ligado al volver a mirar o mirar de nuevo delimitado en la noción de *ostranenie [extrañamiento]* de los formalistas rusos, pero sometido a la lógica narrativa. Sobre la primera restricción señala: “A diferencia de las herramientas del escultor o el pintor, que por sí solas no producen nada semejante a la naturaleza, la cámara se pone en movimiento y resulta mecánicamente algo semejante al mundo real. Existe el grave peligro de que el director cinematográfico se contente con esta reproducción informe. Es importante que el artista del cine subraye las peculiaridades 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 que, más bien, se acentúe, concentre e interprete” (1932, [1996]: 36). Con respecto a la la segunda restricción, un pasaje en torno al film *Entreacto* de René Clair permite ubicar su preocupación por la diégesis: “El placer que se obtiene de una toma tan curiosa es, en principio, puramente formal y está separado de todo significado. Surge únicamente de la sorpresa visual. Si además tuviera alguna significación, tanto mayor sería su valor. (1932, [1996]: 39)

Así, la exigencia de que *el carácter de los objetos no se destruya* introduce en Arnheim la idea del riesgo del exceso, o bien, de lo que otros autores llaman *esteticismo*. En Arnheim la idea de un exceso de trabajo formal está dado por el

desvió respecto de un objetivo del arte cinematográfico y se vincula a la sanción expuesta en la primera cita que hemos realizado: “*En un buen film cada toma debe contribuir a la acción*” (1932, [1996]: 39). De este modo, así como se manifiesta en esta cita y en otros lugares del *Cine como arte*, tanto el trabajo del artista como la ilusión de realidad del film deben orientarse a una elaboración narrativa. Teniendo en cuenta ese objetivo, elogia las decisiones del artista que, reflexionando sobre las posibilidades y recursos del cine, ofrece maneras elaboradas de construir sus relatos. Siguiendo esta perspectiva, en un pasaje destaca la organización de un film en el que el carácter del personaje se comunica a través de un recurso plástico que se integra a la diégesis: se lo muestra de espaldas con su camisa y número de presidiario: “(...) lo que llama la atención en la escena de Dupont es que para simbolizar lo abstracto no se considera necesario modificar la realidad. Se escogió una imagen perfectamente natural, *justificada por la acción*, y se obtuvo el efecto deseado haciendo la toma desde determinado ángulo; un hecho normal y específico, esta escena, filmada así, se volvió típica y simbólica” (1932, [1996]: 37) –el subrayado es nuestro–.

Tanto la profunda preocupación por el trabajo formal como el rechazo intenso a la idea del cine como medio que debería reproducir la realidad fielmente, puede haber propiciado la perspectiva sobre Arnheim como un autor formalista. Y si bien eso es en parte cierto, ya que el autor parte de una *revalorización total de la forma* que se opone a la idea de lo retórico como mero ornamento^{lxxiii}, también es cierto que en su pensamiento el límite a lo artístico aparece en tres zonas: el exceso de imitación (que sería defecto en la elaboración formal), la repetición de modos de configuración fílmica (cierta estandarización), y el exceso de trabajo formal, entendido como modos de configurar al objeto que se alejan del modo característico y de su funcionalidad narrativa.

Su desarrollo adquiere la formulación de «normas» del arte cinematográfico^{lxxiv} y permite ubicar la enunciación de una poética fílmica en la que *la impresión de realidad* se ordena a la narración en términos del equilibrio entre figuración, narración y novedad.

Es en virtud de esta orientación del *dispositivo cine* para la construcción de la historia, que proponemos pensarlo como *realismo diegético*, siguiendo el campo de diferenciación que establecía Burch (1987: 247-248) al distinguir la ilusión de realidad del film del efecto diegético en el MRI. Se trata del cine que domina en las poéticas que se ha definido como cine de narratividad clásica, cine *a secas*, cine clásico -de acuerdo al autor-. En tal sentido, Mabel Tassara (2003 [2008])^{lxxv}, en torno a un proyecto de periodización de los estilos cinematográficos, permite considerar el papel

de *lo clásico* trascendiendo el modelo vassariano de la historia del arte como citación de obras y artistas -que en cierto modo se detecta en Gubern-, o bien, los modelos sociológicos. La perspectiva que propone la autora permite distinguir modos de representación *epocales*. Esto es: una historia del cine a partir de poéticas fílmicas que caracterizan períodos -en la línea de un proyecto semejante al que en las artes visuales inauguraban Riegl y Wölfflin-.

Desde esta propuesta, Tassara señala la dificultad de una periodización estilística del cine asociada a la presencia de clasificaciones dispersas y heterogéneas, ya sea, por la supremacía del modelo que ha partido del señalamiento de las obras maestras, o en virtud de que el recorrido parte de una sucesión de obras por países (acotación socio-geográfica). A su vez, en esos modelos advierte la dificultad del componente valorativo, el cual emerge con insistencia y se vincula a una noción de estilo predominantemente restringida a la de un autor que sería remarcable. En otros casos, la heterogeneidad de criterios que señala la autora como dificultad para organizar una periodización estilística se vincula a las series architextuales^{lxxvi} que funcionan de modo no especializado y organizan la circulación. Ubica allí el caso de «Clásico»: “Otra categoría que también suele aparecer es la de *cine clásico*; esta denominación, que comenzó conteniendo filmes anteriores a la década del cincuenta, es decir derivando de la categoría de lo que en el ámbito de la teoría y de la crítica se denominó *cine narrativo clásico* -el cine americano hecho privilegiadamente entre el treinta y el cincuenta y cinco- incorporó posteriormente a todo el cine mudo y a las películas reputadas como obras maestras anteriores a la década del sesenta, pero en los últimos tiempos se hace evidente que aparece allí cualquier película que se haya hecho más o menos notoria por una alta valoración crítica reciente, con lo que lo *clásico* deviene sinónimo de *algo bueno* que conviene llevar a casa” (2003 [2008]:44).

A partir de la dinámica dada entre poéticas fílmicas que caracterizan períodos Tassara, sitúa tres ejes a partir de los cuales organizar su abordaje. Por una parte, considera la preeminencia de lo referencial respecto de la preeminencia de lo poético, -poético y referencial en términos de Jakobson (1985). En segundo lugar, establece la importancia de observar la relación dada entre el acento puesto en lo narrativo o su desvío. Y finalmente, si se privilegia una narración transparente a diferencia de formas que articulan quiebras o rupturas hacia la opacidad-.

A partir de estos ejes, distingue que la impresión de realidad del film se orienta a lo referencial, narrativo y transparente. En tal sentido, la autora aclara que el cine de narratividad clásica manifiesta un fuerte trabajo sobre la función poética, pero que el mismo se pone al servicio de la función referencial y de lo narrativo.

Con este modelo de análisis, la autora permite situar una dinámica de lo que Cesare Segre define como *poéticas* (modos de representación instituidos) y *manifiestos* (modos de representación desviantes). “La cultura es un texto que produce otros textos”, señala Segre y añade, “Aquí aparece el papel de las poéticas”, entendidas como “lo que está presente en el conocimiento colectivo como repertorio de estereotipos, como tradición temática y estilística –todo verificable, después, con el análisis, pero cuando ha desempeñado su acción” (Segre, C., 1985: 337). Así, las poéticas recortan universos que son, ellos mismos, modelos de mundo propuestos desde el campo del arte. Como repertorio de posibilidades semióticas operadas en la configuración de las obras, las poéticas mantienen entre sí lo que Segre define, retomando la perspectiva de los formalistas rusos, una “dialéctica entre producto y acto, entre sistema vigente y propuestas innovadoras”. Es decir, una relación de tensión y confrontación entre poéticas vigentes y nuevas –potenciales- poéticas, las que a partir de modelos novedosos en la configuración de las obras, discuten aspectos de las poéticas tradicionales y postulan, a su vez, un nuevo modelo de mundo. Esta relación ha sido definida por Segre como la dialéctica entre poéticas y manifiestos, expresando en estos últimos el potencial transformador, la condición de *parole* frente al estatuto de *langue* de la poética instituida (Segre, C., 1985: 332). Siguiendo esta dinámica, Tassara sitúa al cine de narratividad clásica como la poética dominante que opera como referencia del sistema estilístico fílmico. Y como hemos visto en el capítulo anterior, permite establecer la condición de ese cine como una suerte de *grado cero* de la escritura audiovisual. En la periodización propuesta por Tassara, el cine narrativo (configurado en la apuesta por la transparencia e ilusión de continuidad espacio-temporal), constituye un modelo iniciado a principios de 1900 cuyo predominio se sostiene de manera oscilatoria pero constante a lo largo de la historia. Aunque, como señala la autora, existan períodos en los que otras apuestas ganan la escena. Tanto el señalamiento del lugar complejo que ocupa la noción *clásico*, como la descripción de la dinámica entre referencialidad y función poética, nos parece importante, y en tal sentido, nos permite precisar el uso de la noción de clásico que damos en este lugar. Siguiendo la formulación de Gombrich (1966, [2000]) y el desarrollo de Tassara definimos clásicas a las obras que, desde ciertos criterios estéticos, parecen expresar un equilibrio entre la referencialidad y la novedad. Esto es, entre la función referencial –ligada a la narración- y el juego poético.

6.3. Pauta narrativa y referencia en la ruptura.

Al situar la cualidad artística del cine como sujeta al carácter narrativo, todo elemento se concibe como debiendo su lugar a la funcionalidad del relato y a los efectos dramáticos. En este horizonte la traición al arte cinematográfico estaría dada por el alejamiento de la pauta dramático-narrativa que debería guiar al conjunto de las decisiones estéticas. Así, toda búsqueda en torno a las posibilidades de expresión del medio que se *lea como arbitraria*, o desligada del efecto diegético, se llamará puro juego formal y se condenará por distraer *el deber ser del cine*: contar historias verosímiles, asumiendo una enunciación diegético-narrativa que tienda a la transparencia.

El poder de esta perspectiva ha sido tal que Noël Burch se planteaba en *El tragaluz del infinito* la necesidad de diferenciar lo diegético de la impresión de realidad. Decía: “El efecto diégetico, ¿es idéntico o no a la «ilusión de realidad» atribuida tantas veces a la película? Si desde el punto de vista de la experiencia inmediata el fenómeno quizás es el mismo, me parece esencial distinguir entre los dos conceptos. (...) en el cine el término «ilusión de realidad» enmascara la existencia de *un sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico* (1987: 247-248). Así, al señalar la diferencia entre lo diegético y la ilusión de realidad, Burch intenta historizar, dotar de una perspectiva temporal, a una relación que ha tendido a fusionarse como si se tratase de un mismo y único fenómeno. Prueba de ello es el perfil dominante de los libros-manual de guión en los que se afirma que el cine es (sólo) un arte de narrar, arte en el que todo debe ponerse al servicio de la historia^{lxxvii}. Linda Seger (1992, [2000]), por ejemplo, introduce con frecuencia esta idea a lo largo de su libro sobre adaptación, en el que además de afirmar la condición eminentemente narrativa como rasgo esencial del cine, sostiene que en esa orientación radicaría el rasgo diferencial del cine respecto de otros lenguajes artísticos, como el literario. Es interesante que se confunda una posibilidad estética, con lo que sería especificidad. “Las novelas, a diferencia de las obras de teatro o las películas, comunican toda su información a través de las palabras. Con ellas se expresa mucho más que la historia, los acontecimientos, las imágenes y los personajes: con ellas se expresan las ideas. De vez en cuando, encontramos novelas que son sólo historia: normalmente novelas cortas que no son precisamente las más aclamadas por sus méritos literarios. Pero todas las grandes novelas y muchas de las mejores, no sólo cuentan una historia, sino desarrollan una idea (...). Las mejores películas tienen también fuerza temática, *pero en una película el tema está en función de la historia*” –el subrayado es nuestro- (1992, [2000]:42). Así, el cine que se enseña en los libros de escritura audiovisual, el guión, es aquel en el que todo debe supeditarse a la historia, todo depende de la máquina

narrativa que se pone a funcionar cuando al personaje protagonista le ocurre algo, un conflicto, que pone en juego el desequilibrio de fuerzas y moviliza la acción. Para esta perspectiva: un film que *funciona* es un film que cuenta bien una historia, generado interés y progresión dramática de manera verosímil.

En torno al film *The Rope (La soga, 1948)*, Alfred Hitchcock se quejaba, en un pasaje de su entrevista con Truffaut, de haber entrado en ese terreno del juego de lo que sería la «forma por la forma: “No sé sinceramente por qué me dejé llevar por el truco de *The Rope*, pues no puedo considerarlo de otra manera que como un truco. La obra de teatro se desarrollaba al mismo tiempo que la acción, ésta era continua desde que se alzaba el telón hasta que se bajaba, y me hice la siguiente pregunta: ¿Cómo puedo rodarlo de una manera similar? La respuesta era evidente: la técnica de la película sería igualmente continua y no habría ninguna interrupción en el transcurso de la historia que comienza a las 19,30 y termina a las 21, 15. Entonces se me ocurrió la loca idea de rodar un film que no constituyera más que un solo plano. Actualmente, cuando pienso en ella, me doy cuenta de que era completamente estúpido porque rompía con todas mis tradiciones y renegaba de mis teorías sobre la fragmentación del film y las posibilidades de montaje para contar visualmente una historia (1966, [1994]:152-153).

El malestar de Hitchcock despliega argumentos ligados a esta posición del realismo diegético, pues se ofrece una suerte de revisión crítica de la decisión del gran plano secuencia trucado, asumiendo que habría atacando al corazón del modelo de *montaje analítico* o *découpage* clásico –en términos de Bazin- consistente en descomponer la acción en distintos segmentos espacio-temporales (planos) en función del requerimiento de la progresión dramática. Sin embargo, lo curioso es que un espectador inadvertido, o al que no se le ha anticipado esta propuesta, no percibe la ausencia de cortes en *La soga*, del mismo modo que un espectador no advierte el número de planos en un film con múltiples cortes que basa su apuesta en la disolución de la percepción del montaje en pos de la ficción. Es decir, aunque a la distancia Hitchcock se muestre incómodo por el juego, su apuesta siguió los fundamentos de un montaje que se proyecta hacia la transparencia. En tal sentido, la incomodidad a la que asistimos parece tener su origen en la percepción de la funcionalidad narrativa de los recursos cinematográficos y el miedo al *esteticismo*. Hitchcock y Arnheim comparten una teoría estética.

Así, Hitchcock asume una cierta idea del esteticismo: el desvío de la función narrativa. Esto es, se trata de un desvío que no se da sobre lo que sería la *función reveladora* del cine, asunción baziniana, sino sobre la tarea eminentemente narrativa: “Lo única cuestión que me planteo es la de saber si el emplazamiento de la cámara en

tal o cual sitio dará su fuerza máxima a la escena. La belleza de las imágenes, la belleza de los movimientos, el ritmo, los efectos, todo debe someterse y sacrificarse a la acción” afirma el realizador (1966, [1994]: 86).

La exigencia diegético-realista introduce un tipo de ponderación que tendrá mucha vigencia al hablar de los realismos, la noción de esteticismo, sobre la que volveremos más adelante y según la cual, respecto del realismo diegético, es *esteticista un uso del lenguaje que se aparta de los efectos narrativos*, como se advierte con claridad en la cita anterior a Arnheim o a Hitchcock.

Ahora bien, como se ha señalado, en la configuración del sistema estilístico cinematográfico la estética *diegético realista*, la que apunta al realismo de la diégesis, ha funcionado como la zona de referencia de las rupturas estéticas habilitando la emergencia de otros realismos. En tal sentido, el desvío de la pauta narrativa ofrece dos extremos. Por una parte, el esteticismo, al cual refiere Hitchcock, y que se pondera como un exceso resultado de cierta fascinación por la forma en detrimento de lo referencial. O bien, por otra, el que operaría por defecto, una suerte de falta de trabajo de los medios del lenguaje. En este caso, desde la perspectiva *diegético realista*, se despliega la lectura de un desvío o debilitamiento de la pauta narrativa que ha sido descrito de manera negativa como pretensión *naturalista* o ingenuidad. En tanto que esos procedimientos que para los *realistas diegéticos* hablan de un defecto en la factura, para las posiciones que en este lugar hemos de definir como *realismo ontológico* y *realismo empirista ingenuo* no constituyen una falta, sino por el contrario, están motivados por una mayor aproximación a la realidad. En tal sentido, se pondera positivamente el alejamiento de las pautas de la narratividad clásica: la transparencia cambia de horizonte y se pasa de la que apunta a la diégesis a la que apela a una conexión indicial con el referente.

De esta descripción se desprende una dimensión que tanto el estructuralismo como la semiótica han planteado: que un mismo signo o procedimiento en sí mismo no posee ni significación ni lectura estética alguna, es decir, la noción de *valor* del signo. Su sentido se construye en la relación que establece con el conjunto (relación parte-todo) y el con-texto (las series textuales con las que dialogue). De este modo, por ejemplo, la decisión de un único plano secuencia puede leerse como motivada por la realidad de los objetos capturados adquiriendo un *plus de verdad* (Bazin y el montaje prohibido), o por el contrario como una exceso de vuelta del texto al texto, un esteticismo (Hitchcock y la funcionalidad narrativa).

Dada esta movilidad de las referencias, nos parece importante recuperar la posición que el *realismo diegético* ha tenido en la configuración del campo cinematográfico, ubicándose como la zona de referencia a partir de la cual se

provocaron o tematizaron los desvíos. En este sentido, no nos interesa aquí discutir si históricamente se dio primero o no, si se dio sólo o siempre acompañado, ni si es la posición correcta o la equivocada. Se trata, más bien, de pensar el lugar que adquirió en el sistema. Que el cine puede ser otras cosas que (sólo) contar historias, queda expresado en la manifestación concreta de otros tipos de cine y en las reflexiones que los acompañan.

6.4. Transparencia y motivación realista. Del funcionamiento de la ficción y la crítica al *aparato de base*.

En distintos momentos de la historia del cine esta condición ligada al establecimiento de la transparencia enunciativa ficcional fue considerada de manera negativa. A principios del siglo XX la vanguardia cuestionaba su relación con la narración en términos de pérdida de especificidad. Por una parte, se planteaban las posiciones de los llamados *impresionistas franceses* (o cine integral) que desde la noción de *photogenia* y la preocupación por el movimiento apelaban a una representación filmica cuyo eje no fuera la continuidad diegética, sino la emergencia de una suerte de *plus* de conocimiento y valoración estética sobre los objetos capturados por la cámara. Por otra parte, se detecta la apuesta del formalista Sklovsky^{lxxviii} que considera que el cine debe buscar sus propios argumentos y que los mismos deberían partir de una reflexión profunda sobre las posibilidades expresivas del cine (no tomarse de la literatura o del teatro). Así mismo, se plantea el rechazo de un cine narrativo en figuras como Vertov, quien considera a la narración como un modelo de representación burgués que aparta al cine de su vocación realista, vocación que sitúa como la verdadera^{lxxix}. En un camino semejante pero no equivalente, Eisenstein (1949, [1999]) analizaba al modelo narrativo de Hollywood a partir de D. W. Griffith observando con interés el potencial artístico de su producción. Aunque, de cara al proyecto revolucionario, Eisenstein consideraba que la resolución de los conflictos y la tendencia a una relación espacio-temporal que apunta a la continuidad caracterizaban a un tipo de representación producido *por* y *para* una concepción de mundo que debía transformarse. De allí el proyecto analítico sobre el cine Griffith y la comprensión de su *maquinaria* en el intento de ofrecer estrategias nuevas: a un «nuevo ideal de realidad, nuevas maneras de representarlo» era la premisa. Esta premisa reverbera en la mayoría de los proyectos que se apartan de la narratividad clásica.

Así mismo, a finales de los 40', la vertiente neorrealista y posteriormente los nuevos cines modernos también pondrán el foco en un cuestionamiento a lo que

desde Burch (1983, [1987]) conoceremos como MRI. El campo de la teoría audiovisual abordará, de tal modo, el problema de la dimensión ideológica del dispositivo, *aparato de base* en términos de Baudry, (1974), o *naturalismo* del *découpage* clásico (Xavier, 1977, [2008]).

A partir de estos análisis, en el escenario de un mundo que empieza a discutir el estatuto de los grandes relatos (recordemos a Fukuyama y el fin de la historia), y el contacto con cinematografías como las de Europa Oriental, Asia y Sudamérica^{lxxx}, se despliega en los ´70 la crítica al cine basado en la exigencia de verosimilitud ficcional, o *realismo diegético*. Es considerado como un modelo que reproduce los intereses de la clase dominante, estableciendo una serie de aspectos que el momento político cuestionaba: a) la naturalización de un modelo de representación que se institucionalizaba como el único posible; b) la construcción de un sujeto que creyéndose protagonista en la tarea de crear el universo construido en la pantalla (identificación del sujeto con el lugar de la cámara), es en verdad un sujeto pasivo, alienado. En este sentido, Baudry, en su trabajo “Los efectos ideológicos del aparato de base” (1974: 66) sostendrá que el cine de narrativa clásica construye un sujeto que identificándose con el lugar de la cámara y su poder de ubicuidad se cree agente activo de esa mirada, un sujeto omnipresente. Sin embargo, Baudry afirma que esa identificación ligada a las características del cinematógrafo y al modelo de representación dominante, que recupera la lógica antropocéntrica del Renacimiento, implica un sujeto *fantasmático*, “efecto ideológico preciso y necesario para la ideología dominante –crear una fantasmaticización del sujeto-, el cine colabora con marcada eficacia en el mantenimiento del idealismo” (1974: 66); c) la doble presión ejercida en términos estéticos y económicos por la industria, de modo que otro cine no halle vías de producción o de circulación (mantenimiento y predominio del modelo capitalista e industrial).

En el período señalado, junto con las posiciones *críticas* (Baudry, 1974; Xavier, 1977, [2005]), se desarrollaron análisis que, en paralelo a una posición crítica, se interrogaban más bien sobre la eficacia simbólica del MRI, introduciendo de ese modo un desplazamiento que consideramos importante señalar: de una teoría que apunta a la manipulación a una perspectiva que se interroga sobre las condiciones de posibilidad de determinados intercambios semióticos. Así, aparece desarrollo que, por una parte, analizan las razones que intervinieron en el paso del cine como instrumento de ciencia al campo de la narración y la fantasía, y por otra, las razones por las que el cine de ficción asociado a las reglas de *raccord* se constituye en la poética dominante en la *institución cine*. En este horizonte podemos situar a Morin con *Cine: o el hombre*

imaginario (1957, [1961]), Burch con *El tragaluz del infinito* (1983, [1987]), a, y a Metz (11977, [1979]) con *Cine y psicoanálisis*.

6.5. Del funcionamiento de la ficción: el significante imaginario y la denegación ficcional.

Como se ha visto, en las citas a Arnheim, Hitchcock y Laffay se reconoce un aspecto característico de esta concepción que plantea la exigencia de adecuación formal entendida como el equilibrio entre narración y juego poético. Así, el deber de todo buen cineasta sería el de disimular la función poética del lenguaje y ponerla en función de una referencialidad ficcional. En este sentido, en torno al trabajo retórico en el cine de narratividad clásica, Tassara refiere a la densa presencia de lo que se podría llamar figuras retóricas, caso de las metáforas cinematográficas, metonimias o hipérboles en el melodrama, pero que integradas al relato no parecen operar como desvíos. Es decir, no hacen figura de manera ostensiva^{lxxxix}.

En la medida en que el carácter realista del film se ordena a la ficción apartándose del origen científico, cierta zona paradójica podría vislumbrarse, por ello Edgar Morin se detenía en el momento en que la historia del cine cambiaría para siempre. Decía: “Nadie se asombra de que el cinematógrafo, desde su nacimiento, se haya apartado radicalmente de sus fines aparentes, técnicos o científicos, para ser aprehendido, por el espectáculo y convertirse en cine” (1954: 15). Un dato que podría ayudar a pensar la transformación que inquieta al autor, este aparente desvío, lo introduce el vínculo entre el funcionamiento de la ficción, su relación con lo verosímil y la idea de la ficción como *suspensión voluntaria de la incredulidad*. Este concepto, desarrollado por Coleridge como resultado de su producción literaria conduce a la siguiente reflexión sobre la “suspensión voluntaria de la incredulidad”: “Esta idea dio origen al proyecto de Lyrical Ballads; en el cual se acordó que debería concentrar los esfuerzos en personas y personajes sobrenaturales, o al menos novelescos [románticos], transfiriéndoles a estas sombras de la imaginación, desde nuestra naturaleza interior, un interés suficientemente humano como para lograr la momentánea suspensión voluntaria de la incredulidad, que constituye la fe poética”. (1816-17)^{lxxxii}.

Sobre este concepto Metz (1977 [1979]) avanza en el análisis del dispositivo, la materialidad del filme y el funcionamiento de la institución. Señala que el régimen de la ficción cinematográfica involucra la participación crédula del espectador pues su total eficacia radica en esta *suspensión parcial de la incredulidad* que el cine, por sus cualidades materiales, su significante imaginario, potenciaría: muy parecido a la

realidad y simultáneamente muy irreal. “El significante cinematográfico se presta mejor a la ficción en la medida en que posee un cariz ficticio y «ausente»”- Añadiendo- “En la base de toda ficción está la relación dialéctica entre una instancia real y una instancia imaginaria, dedicada la primera a imitar a la segunda: está la representación, que incluye materiales y actos reales, y está lo representado, que es propiamente lo ficcional. Tanto en el cine como en el teatro lo representado es por definición imaginario; es lo que caracteriza a la ficción como tal, independientemente de sus significantes asumidos. Pero, en el teatro, la representación es plenamente real, mientras en el cine es a su vez imaginaria dado que ya el material mismo es un reflejo” (1977, [1979]: 65).

Podríamos decir que en cada espectador habita el niño que sabe que la silla no es nave, pero que puede, por obra del juego, transformar el mueble en artefacto galáctico. Es decir: la ficción requiere del oficio saludable de la denegación, saber que ese mundo que se muestra es *falso* pero hacer como que, un *hacer un de cuentas*, que momentáneamente es verdadero. Esta operatoria es condición de posibilidad de la ficción. Supone la apelación a un régimen de creencia que habilite a un olvido momentáneo de su estatuto ficticio y lo sitúe, por ese gesto de “suspensión voluntaria de la incredulidad” al que refiere Coleridge, en el lugar de lo verosímil. Así: “Damos por supuesto que el público no se engaña acerca de la ilusión diegética y que «sabe» que la pantalla no representa nada más que la ficción. Y no obstante reviste la mayor importancia, para el buen desarrollo del espectáculo, el hecho de que esta simulación obtenga un respeto escrupuloso (en cuyo defecto la película de ficción merecerá que la califiquen de «mal hecha») y de que todo lo que entre en juego con el objeto de que resulte eficaz al engaño y tenga aspecto convincente (tocamos aquí el problema de la verosimilitud)” (Metz, 1977, [1979]: 69)

En un camino semejante, Robert Manvell permite pensar y comprender el giro hacia la ficción fílmica y su eficacia, al afirmar que “Un fantasma cinematográfico, es un fantasma garantizado ya que resulta fotográficamente cierto” (Manvell, 1944, 1964). Su referencia permite reconocer el *atributo fantasmal* del film, su permeabilidad para la ficción: un mundo proyectado en la pantalla que se muestra con los rasgos generales y particulares (cualidad fotográfica, sonora y móvil) de los fenómenos del mundo, pero que no es el mundo. De modo que los acontecimientos filmados, la impresión de realidad, a su vez organizados según una eficacia de la funcionalidad narrativa (este atributo de encantación al que refiere Laffay), que puede, además, mostrarse como dotado de una existencia autónoma, transparente, un *mundo auto-proferido* (Laffay, 1964, [1966]) y Metz (1977, [1979]) trabajan en el camino de esta suspensión voluntaria de la incredulidad, la denegación de la que habla Metz. Estas descripciones

permiten, tomando distancia de la ponderación negativa del cine de narrativa clásica, comprender la eficacia del estatuto del realismo diegético. “La película de ficción es aquella en donde el significante cinematográfico no trabaja por cuenta propia, sino que se dedica enteramente a borrar las huellas de su paso, a abrirse de inmediato sobre la transparencia de un significado, de una historia, que en realidad está fabricada por él, pero que simula «ilustrarla» únicamente, transmitirnosla como de golpe, como si ya hubiera existido antes (= ilusión de transparencia) (Metz, 1977, [1979]: 43)

Así, en el caso del *realismo diegético*, este privilegio del poder de la ficción propicia un régimen espectral en cual los espectadores saben que aquello que los convoca en la pantalla es una ficción –no están locos- pero que, a partir de sus atributos y modos de organización, les permite disfrutar de la fantasía de una existencia otra que, como señala Metz, niega que está ahí para ser mirada: la película no inscribe al espectador en la superficie textual del film, su régimen es *voyerista*, no exhibicionista (Metz, 1977, [1979]). Por eso, la mirada a cámara, cuando construye otro no diegetizado (apela al espectador), está prohibida.

Así, Metz en *Cine y psicoanálisis* despliega la respuesta a la pregunta lanzada por Morin: ¿por qué el cine se orientó a la ficción? Su respuesta desde el principio localiza al cine como a la “buena pulsión”. Es decir, como a una práctica cultural que pone en juego al deseo y su satisfacción: está hecho para llenar salas, no para vaciarlas (1977, [1979]). De este modo, si bien reconoce realidades de orden material y económico, su enfoque apunta a las razones que propician y dan lugar a ese cine y al tipo de intercambio simbólico que favorece. Articulando razones fenomenológicas y psicológicas, Metz ofrece un tipo de respuesta.

Como decíamos, esta concepción estética del cine como arte orientado a la construcción y eficacia diegética, cine poderosamente ficcional denominado cine clásico o de narrativa clásica (Bordwell (1985, [1996]); Vanoye,(1991, [1996]); Tassara, 2001), ha sido objeto de intensos cuestionamientos. En los dos capítulos que siguen, analizaremos el caso de las posiciones que surgen de la oposición entre ficción y documentalidad, así como posiciones que de modo tensionado proponen modalidades de lo narrativo que introducen en el campo de la ficción rasgos y procedimientos habitualmente caracterizados como propios del mundo documental.

Referencias bibliográficas del capítulo 6:

- Arnheim, R.** (1975), *El cine como arte*, Paidós, Barcelona, [1996]
- Baudry, J. L.** (1974), "Cine: los efectos ideológicos del aparato de base" en revista *Lenguajes*, Nueva Visión, Bs As.
- Bordwell, D.** (1985), *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, [1er ed cast. 1996]
- Burch, N.** (1983), *El tragaluz del infinito. Contribución a una genealogía del lenguaje cinematográfico*, Cátedra, Madrid, [6^{ta} ed. cast. 1987].
- Eisenstein, S.** (1942), *El sentido del cine*, Siglo XXI, Bs As. [5^{ta} ed cast., 1997]
- Gombrich, E.H.** (2000), *Norma y forma. Estudios sobre el arte del renacimiento*, 1, Debate, Madrid, [1^{ra} ed cast.]
- Jakobson, R.** (1963, [1981]) "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona.
- Laffay, A.** (1964), *La lógica del cine. Creación y espectáculo*. Nueva Labor, Barcelona [1er ed cast. 1966]
- Manvell, R.** (1944), *Film*, EUDEBA, Bs As, [1^a ed. cast. 1964].
- Metz, Ch.** (1977), *Psicoanálisis y cine, el significante imaginario*, Gustavo Gili, Barcelona, [1ra ed cast. 1979]
- Morin, E.** (1957), *Cine, o el hombre imaginario*, Six Barral, Barcelona. [1^{ra} ed cast 1961]
- Perkins, V. F.** (1976), *El lenguaje del cine*, Fundamentos, Madrid, [1^{ra} ed cast 1990]
- Seger, L.** (1992), *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, RIALP, [1^{er} ed. cast. 2000]
- Segre, C.**, (1985) *Principios del análisis literario*. Barcelona, Ed. Crítica.
- Sklovski, Viktor** (), *Cine y lenguaje*, Anagrama Barcelona, [ed. Cast. 1971]
- Tassara, M.** (2001), *El castillo de Borgonio*, Ed. Atuel, Buenos Aires.
- Tassara, M.** (2003), "Las periodizaciones del cine" en *Revista figuraciones* N 1/2 , diciembre de 2003. Disponible en revista digital: en <http://www.revistafiguraciones.com.ar>
- Tassara, M.** *Poética del filme y momentos del cine*, dirigida por Mabel Tassara, Proyecto de Incentivos a la investigación, del Área Transdepartamental, del Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2005 -2006). Código: 34/0022 [inédito].
- Truffaut, F.** (1966), *El cine según Hitchcock*, Alianza, Buenos Aires, [2da ed. cast. 1994]
- Xavier, I.** (1977), *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Manantial, Bs. As., [1er ed cast. 2008]

Capítulo 7:

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

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

“Me gustaría tener tu retrato. Es una idea que se ha apoderado de mí. Hay un excelente fotógrafo en El Haver. Pero me temo que esto no sea ahora posible. Sería necesario que estuviera yo presente. Tú no entiendes de ello, pero los fotógrafos, aunque sean excelentes, tienen manías ridículas (...). En París no hay nadie que sepa hacer lo que yo deseo, es decir, un retrato exacto, pero que tenga la indefinición de un dibujo.”

Charles Baudelaire^{lxxxiii}

Como se ha desarrollado en el capítulo anterior, la tradición cinematográfica fundada en la narración caracteriza a un proyecto que ha resultado dominante: poética instituida en torno a la cual se organizaron otras modalidades de representación de condición más o menos marginal^{lxxxiv}. Esta posición fue caracterizada por Oscar Traversa (1984) en términos de la oposición entre un cine *no marcado* (una película de ficción socialmente circula como un film *a secas*), en oposición a lo que ocurre con esos cines a los que los acompañan otros adjetivos, tales como *documental*, cine *experimental*, etc., de ahí el carácter de *marcados*. En tal sentido, el cine narrativo o de narratividad clásica (Bordwell, 1985, [1996]), o Modelo de Representación Institucional (MRI) (Burch, N., 1983, [1987]) opera como el *grado cero de la escritura audiovisual*. Esa posición, de norma y transparencia, en el sistema estilístico implica que opere como referencia de los desvíos y rupturas, cosa de singular importancia para pensar a los realismos cinematográficos, su modo de funcionamiento y sus especificidades.

Considerando esa posición del MRI, en este lugar abordaremos aquellas perspectivas que se caracterizan por afirmar que el estatuto artístico del cine radica en la objetividad que garantizaría el dispositivo. Si recordamos la oposición entre copia y obra de arte como el fundamento estético vigente, esta afirmación simultánea de la objetividad y de lo artístico es particularmente interesante ya que en principio introduce la figura de la contradicción: la misma que se manifiesta en la cita de Baudelaire en torno al retrato fotográfico de la madre “un retrato exacto, pero que tenga la indefinición de un dibujo”.

A partir de ese juego recuperaremos una concepción que hemos llamado *realismo empirista ingenuo*^{lxxxv}.

7.1. De la objetividad: cine entre arte y reproducción.

Cuando Arnheim rivaliza con gente -a la que llama “culta”- porque éstos afirman la imposibilidad del cine como arte aduciendo a su condición maquínica e imitativa, o cuando Perkins inicia su libro recuperando, para discutir, medio siglo de afirmaciones como la que sigue: “El poder de la ingeniería eléctrica o mecánica no alcanza a crear. Tan sólo puede reproducir. Y lo que reproduce no es arte”^{lxxxvi}, emerge la coincidencia: la necesidad de establecer lo que Morin define como el paso del cinematógrafo al cine; es decir: el paso de la máquina duplicadora, a la máquina creadora (1951, 1967). Estamos, en ambos casos, frente a una coincidencia: ambos autores discuten con la posición que traduce la relación del dispositivo cinematográfico como mera copia y que, por lo tanto, asume la imposibilidad del gesto artístico. En una línea semejante se recuerda a Baudelaire cuando decía que la fotografía a lo sumo podía aspirar a ser la sirvienta de la ciencia^{lxxxvii}. O a Valéry, citado por Kracauer, cuando afirma: “El cine aparta al espectador de la esencia de su ser” (Kracauer, 1960, [1989]: 15)^{lxxxviii}

La objeción no resulta del todo extraña si asumimos en la mirada un aire de época. De aquella época que buscó y encontró en su camino al cinematógrafo, pero cuyos alcances fueran imprevisibles en todas sus dimensiones, como aquella referida a las transformaciones operadas en el campo del arte. Como hemos señalado, uno de los aspectos más relevantes de la noción legitimada de arte radica en que la condición artística está asociada a cierto componente de trascendencia ontológica (la obra de arte revela al ser) y este aspecto se vincula a la diferencia dada entre belleza natural y belleza artística (Schaeffer, 1987, [1990]).

Esta dimensión trascendente asignada al discurso sobre lo artístico, permite comprender la imposibilidad de que pudieran asumir el estatuto de obras de arte objetos que, por sus cualidades productivas y materiales, fueran considerados meras copias o reproducciones *a secas* del mundo. Aunque debamos también recordar que los principios del siglo XX atenderán a la ampliación de esos límites, como se observa respecto de Duchamp y la introducción del *ready made Fountain* (La fuente, 1917). Ampliación y transformación que atravesó al cine (que fue al mismo tiempo promotor de esos cambios) y suscitó durante décadas una posición polémica o marginal de sus producciones.

La situación local es un buen ejemplo de esta condición dilemática que aún se percibía a finales de los '50, como se advierte en el prólogo de Eichelbaum al libro «*La función del cine*» de Élie Faure publicado en castellano en 1956 donde se lamentaba por el lugar lateral que padecía (aún) el cine y decía:

“En una palabra, hay en Argentina una situación contradictoria, que en buena parte del mundo ha sido prácticamente superada gracias a una conciencia mucho más avanzada respecto del papel del cinematógrafo como arte y como medio de expresión cultural”^{lxxxix} (Eichelbaum, 1956: 15)

En el camino de la construcción histórica del cine como arte, se detecta un fenómeno interesante en torno a la dimensión realista y la batalla metadiscursiva: hoy, esas posiciones que niegan al estatuto del cine como arte sólo emergen como referencias de aquellos autores que sí lo afirman. En tanto que parece difícil detectar apuestas orgánicas de los detractores. Así, es a través de las referencias de ciertos autores (como es el caso de Arnheim o Perkins), que podemos contactarnos con aquellas perspectivas. Arriesgando una hipótesis, podríamos pensar que el fenómeno es comprensible: aquello que permanece en el campo de la memoria de un lenguaje se vincula a las posiciones que ganan la escena. En este caso, la afirmación del cine como arte.

Ahora bien, nos interesa pensar el modo en que esa condición de la cámara, *de captura objetiva* de los fenómenos del mundo, funciona. Operando, por un lado, como el argumento cabal de la imposibilidad del estatuto artístico y, por otro, dando lugar a posiciones en las que es justamente ese rasgo el que se introduce como fundamento de la posibilidad de concebir al cine como un nuevo arte: el de la realidad y lo verdadero.

7.2. Realismo empirista ingenuo, primeros rasgos.

En el campo de la estética fílmica existe una perspectiva que afirma la cualidad objetiva del cinematógrafo y ofrece dicha cualidad como el rasgo fundamental de lo artístico cinematográfico. Dicha condición de objetividad descansaría en un tipo de contacto que sólo el cinematógrafo sería capaz de establecer con fenómenos existentes y se vincula a la idea de que el cine podría revelar rasgos desconocidos del mundo. Rasgos que estaban ahí, *afuera*, y que el film podría finalmente dar a conocer.

En términos de Bill Nichols (1991, [1997]) esta concepción se define como realismo *empirista ingenuo*. Denomina así a la perspectiva que afirma que la verdad radica en la adecuación del lenguaje a los fenómenos del mundo. Es decir, que, por una parte, se considera que los fenómenos o hechos poseen una existencia autónoma e independiente del hombre que los describe o pronuncia, y por otra, que el lenguaje verdadero es el que objetivamente, neutralmente, se adecúa a los rasgos del

fenómeno. En la medida en que esta concepción ha participado de la distinción histórica entre cine de ficción y cine documental, suele vincularse al realismo empírico ingenuo con los autores de la vertiente documentalista. Sin embargo, como veremos, los matices emergen y se trata de una posición particularmente *impura* o compleja.

Nichols detecta tres tipos de realismo, entendidos como estrategias que se caracterizan porque trascienden la oposición documental/ficción, y porque no acotan un período histórico puntual, sino que pueden coincidir en el tiempo. Distingue así el empirismo ingenuo, el psicológico y el histórico. Estos tres tipos de realismos se diferencian para el autor de aquellos que se podrían ubicar en una época o periodo puntual como aquel que conocemos bajo el nombre de *Free cinema inglés*, puesto que éste se reconoce en un momento histórico acotado (mediados del siglo XX), un manifiesto (*The Angry Young Men* -manifiesto de los jóvenes iracundos-), unos autores (Karel Reiz, Lindsay Anderson, Tony Richardson, entre otros), unos films (*Free cinema programs*), un continente (Europa), un país (Inglaterra)^{xc}. En tanto que los realismo empirista ingenuo, histórico o psicológico, atraviesan períodos y campos. En tal sentido, ¿qué caracteriza al realismo empírico ingenuo? Nichols señala:

“De manera más general, podemos considerar al realismo empírico como el dominio de la cualidad indicial de la fotografía y el sonido grabado. El «simple celuloide» -tomas largas aisladas, capturas amateur, grabaciones científicas- el valor de este tipo de registro cinematográfico depende de la relación indicial con lo ocurrido delante de la cámara.”^{xci}.

Así, la noción de empirismo como estrategia realista se vincula al supuesto de que serían los datos de una realidad extra-discursiva, *empíricos*, capturados por la cámara, inscriptos en el film, los que garantizan el estatuto de verdad. Sería verdadero lo que es verdaderamente capturado.

“El realismo empírico se puede considerar como sostén del naturalismo, pero sus usos potenciales van más allá de un estilo dedicado a la acumulación de detalles expositivos y la colocación de personajes y objetos dentro de ambientes específicos. (...)” (1991, [1997]: 224).

Lo empirista describe la concepción de la relación indicial entre lo filmado y el referente (constatación de un existente a partir de la garantía del lazo entre ambos)^{xcii}. Por ejemplo, el retorno al blanco y negro en el cine posterior al cine color,

puede en muchos casos leerse -más allá del aspecto económico-, como una introducción de ese realismo empirista ingenuo. Como podría ser el caso del film *Bolivia* (Caetano, 2001) en el cual el uso del blanco y negro parece operar como una connotación de *precariedad* que favorece la veracidad del relato de un hombre boliviano contratado y maltratado en un restaurante de Buenos Aires^{xciii}.

Ahora bien, el adjetivo *ingenuo* introduce una valoración ante lo que sería la premisa de ausencia del sujeto y del lenguaje en la construcción de la representación:

“Los empiristas ingenuos no separan el hecho del valor, lo objetivo de lo subjetivo; [afirman] que los hechos no son afirmaciones humanas acerca del mundo sino aspectos del propio mundo, implícitos en la naturaleza de las cosas, en vez de ser un producto de la construcción social” (1991, [1997]: 223).

En tal sentido, el adjetivo *ingenuo* introduce, de tal modo, la mirada crítica ofrecida por Nichols y la afirmación de que la posición y herramientas del sujeto también involucran una relación constructiva sobre ese mundo considerado exterior.

El modelo de verosimilitud del realismo empirista ingenuo ofrece un importante campo de reflexiones asociadas al hecho de que lo documental se construye, como concepto, a mediados de los '20. Y esto ocurre, precisamente, a partir de la distinción del papel del dispositivo y la confianza en una naturaleza exterior, independiente, de los fenómenos a capturar. En tal sentido, Nichols señala que:

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

La referencia permite advertir que Nichols ubica a lo documental en la línea de las producciones de los Lumière, por una parte, y por otra, que lo asocia a cierto desdén o despreocupación por la forma. O más bien, a la asunción que ciertos documentalistas harían del lenguaje como desapareciendo frente a la realidad representada, como se manifiesta cuando señala: “La dimensión estética seguía estando infra desarrollada y

se hablaba de ella menos incluso que en Hollywood”-. Conviene trazar algunas observaciones.

En primer lugar, aclarar que esta distinción entre documental y ficción que reenvía a una constante entre los Hnos Lumière y Méliés -oposición que se advierte como tradicional y está presente, por ejemplo, en Karel Reisz y su libro sobre el montaje (1958)-, es en realidad una definición construida más tardíamente. Es decir, que permite considerar a posteriori problemas que no eran necesariamente problematizados por sus protagonistas. En tal sentido, lo documental en oposición a lo ficcional no nace naturalmente con el cine, se construye históricamente^{xciv}. Como hemos dicho, se configura como horizonte estético y como campo que atraviesa prácticas de producción/consumo, así como concepciones estéticas a mediados de los '20,

Por otra parte, la segunda afirmación de Nichols, el hecho de que el movimiento documentalista promovería la idea de una estética despojada o, en el límite, una cierta no-estética, permite ubicar la relación entre el apelativo de transparencia y lo verdadero. Es decir, el ideal de que un mínimo trabajo sobre la forma daría lugar a la transparencia: *es la realidad la que habla por sí*. De este modo se funda la idea de que habría un modo menos elaborado, más *crudo*, de representación de la realidad – que no sería manipulada y que sería capturada objetivamente por las cualidades del dispositivo cinematográfico-, en oposición a la elaboración artificial del cine de narratividad clásica. Así, la postulación de una *infra elaboración estética* nos ubica ante al realismo empirista ingenuo, y ante problemas que se sitúan -en el corazón- del origen de lo documental.

Sin embargo, se advierte en la posición de los documentalistas citados por Nichols una constante tensión entre el postulado de transparencia que se le asigna al lenguaje (como capacidad objetiva del dispositivo) y las pautas de intervención creativa del realizador. En tal sentido, el recorrido por el material fílmico y escrito de los autores como Vertov, Grierson y Flaherty permite reconocer en la relación lenguaje /mundo una tensión en la que parpadea el argumento empirista ingenuo frente a la afirmación del valor estético de esa creación. Es decir, paradas que no parecen ser tan ingenuas.

En todos ellos, junto con la afirmación de que el cine debe ser el arte que de cuenta de la realidad y la capture (resultado de ciertas cualidades objetivas del dispositivo), participa también la idea, la afirmación, del carácter formativo de la mirada del realizador. En Grierson esta distinción se manifiesta en la oposición entre documental como “tratamiento creativo de la realidad” y documento como “mera duplicación”, diferencia que se recuperará posteriormente en otros autores. Mientras que Vertov, si bien plantea la exigencia de un cine sin actores, sin guión, sin

escenarios (llegando en “El hombre de la cámara” (1929) a la propuesta de un cine sin intertítulos como exponente del máximo experimento en comunicación cinematográfica, -según indica el intertítulo que abre el film (-¡!-), introduce y desarrolla en sus obras la noción de montaje creador. Esta dimensión del montaje creador ubica en su documentalismo (tanto en sus escritos como en sus films) el papel formador del montaje, fenómeno que, se entiende, modifica la relación entre la «porción de realidad capturada» y los sentidos ofrecidos.

De esta manera, partiendo de la definición general de realismo ingenuo propuesta por Nichols, es posible advertir que en el campo audiovisual el realismo ingenuo *puro* estaría sólo en esas posiciones que niegan lo cinematográfico artístico, o bien, en esas modalidades de lo audiovisual en las cuales se privilegia el componente comunicativo y referencial por sobre lo artístico (caso de la noticia televisiva, documento científico, prueba forense). Esto no significa que en esos discursos la objetividad sea absoluta, sino que las estrategias de configuración y circulación implican la afirmación del documento. En tanto que, en el campo de la asunción artística, el empirismo emerge en tensión con el carácter creador del sujeto que selecciona y ordena.

Ello ocurre tanto en lo documental como en lo ficcional, aspecto que se advierte en las posiciones de esos autores que se ubican tradicionalmente como realistas, tal es el caso de Bazin, o bien, de Kracauer. Así como en autores que toman esa posición compleja de *anti-realistas*, caso de Epstein o Delluc, que partiendo de la confianza del cinematógrafo para capturar realidades no-evidentes colocan, no a la objetividad mimética sino a su ubicuidad trascendente, como la condición superior que estaría habilitada por el dispositivo.

Con relación a Kracauer, por ejemplo, la ficción admitida en términos del deber ser del cine como arte redentorio de la realidad, serían aquellos films que “pueden alcanzar validez estética si se edifican a partir de las propiedades básicas, es decir, como las fotografías, deben registrar y revelar la realidad física” (1960, [1989]: 62). Registrar sería el atributo fotográfico y revelar sería la dimensión que otorga validez estética. Esto es: trabajar sobre lo visible para poner en juego aspectos que serían invisibles. Como hemos visto, esa dinámica entre la visibilidad compartida y la revelada caracterizará las posiciones realistas cinematográficas y se vincula a los planteos estéticos del realismo del siglo XIX. Es decir, estética que funda su programa en el vínculo entre representación y realidad, y en términos del *plus de verdad* que adjudica a la obra así ponderada.

Insistamos en el hecho de que esta complejidad se conecta con la tensión dada entre copia y obra de arte, por la cual, una mera copia no podría considerarse arte. Por

ello, aún los autores que afirman que el carácter artístico del cine radica en la objetividad del dispositivo, también dirán, en grados diversos, que se trata de un arte que revela la realidad. Es decir, un arte que trasciende las apariencias.

Por esta condición es lógico pensar que los casos de *empiristas ingenuos puros* se detectarían más bien en los que niegan el estatuto artístico del cine. En tanto que, quienes lo afirman tendrán una relación fluctuante dada entre el acento puesto en el poder de objetividad de la cámara y el papel del artista (lenguaje, creación).

Aun considerando esta condición impura, preferimos distinguir los autores que tienden a una mirada empirista, de máxima confianza en la objetividad del dispositivo, respecto de los que asumen que -en esencia- el cine es un arte de revelación: revela la realidad. Estos últimos no niegan el lugar del lenguaje y del artista. En tal sentido, estableceremos la distinción *entre realistas empiristas ingenuos y realistas ontológicos*. La dinámica dada en torno al empirismo en la vertiente ontológica implica que en la relación del sujeto con la cámara opere la exigencia de una relación verdadera, objetiva, genuina, y que traduzca el problema de su doble condición: por una parte, se le pedirá una suerte de neutralidad asociada al carácter objetivo que se le atribuye a la cámara, y por otra, una singularidad asociada a las decisiones del artista para dotar de un saber excepcional al fenómeno capturado. Esto es: se le pedirá al artista (y al lenguaje) estar y no estar, desaparecer frente al objeto, pero aparecer a partir de revelaciones en lo capturado que expresaría algo que antes nos estaba vedado. Este problema lo hemos desarrollado antes con relación al Realismo de siglo XIX y los postulados de Zola^{xcv} en la dinámica evidente-no evidente, visible-no visible de lo que el autor define como tener “sentido de lo real”.

7.3. Empirismo y construcciones de lo documental.

Decíamos que la posición empirista ingenua pura es de difícil detección en el campo de las afirmaciones del cine como arte. Veamos algunas escenas en las que lo empirista parece ganar el argumento a partir de la confianza en la existencia de un fenómeno que sería verdaderamente capturado por la cámara, un existente extra discursivo (por fuera del lenguaje). Recuperaremos un fragmento de clase editado en el sitio web de documentalistas, a cargo de Miguel Mirra. En dicho trabajo el autor parte de la necesidad de distinguir lo documental de lo testimonial (ubicando a lo testimonial como género de la ficción). Analizando su argumentación, se advierte cierto carácter dominante otorgado al dispositivo y su relación con la realidad a partir de la definición de “imágenes originales” que el dispositivo produciría. En su enfoque es posible reconocer ese perfil empirista que intentamos describir, y a su vez la

dificultad que para el autor mismo supone la distinción dada entre lo documental y lo que no lo sería.

En torno a la dificultad que caracteriza la definición de lo documental, señala Antonio Weinrichter

“La concepción misma del cine documental parte de una doble presunción ciertamente problemática: se define, en primer lugar, por oposición al cine de ficción, y en segundo lugar como una representación de la realidad. Es una formulación tan simple como aparentemente irrefutable pero contiene ya las semillas del *pecado original* de una práctica que no podrá cubrir nunca la distancia que existe entre la realidad y una adecuada representación de la misma, pues toda forma de representación incurrirá siempre por definición en estrategias que acercarán la película del lado de la ficción, con lo que se invalida la primera asunción.” (2004:15)

Recuperemos, entonces, la palabra Mirra cuando analiza un fenómeno audiovisual que tensaría los límites entre ficcional y documental:

“Parece raro considerar estas experiencias como documentales, sin embargo, las imágenes originales son estrictamente documentales; por ejemplo en el Festival de Cine y Vídeo Documental de 1997 se presentó una película que se llamaba Ojos, de Hernán Kourian, que era sobre un grupo de ciegos; estaba realizada con imágenes directas documentales y luego procesadas, tanto el sonido como la imagen; ésta, digitalizándola y llevándola a una especie de solarizado muy brillante muy molesto a la vista, y el sonido estaba trabajado ecualizando y sobredimensionando los ruidos, tratando obviamente de acercar al espectador a la percepción de un ciego. La película pasó desapercibida para el Jurado. Los organizadores del Festival, que éramos todos realizadores, nos preguntamos en ese momento ¿Es un documental? Luego de un sinnúmero de discusiones, concluimos que sí entraba en el campo del documental porque las imágenes fueron tomadas directamente de la realidad, pero hubo muchas y largas discusiones. El punto de acuerdo fue el siguiente: ¿El documentalista ha mentado o ha querido manipular las imágenes para engañar al espectador? ¿No? Entonces está muy bien y tiene todo el derecho a presentar su trabajo como lo crea mejor en función del tema y el tratamiento narrativo y estético que desee. Bueno, al final por nuestra

cuenta le dimos una mención porque nos pareció una película interesantísima como planteo de experimentación temático-estética en el documental y porque, además, logró movilizar a varios realizadores para cuestionarse supuestos y falsos principios, con lo cual ya era suficiente como para considerarla valiosa.”xcvi

En la cita, se manifiesta la problemática de la categoría documental frente a un fenómeno que parece ubicarse en la frontera. El tipo de tratamiento en el registro lumínico y sonoro plantean la idea de un exceso en la intervención del material. Así, para Mirra lo que habilitaría la localización de la obra *Ojos* como documental, sería la garantía de:

Uno, las imágenes fueron tomadas directamente de la realidad.

Dos, el componente ético presente (no se pretende engañar o mentir).

Tres, una dimensión propulsora de reflexiones sobre el hacer cinematográfico.

Ahora bien, ¿en qué consiste la certeza de que fueron tomadas directamente de la realidad? ¿En que eran verdaderos ciegos, o que ese espacio no fue diseñado para el rodaje, o que la luz estaba allí y sólo se decidió exponer la cinta a un mayor caudal (sobre-exponer)? *Tomadas directamente de la realidad* como delimitación de lo documental introduce de modo fuerte el apelativo empirista y se vincula al supuesto de una manipulación del material registrado con *buena fe*. Así, más allá del hecho de que el estatuto asertivo se despliega a través de los modos de configuración del film, se liga también a fenómenos que abren el juego a otros niveles de discursividad, como puede ser la apelación architextual^{xcvii} del realizador como documentalista, o la acción metatextual de garantizar que esos sujetos son -un existente- que la cámara filmó. Evidentemente es posible contrastar datos para corroborar la veracidad de un fenómeno o sujeto; como señala Nichols, el documental intenta demostrar esas existencias ofreciendo pruebas que funcionan en diferentes niveles (la palabra del experto, la presencia de la prensa, documentos de la época, las marcas del dispositivo), siendo esa asertividad el resultado de una compleja estructura. Incluso, frente a la idea de lo documental como registro de una realidad no controlada por el realizador, la historia ofrece casos en los que el apelativo documental se dedica a obras que se saben el resultado de una intensa dirección del realizador. Es el caso del “*Nanook of the north*” (*Nanook el esquimal*, 1922) que conocemos como disparador de la idea de lo documental, y que fuera refilmada por Flaherty tras la pérdida del material original. Como propone pensar Weinrichter “La resolución del binomio realidad/representación –o verdad/punto de vista, o evidencia/artificio, o

mímesis/discurso o simplemente objetividad/subjetividad- ha sido una incesante fuente de quebraderos de cabeza para los documentalistas pero también el motor del desarrollo del género” (2004:15). Es decir, que la pregunta por el estatuto de lo documental, que podemos decir supone la pérdida de la *ingenuidad*, ha permitido el despliegue de las estéticas del documental.

7.4. De la restricción y lo arbitrario en nombre de lo verdadero.

En ese listado de impedimentos a los que habrían de adherir y los que definen como «votos de castidad» que darían lugar a un cine más verdadero, podemos analizar el caso más o menos contemporáneo de *Dogma* '95. En ese manifiesto de restricciones a las que se adhiere aparecen afirmaciones que, pretendiendo discutir con el cine moderno, afirman el lugar del dispositivo y la ausencia de intervención sobre el material filmado. Recordemos el dogma que abre la lista: “El rodaje debe realizarse en exteriores. Accesorios y decorados no pueden ser introducidos (si un accesorio en concreto es necesario para la historia, será preciso elegir uno de los exteriores en los que se encuentre este accesorio)”^{xcviii}. Los diferentes votos asignados, -como éste que se cita- o la exigencia de la cámara en mano, introducen como condición de verdad de los films-dogmas, su relación con objetos del mundo. La ausencia de artificios, como podría ser luz que no sea parte de la escena real. Así, en esta palabra sobre el cine el empirismo se plantea como delimitación estética: “Los trucajes y filtros están prohibidos”. En *Dogma* '95 se parte de la confianza en esa realidad extradiscursiva como portadora de verdad en sí, y se pretende negar el carácter formativo de esas prohibiciones, como el hecho de que el registro constante del movimiento en la imagen resultado de la cámara en mano (o ausencia de trípode), establece un fuerte reenvío semiótico hacia una forma de lo audiovisual en la que «el vivo» y directo se conecta con la idea de registro verdadero (de una realidad que acontece): lo televisivo. El film *Breaking the waves* (Contra viento y marea, Von Trier, 1996) explota la presencia del movimiento y el des-encuadre como una constante: la incomodidad a la que muchos espectadores referían pretende, desde la lógica de un lenguaje sin artificio en la que se sostiene el planteo realista de *Dogma* '95, anclarse en la negación del sujeto y la cultura que lo atraviesa. De cara al cine como arte, es interesante la recuperación que hacen de la negación del estatuto artístico de sus films y de sus figuras: “¡Además, juro que como director me abstendré de todo gusto personal! Ya no soy un artista”, como si el gusto fuera un rasgo que el director pudiera sacarse al modo de algo accesorio, una camisa o un chaleco: reaparece en ellos la idea de lo retórico como un exceso, una cáscara. Como una complicación a la hora de

afirmar la verdad de una obra en su relación con una realidad -que se pretende más verdadera-.

Si abordamos la argumentación en este colectivo de realizadores intentando desmantelar la lógica del contacto limpio, podemos reconocer lo que Jakobson describe como la operatoria realista que introduce rupturas en los cánones de representación a partir de la afirmación de una motivación. Esto es: el desvío motivado. En este caso los desvíos estarían motivados por la asunción de la serie de artificios que serían eliminados: la tradición sería el artificio. Obviamente, ello implica asumir el carácter esencial de unos procedimientos por sobre otros: la cámara en mano sería menos artificial que la cámara sobre un trípode. Por otra parte, conviene señalar, que los films *Dogma '95* ostentan constantes subversiones a sus mandamientos, lo que nos sitúa ante otro problema: la relación entre la palabra sobre la obra y las obras en términos de un nexo necesario, pero no lineal.

En campo amplio de lo audiovisual podemos reconocer un caso interesante para pensar la posición empirista ingenua. Acotado al campo televisivo, en los noticieros y ciertos programas llamados *realities*, la afirmación de la relación objetiva y verdadera entre la cámara y el fenómeno capturado se vincula a la idea de material que no sería manipulado. Así, a partir del cartel «Vivo» o de «material no editado», o de las *desprolijidades* en la captura: fuera de foco, imagen granulada, movimientos abruptos de cámara, imagen azulada –caso de las cámaras de seguridad- se despliega un conjunto de marcas textuales que introducen la idea de falta de control sobre el material registrado. Además, de un modo que refuerza la idea de que objetivamente eso ocurrió, los comentarios del periodista, intendente o funcionario -en el caso de los programas basados en cámaras de seguridad-, insisten en describir -a veces apelando a cierta *jerga policial*- lo que vemos:

“Vemos a un masculino mayor de edad, posiblemente en estado de ebriedad. Vemos que cae en el medio de la calle. (...) Tras la rápida intervención de nuestros agentes en el centro de monitoreo el personal policial se apronta al lugar (...) El hombre fue llevado al hospital más cercano donde el análisis de alcoholemia indicó que había en sangre un alto grado de consumo etílico, esto es, alcohol.”^{xcix}

En este punto, volver a afirmar el carácter de construcción de la realidad es más un ejercicio de memoria que la introducción de una novedad, pero conviene recordar que si bien podemos reconocer fenómenos de cualidad extrafílmica (una existencia

por fuera del film), también es cierto que el tipo de contacto que la cámara establezca con esos fenómenos introducirá aspectos de recorte, orden, fuera de campo, textura, es decir: todo un universo de recursos fílmicos que configuran el nexo entre representación audiovisual y mundo, y cuyo carácter asertivo se basa muchas veces, no tanto en garantizar lo que existiría fuera del mundo, sino más bien, en los atributos específicos de lo que sólo existe en el tramado de la materialidad audiovisual. Por ejemplo, el grano de la imagen en una toma de cámara oculta opera reenviando al dispositivo (cinta forzada a filmar en condiciones lumínicas precarias). La asertividad resulta del juego enunciativo por el que un rasgo del material fílmico se ofrece como indicio de una existencia comprobable que remite al aparato de captura.

Finalmente, podemos señalar un fenómeno más o menos reciente en la televisión nacional: la incorporación de material hogareño tomado de la web (con fuerte presencia en los procesos políticos de Medio Oriente de los últimos años, como el caso de Egipto y Libia), o bien, el ya referido caso de la inclusión de imágenes tomadas por las cámaras de seguridad. En ambas inclusiones, la condición asertiva del material parece garantizada por el reenvío al origen, sin requerirse ningún otro tipo de corroboración. Las cámaras de seguridad ofrecen así una golpiza a un joven en la madrugada, un robo a media mañana llevado a cabo por un hombre que carga un niño en brazos mientras roba, una persecución policial que da caza al prófugo. Imágenes que no son silentes, sobre ellas las voces de los periodistas (o intendentes)^o afirman, orientan, explican, describen, redundan. Porosas en su superficie (borrosas, viradas al azul o al verde cuando se trata de tomas nocturnas) se exhiben como datos de una realidad que estaría ahí afuera: para que las cámaras la capten, *objetivamente* y la televisión las lleve a los hogares en virtud de una función que los periodistas que las presentan hacen manifiesta: denunciar y mostrar el estado de las cosas *tal y como son*. En este último caso parece difícil afirmar que se trata de un realismo empirista ingenuo, en la medida en que no hay candidez en esos modos de operar sobre el material sino más bien estrategias rigurosamente tramadas para instalar la *dimensión* del dispositivo y minimizar la dimensión discursiva de su uso. Por ello, es difícil situar al realismo empirista ingenuo en un modo puro o pleno, sino como el emergente *fantasma* de ciertos autores que por momentos acentúan el papel del dispositivo (su objetividad) para dotar de poder trascendente a lo representado, o bien, como en el caso de las cámaras de vigilancia o los noticieros, como estrategia discursiva que apunta a ocultar los mecanismos de configuración audiovisual.

Bibliografía del capítulo 7:

Dubbois, P. (1983), *El acto fotográfico*, Ed. Paidós, Barcelona [1º Ed. Cast. 2010]

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

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

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

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

Reisz, K. (1958), *The technique of film editing*, Londres, Focal Press [Técnica del montaje cinematográfico, Taurus, Bs.As., 1^{er ed}].

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

Williams, Christopher (1980), *Realism and the cinema*. Routledge & Kegan Paul, London.

Xavier, Ismael (1977), *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Manantial, Bs. As., [1^{er ed cast}. 2008]

Capítulo 8:

**Realismos ontológicos:
trascender las apariencias, estéticas que revelan.**

8. Realismos ontológicos: trascender las apariencias, estéticas que revelan.

“Que la revolución neorrealista no parezca traducirse, en principio, como en América, por una revolución en la técnica de la planificación, no debe introducirnos al error. Los medios son diversos, pero sigue el mismo fin. Los de Rossellini y de Sica son menos espectaculares, pero van también dirigidos a reducir el montaje a la nada y a proyectar en la pantalla la verdadera continuidad de la realidad”

André Bazin^{ci}

8.1. El realismo ontológico como *plus de verdad*.

En el espectro de los realismos cinematográficos, una vertiente emerge en proximidad a la idea que nos hacemos, en general, de lo realista. Es decir, esa imagen que surge con fuerza a partir del siglo XIX que asocia al arte con una práctica reveladora de aquellos aspectos que se consideran trascendentes para comprender al mundo y al hombre^{cii}. Jakobson (1921, [2002]) define a este programa estético como la exigencia de un *plus de verdad* que se le pide a la obra y al artista. En el horizonte de un proyecto semejante se inscribe lo que aquí definimos como *realismo ontológico*. Entendiendo por tal al realismo cinematográfico que concibe a la impresión de realidad del film y su relación con los fenómenos del mundo según el supuesto de un vínculo esencial y objetivo con la realidad que, habilitado por el dispositivo cinematográfico, sería potenciado por ciertas configuraciones filmicas.

El realismo ontológico afirma que la relación del cine con la realidad se establece en términos de revelación y trascendencia, distinta de la mera copia, y lo singular radica en que ese vínculo que sería habilitado por la lógica indicial, la *huella de lo real*, sería no sólo una potencia, sino su carácter esencial. Es decir, que la facultad de un tipo de relación con la realidad extrafilmica –que asumirá diferentes nombres- se considerará el rasgo esencial, auténtico de su arte. La ontología consiste en remitir al cine, *su deber ser*, a un origen, una esencia, que determinaría su pauta estética. A su vez, en que dicha pauta radica en el deber de revelar la realidad.

Consideramos a Bazin la figura fundacional de un proyecto estético relativamente sistemático en torno al realismo ontológico. Si bien otros autores antes y después de él formularon la exigencia de un cine que debía apuntar a la realidad, los alcances de su obra permiten considerar que sus postulados e ideas marcaron de

modo determinante los posteriores abordajes, al punto que su tarea permitió legitimar ese ideal realista asignado al arte cinematográfico. Es decir que, como afirma Perkins (1976), después de Bazin lo *realista* no será un adjetivo descalificador: con sus argumentaciones el film ponderado realista se alejará tanto del peligro de ser mera copia (demasiado realista), como de las descalificaciones de las que era objeto al cuestionarse problemas de *factura* y afirmarse que estaba mal hecho (films formalmente deficientes). Con Bazin y ese cine que lo ocupa de modo particular, al que conoceremos como *neorrealista*, lo realista actuará como un horizonte deseado. Planteará, incluso, una historia del cine en la que esos films, en la medida en que son más realistas que otros, establecen un nuevo *avance* en el mundo del cine.

Por otra parte, los alcances de su obra también se vinculan al hecho de que Bazin admite la posibilidad del realismo en el campo de la ficción. Es decir, que la exigencia de un cine que apunte a la realidad no se establece a partir de la negación o de la oposición neta con la ficción, cosa que lo diferencia de los documentalistas como Grierson o Vertov.

En tal sentido, como hemos señalado, otros autores -como Vertov, Grierson, Flaherty, Kracauer, Zavattini, Rossellini, Passolini; localmente, Birri- también plantearon la exigencia del cine como un arte de la realidad y, de tal modo, pueden ser considerados realistas ontológicos. Todos estos autores, al igual que Bazin, defienden la objetividad del cinematógrafo y la idea de que el film debe *revelar la realidad*. A diferencia de los realistas empiristas ingenuos, estos autores consideran que para lograr ese objetivo el film debe ofrecer cierto carácter creativo y autoral resultado de las decisiones del realizador. Es decir, que a diferencia de los empiristas ingenuos, no niegan el papel del lenguaje ni el papel del artista. Por el contrario, si bien todo film podría ofrecer aspectos trascendentes de la realidad, sólo algunos lograrán hacerlo y esa posibilidad radica en la capacidad del artista para modelar lo filmico y ofrecer un contacto con lo que define la verdad oculta del mundo. Este postulado, entonces, guía a Bazin y a los autores arriba referidos, y podemos, en tal sentido, considerarlos realistas ontológicos. Sin embargo, entre ellos también es posible reconocer diferencias, entre las cuales, nos ocuparemos en particular de la oposición entre los realistas ontológicos que rechazan la ficción (Vertov, Grierson, Flaherty), respecto de los que no condenan a la ficción en sí, sino sólo a cierto tipo de ficción (Bazin, Kracauer, Zavattini, Rossellini).

Abordaremos, entonces, los postulados de Bazin para intentar comprender la lógica y la complejidad de sus propuestas. Consideramos que su escritura ofrece un pensamiento lo suficientemente abarcador, que ha hecho escuela, de las premisas del realismo ontológico cinematográfico y de sus matices.

Los desarrollos de Ismael Xavier (1977, [2008]) en el capítulo “Realismo revelador y la crítica del montaje” y de Ángel Quintana (2003) en “El cine frente a una realidad ambigua” permiten una ampliación de lo que aquí se desarrolla. En ambos autores es posible, además, profundizar en el estudio de Kracauer, autor que aquí abordaremos de un modo más general.

8.2. Bazin: la escritura y el proyecto de una periodización estética de los realismos.

Mientras Rudolph Arnehim sostiene que el carácter artístico del cine surge de lo que el cine le retira a la realidad, Bazin considera que el cine es resueltamente un arte realista, no porque la copie, no porque la imite “sino por lo que revela de ella” (Bazin, 1958/1963 [2004]: 86). Arnheim, lo vimos, representa la tradición del realismo diegético, Bazin la del realismo ontológico.

Recorriendo sus escritos, artículos y ensayos reunidos en el libro *¿Qué es el cine?* (Bazin, 1958/1963 [2004]), se advierte una tarea que se organiza fundamentalmente en dos vías: la definición de cierta especificidad estética del lenguaje cinematográfico y la exposición de los fundamentos de la estética realista. Ambos proyectos encuentran un punto de conexión claro: Bazin considera al realismo, al verdadero realismo, el carácter privilegiado de la estética cinematográfica.

Leer a Bazin es una tarea compleja pues sus desarrollos siguen un criterio no demasiado sistemático, que se advierte en las entradas diversas a la cuestión realista, según criterios que cambian, en ciertos niveles, de un trabajo a otro. Es un escenario ligado al origen de su escritura, la tarea como crítico, y de alguna manera anticipado por el autor cuando señala:

“El título *¿Qué es el cine?* no supone la promesa de una respuesta como el anuncio de una pregunta que el autor se formulará a sí mismo a lo largo de estas páginas. Estos artículos no pretenderán, por consiguiente, ofrecer una genealogía y una geografía exhaustivas del cine, sino solamente lanzar al lector en un sucesión de sondeos, de exploraciones, de vuelos de reconocimiento con ocasión de las películas propuestas a la reflexión cotidiana del crítico” (1958, [2004]: 19-20).

Pero el hecho de que el libro retome una serie de “*reflexiones circunstanciales más o menos marcadas por la actualidad*” no disipa el hilo conductor que las atraviesa y

que no sólo procede del trabajo editorial realizado en la compilación del libro, sino antes por el campo de interés que aparece desarrollado o esbozado una y otra vez en su producción crítica: las cuestiones del realismo y del arte cinematográfico. Aún así, insistamos, la recurrencia al tema no define una trama sistematizada y su lectura permite advertir el carácter irregular de un proyecto teórico que dibuja una estructura argumentativa compleja, por momentos contradictoria. Esta característica ha sido objeto de críticas, en particular de Mitry (1963, [1998]). Sin embargo, como señala Ángel Quintana:

“El pensamiento de Bazin no debe ser contemplado de forma simplista como producto de una visión inocente de la realidad (...). Bazin propuso un importante debate teórico sobre el valor reproductor de las imágenes y su funcionalidad como signo” (2003: 121)

En este camino, sin simplificar sus formulaciones, conviene desplegar la complejidad de su pensamiento, incluidas las zonas de tensión.

Un rasgo fuerte de su escritura es la impronta de una poética normativa. Es decir, el establecimiento de proposiciones que delimitan los parámetros adecuados y necesarios para que un film pueda ser considerado una verdadera obra del arte cinematográfico. Esta posición normativa se liga al planteo de proyectos estéticos en pugna: Bazin lo define como la oposición entre un *cine de la realidad* vs. un *cine de la imagen*. Oposición que podría traducirse como un cine verdaderamente realista vs. un cine esteticista. Según esta oposición Arnheim sería un autor de los que creen en la imagen.

Cabe señalar que esta dimensión polémica y fuertemente valorativa es una constante que atraviesa la discusión sobre la estética realista en distintos momentos y lenguajes porque es, en definitiva, una batalla que se despliega en la definición de un proyecto artístico (Bejarano Petersen, 2005 [b]).

Esta dimensión prescriptiva que pondera al realismo como la expectativa dominante puede detectarse en toda la obra de Bazin, pero se advierte con particular claridad en el trabajo que lleva por nombre “La evolución del lenguaje cinematográfico” -síntesis de tres artículos realizados entre 1950 y 1955-. Allí, establece la oposición que organiza su modelo: “(...) distinguiría en el cine de 1920-40 entre dos grandes tendencias opuestas: los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad” (1958/1963 [2004]): 82) De este modo leerá la historia del cine como una tensión entre estos proyectos, situándose a favor de aquellos que creen en la realidad

y establecerá una historia del cine basada en los que considera los sucesivos éxitos realistas. Este proyecto es explicitado por el autor cuando afirma:

“Resulta posible clasificar –si no jerarquizar- los estilos cinematográficos en función del nivel de realidad que representan. Llamaremos, por lo tanto, realista a todo sistema de expresión, a todo procedimiento de relato que tiende a hacer aparecer un mayor grado de realidad sobre la pantalla” (Bazin, 1958/1963 [2004], 298).

Bazin elabora un modelo de historia que atiende a los aspectos formales (y no solamente sociológicos o económicos), de modo que los sucesivos hitos resultan de un doble movimiento: cambios en las estrategias del lenguaje que el autor subraya por dotar de una mayor conciencia a los medios expresivos del cine y por ostentar una mayor capacidad para manifestar o revelar (mejor) a la realidad. Se ocupa así, luego del momento de búsquedas de los primeros tiempos y el aporte *extraordinario* del cinematógrafo como *huella de lo real*, al realismo narrativo clásico. Será el caso de Griffith, considerado precursor de la narrativa cinematográfica clásica, ligada a la planificación invisible, al sistema de géneros y al *star system*. “Pero” –señala el autor- “la neutralidad de esta planificación «invisible» no pone de manifiesto todas las posibilidades del montaje” (1958/1963 [2004]: 82), por ello sitúa un segundo momento. En él, recorta al realismo del cine soviético y su nuevo concepto de montaje. El mismo consiste, de acuerdo con el autor, en “la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones” (1958/1963 [2004]: 83). Aunque ambas concepciones del montaje parten de la reflexión sobre la estética fílmica, en la medida en que parten de una cierta autonomía de la relación de lo filmado con la realidad -o el mundo histórico en términos de Nichols- tanto el desarrollo dramático del montaje sistematizado por Griffith, como el montaje creador elaborado por Eisenstein, caracterizan para el autor una concepción “expresionista”, “plástica”, “superficial” de la relación del cine con la realidad: “el sentido no está en la imagen, es la sombra proyectada por el montaje sobre el plano de la conciencia del espectador” (1958/1963 [2004]: 84) dirá sobre el montaje en Eisenstein. En tanto que, en una posición diferencial, sitúa a Murnau, Flaherty, Stroheim y, más adelante en el tiempo, a Wells. Todos estos autores podrían caracterizarse por la descripción que formula sobre Murnau:

“La composición de la imagen no es nunca pictórica, no añade nada a la realidad, no la deforma, se esfuerza por el contrario en poner de manifiesto sus estructuras profundas, en hacer aparecer las relaciones

preexistentes que llegan a ser constitutivas del drama. Así en *Tabú*, la entrada de un barco por la izquierda de la pantalla se identifica absolutamente con el destino, sin que Murnau falsifique en nada el realismo riguroso del film, rodado enteramente en escenarios naturales” (1958/1963 [2004]: 85)

Esto es, directores ligados a la concepción del *realismo temporal de un cine sin montaje* lo que constituye para el autor una fase más del auténtico realismo. Así, la planificación caracterizada por la introducción sistemática del plano secuencia y la profundidad de campo en *The Citizen Kane*, (“El ciudadano”, Wells, 1940), emerge como un caso paradigmático en este camino hacia la realidad. En tal sentido, Bazin defiende la legitimidad del plano secuencia y firma:

“No es en absoluto la «grabación» pasiva de una acción fotografiada en un mismo encuadre, sino que, por el contrario, el renunciar a una división del acontecimiento, el renunciar a analizar en el tiempo el área dramática, es una operación positiva cuyo efecto resulta muy superior al que se hubiera conseguido con la planificación clásica. (...) En otros términos, el plano secuencia del director moderno realizado con profundidad de campo, no renuncia al montaje -¿cómo podría hacerlo sin volver a los balbuceos primitivos?- (...) es un progreso dialéctico en la historia del lenguaje cinematográfico” (1958/1963 [2004]: 93-94)

Como se advierte en la cita Bazin sitúa al uso sistemático del plano secuencia como una evolución del lenguaje cinematográfico que, por una parte, implica supondría la idea de un no-montaje (recordar el capítulo “El montaje prohibido”), pero que al mismo tiempo necesita situar como un procedimiento de configuración y, por lo tanto de elaboración, estética. En ese movimiento, por momentos *montaje* remite básicamente al montaje clásico (definición de la sucesión de planos según requerimientos dramáticos y según la lógica de continuidad) –al cual habría superado el uso del plano secuencia-, o bien, como un modo de configurar y seleccionar que, si apelar al corte también supondría criterios de organización. En el segundo caso, Bazin intenta poner de relieve la idea de que la ausencia de corte profundizaría la idea de no manipulación o truco para resolver la situación. Ambas maneras de definirlo conviven y por momentos lo hacen de modo que podría parecer contradictorio.

Finalmente sitúa al Neorrealismo italiano, en adelante considerado el modelo cumbre del realismo:

“Como *Potemkin*, *Païsa*, *El limpiabotas*, *Roma*, *città aperta*, constituyen una nueva fase de la ya radical oposición entre realismo y esteticismo cinematográfico” -en virtud de que- “tiende a devolver al film el sentido de la ambigüedad de lo real” (Bazin, 1958/1963 [2004], 96).

Como vemos, es posible reconocer en la concepción histórica de Bazin la convivencia de una concepción lineal ascendente y sucesiva del tiempo, junto con una perspectiva de corte dialéctico. Por un lado, en la medida en que el ideal del cine se basa en la exigencia de ser un arte de la realidad, se manifiesta un modelo de períodos marcados por una evolución ascendente, resultado de sucesivos progresos a partir de los cuales formas más realistas del presente dejarían vetustos hallazgos del pasado. Y por otro lado, se expresa cierta idea de corte dialéctico, ligado al hecho de que sería esa tensión -entre vertientes que creen en la realidad y vertientes que creen en la imagen- la que permitiría las sucesivas transformaciones y, en cierto modo, superaciones, de dicha oposición. Ahora bien, podemos preguntarnos ¿qué es lo que habilitaría para Bazin un mayor despliegue de realidad en algunos films?

8.3. El auténtico realismo: entre la copia y el esteticismo.

Como se ha dicho, en el horizonte histórico planteado por Bazin, el neorrealismo emerge como la forma estéticamente más elaborada y más realista. Un cine que redobla la apuesta en varios niveles: planos secuencias, la cámara sale a la calle y se plantea la filmación en exteriores, el uso de no-actores -que incluso se atreven a mirar a cámara-. Los argumentos narrativos se transforman y se pueblan de dramas de la vida cotidiana, de historias que rechazan el *happy ending* y que privilegian procedimientos descriptivos por sobre los narrativos.

Ahora bien, frente a fenómenos del pasado, dado el carácter legitimado de ciertas periodizaciones y clasificaciones, no resulta demasiado polémico organizar los films a partir de estos criterios. Es decir, que hoy afirmar el carácter *neo*-realista de los films que la historia ubica como neorrealismo italiano no ofrece demasiadas controversias. No obstante, su complejidad emerge de modo contundente frente a fenómenos contemporáneos. Por ejemplo: ¿el plano secuencia inicial del film *Los muertos* (Alonso, 2001) es realista, o por el contrario, el tratamiento cromático, el *rallentizado*, los juegos de foco, deberían ser condenados como esteticismo en el tratamiento de un presunto asesinato. ¿Ese plano secuencia rompe o habilita la lógica de un film que luego habrá de privilegiar planos secuencias en los que la visibilidad general se fortalece con la profundidad de campo sostenida y el uso de una cámara

que observa acciones mínimas que no ofrecen al espectador demasiada información sobre lo que ocurre (debilitamiento de la sucesión y transformación narrativa)? Si tomamos el caso más amplio de lo que ha sido llamado el Nuevo cine argentino de los '90, la polémica se hizo presente de la mano de la cuestión realista. Así, lo que para ciertos críticos constituía el emergente de una nueva estética filmica, *fresca*, dotada de una profunda reflexión sobre el lenguaje que permitía el despliegue de nuevas perspectivas sobre la época y de un nuevo realismo; para otros, no era más que la repetición de estrategias que el cine de los '60 ya había desarrollado. Por ello, para los segundos, los detractores, ese cine de los '90, además de no ser novedoso, no aportaba nada revelador sobre el país o la época e incluso podía emerger la sanción: “son demasiado realistas” (Bejarano Petersen, 2004 [c]).

Bazin comprende la dificultad que se le plantea al realismo al momento de afirmar que una obra es más *realista que...* La dificultad consiste en la cuestión de cómo argumentar la idea de una adecuación entre representación (el trabajo del lenguaje y la forma) y la realidad objetiva, afirmando que la objetividad no es posible y que es necesaria al mismo tiempo, por un lado; y por otra, que la impronta autoral establece la diferencia, pero que demasiada impronta autoral anularía el vínculo con la realidad.

Por ello, la oposición entre los autores que creen en la realidad y los que creen en la imagen es precedido por la siguiente observación: “sin ignorar la relatividad de la simplificación crítica que me imponen las dimensiones de este estudio y manteniéndola menos como realidad objetiva que como hipótesis de trabajo” (1958/1963 [2004]: 82). Además, si recuperamos una cita antes referida, pero ampliada, veremos que él mismo reflexiona sobre esta dificultad:

“Resulta posible clasificar –si no jerarquizar- los estilos cinematográficos en función del nivel de realidad que representan. Llamaremos, por lo tanto, realista a todo sistema de expresión, a todo procedimiento de relato que tiende a hacer aparecer un mayor grado de realidad sobre la pantalla. «Realidad» no debe ser naturalmente entendido de una manera cuantitativa. Un mismo suceso, un mismo objeto es susceptible de muchas representaciones diferentes. Cada una de ellas abandona y salva algunas de las cualidades que hacen que reconozcamos al objeto sobre la pantalla; cada una de ellas introduce con fines didácticos o estéticos abstracciones más o menos corrosivas que no dejan subsistir todo el original. Al final de esta alquimia inevitable y necesaria, la realidad inicial ha sido sustituida por una ilusión de realidad hecha de un complejo de abstracción (el negro y el blanco, la superficie plana), de convenciones

(las leyes del montaje, por ejemplo) y de realismo auténtico” (Bazin, 1958/1963 [2004], 298).

Como en muchos de los autores que abordan al realismo, dos cuestiones operan como argumentaciones visitadas: introducir el hecho de que la construcción de la obra involucra un tipo de afirmación sobre el mundo que siempre podría haber sido otra (un mismo fenómeno podría ser representado de maneras diferentes^{ciii}), y frente a esa potencia, la necesidad de describir lo que garantizaría un verdadero vínculo con la realidad, su revelación, “el realismo verdadero”. Así, si bien para los realistas ontológicos, como se ha dicho, el carácter formativo del lenguaje y del sujeto que crea se presentan como necesarios -aspecto que los distinguiría del empirismo ingenuo *puro*^{civ}-, las tensiones lenguaje fílmico/fenómenos extra-fílmicos; artificial/natural, subjetivo/objetivo son constantes. En algunos casos se afirma como prioridad la relación con esos fenómenos y situaciones extrafílmicas, como se advierte en la siguiente 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 en Williams, 1980:30).

En Bazin, por momentos puede reconocerse el tipo de argumentación que formula Zavattini, como lo hace cuando afirma del neorrealismo: “¿Y ese mismo estilo no se distingue precisamente por «desaparecer» ante la realidad?” (Bazin, 1958/1963 [2004], 88). Pero también puede manifestar:

“Hay que desconfiar de la oposición entre el refinamiento estético y no sé qué crudeza, qué eficacia inmediata de un realismo que se contentaría con mostrar la realidad. Quizá por eso, a mi juicio, uno de los mayores méritos del cine italiano sería haber recordado una vez más que no hay «realismo» en arte que no sea ya en su comienzo ‘estético’ (Bazin, 1958/1963 [2004], 297).

Entendemos que es un autor donde se pone en juego, fundamentalmente, la tensión. Esto es: si al arte se le pide crear nuevas realidades, dotar al mundo de dimensiones diferenciales, esa *alquimia inevitable* “de ilusión de realidad hecha de un complejo de abstracción, de convenciones, y de realismo auténtico” de la que habla Bazin, el film estaría siempre frente al riesgo de parecerse demasiado a la realidad (la copia) o de establecer un exceso de trabajo sobre la representación (el esteticismo). En tal sentido, a partir del sistema que construye lo realista en oposición al esteticismo surgen las fronteras sobre las que conviene poner atención. La pregunta: ¿es esa obra un verdadero film realista? abre simultáneamente la contra-pregunta: ¿o bien, por el contrario, ese film es resultado de desvíos que lejos de obedecer a su contacto con la realidad, parten de un exceso en el trabajo formal? Además, el límite se hace más difuso si otra pregunta se dispara: ¿o bien, ese film no será demasiado realista? En este último caso, lo que se acusaría es un exceso de analogía con el mundo representado. De allí que en la argumentación realista se manifieste el esfuerzo por garantizar una adecuada dinámica dada entre lo visible compartido y lo invisible revelado:

“[Jean Renoir] el único cuya puesta en escena se esfuerza, hasta *La règle du jeu*, por encontrar más allá de las comodidades del montaje, el secreto de un relato cinematográfico capaz de expresarlo todo sin dividir el mundo, de expresarnos el sentido de los seres y las cosas sin romper su unidad natural” (1958/1963 [2004], 98).

El equilibrio realista radicaría en esa capacidad de introducir cambios en los modos de representación, pero que los mismos no sean de una magnitud tal que trastocuen por completo un horizonte de visibilidad socialmente compartido. En tal sentido, resulta clarificadora la afirmación de Quintana cuando señala que

“Las películas neorrealistas no introducen ninguna ruptura drástica en el Modo de Representación Institucional, sino que establecen la vía de una transición hacia las nuevas formas de representación del cine moderno” (1997: 20).

Siguiendo a Quintana podríamos pensar que ese cine al que Bazin sitúa como la emergencia de un nuevo realismo, si bien introduce cambios respecto de las pautas de la narratividad clásica, éstos no impactan sobre ciertas condiciones ligadas a la construcción espacio-temporal verosímil –basada en la continuidad y coherencia de sus relaciones- y una organización que, aún debilitando lo narrativo, tiende a la progresión dramática. Es decir, desvíos que no son rupturas plenas y que son

ponderados por los autores realistas como modalidades que se aproximarían más a la realidad. Una suerte de *desvíos trascendentes*. Por ello, además de estos dos límites al realismo, copia y esteticismo, podemos sumar un tercer aspecto, la trivialidad.

“Por muy decisiva que sea la influencia de un Carné, por ejemplo, en la valoración de los guiones de *Quai des brumes* o de *Le jour se lève*, su planificación permanece en el nivel de la realidad que analiza; no es más que una manera de verla bien” (Bazin, 1958/1963 [2004], 91).

En el cine de Carné, según Bazin, la realidad se ve bien, se ve linda, pero no ofrece trascendencia. Sería, entonces, un cine de la imagen, de la apariencia, esteticista en su interés por la belleza. En esta dimensión de lo esteticista reverbera cierta concepción de lo retórico como ornamento, según la cual se afirma que habría un modo de representación adecuado, restringido a sus rasgos esenciales. Otra vez, el problema es delimitar ¿qué garantizaría esa adecuación realista?

En un caso, digamos *extremo*, como el del film *Das Cabinet des Dr. Caligari* (El gabinete del Dr. Caligari, Weine, 1919) el artificio en la pre-estilización del material filmado parece evidente. Pero, como afirma Badiou ¿no es todo el cine esa posibilidad constante de la copia y de la transformación de la copia? (2004, 28). Bazin lo sabe. Sin embargo, y pese a su esfuerzo por analizar diferentes modos de configuración de los films y dotarlos de una perspectiva histórica, al considerar un film según este criterio realista, lo arbitrario o lo valorativo asociado a la mirada del analista y lo que considera la realidad, se hace evidente. Por ello, Bazin puede señalar cambios en la planificación y su uso novedoso y atribuir así un mayor poder de realidad en ellos: lo que opera es una afirmación relativa al sujeto que enuncia, la concordancia o no con el postulado de lo que considera la realidad y sus relaciones no evidentes o reveladas. Así, en Bazin se considera realista la construcción de un cine que promueve la percepción de la *ambigüedad de lo real*. Definición que circunscribe un área de exigencias, pero que tampoco resuelve el problema del límite. Ambigüedad y trascendencia son afirmaciones que han sido objeto de críticas por parte de Jean Mitry, como hemos dicho, quien sostiene:

“Lo que Bazin, Agel y muchos otros espiritualistas denominan alma, ese supuesto «más allá de los fenómenos» que el film pone efectivamente de relieve, no es más que un «más allá de las apariencias». O mejor dicho, una apariencia nueva nacida de un modo de aprehensión no habitual. (...) es cierto que la imagen cinematográfica pone de relieve «algo distinto» de lo que muestra. Ya hemos insistido en el hecho de que

remite siempre a la esencia de las cosas representadas. Pero Bazin y sus epígonos no consideran esa «esencia» como un hecho del entendimiento, sino como un «es sí platónico». De ahí a considerar el fenómeno como un testimonio –y, pronto prueba- del espiritualismo, no había más que un paso” (1963, [1988]: 6).

El análisis de Mitry discute minuciosamente las afirmaciones de Bazin en torno al montaje prohibido y sitúa lo que para Bazin es verdadero realismo como modalidades de representación tan arbitrarias o convencionales como las otras.

Afirma:

“El realismo de Stroheim es, ante todo, una ‘síntesis conforme con su concepción del mundo’, y su universo es tan estilizado como el de Lang o el de Murnau” (1963, [1988]: 10).

Esta discusión planteada por Mitry actualiza el hecho de que la emergencia de una poética realista promueve los debates y polémicas ya que, como hemos señalado, ante los postulados realistas una pregunta insiste: ¿En qué radica lo realista o lo esteticista? O, bien, cómo distinguir el desborde visto por *el otro lado*: ¿no es demasiado realista? Al mismo tiempo aparece una cuestión de particular interés para nuestro análisis: sitúa a Bazin y Agel, autores que se diferencian por su relación con lo Bazin llamaría *esteticismo*, en un mismo horizonte. Mitry considera que, más allá de la relación que plantean entre mimesis y la abstracción (Agel no rechaza esta posibilidad), en ambos autores opera la idea del cine como un arte capaz de capturar realidades trascendentes. En el caso de Agel se pone de manifiesto en particular en el libro *¿Tiene el cine alma?*, donde afirma que el deber ser del cine como arte está ligado a su capacidad para transfigurar la realidad y conectarnos con lo espiritual del mundo:

“Los excepcionales medios de que dispone el séptimo arte (movimiento de cámara, encuadre, diversidad de planos, gama de luces, graduación del ritmo, realce de cualquier detalle) estos medios, digo, tiene por objeto el poder de conferir a todos los seres, a todos los objetos, a todos los paisajes recreados, a todos los motivos psicológicosm a todos los valores morales, una especie de «sobre realidad» por la cual todas las características de la obra creada son llevadas al mayor plano de su significación. (...) Por su magia transfiguradora, el cine triunfa de los efectos del hábito, que nos impide

ver las cosas tal y cual son, a fuerza de mostrárnoslas cada día (1952, [1958]: 20-21).

8.4. El realismo ontológico desde una perspectiva estilística.

En la medida en que el realismo ontológico pone en juego la concepción de realidad que ostenta quien define como verdaderamente realista a cierta obra, si permanecemos en ese nivel de argumentación, el único diálogo posible es aceptarlo (si compartimos esa concepción) o rechazarlo (si postulamos otra realidad como la verdadera). Sin embargo, si cambiamos de nivel, es posible abordar la dinámica de los realismos en términos estilísticos. Para ello, por una parte, podemos considerar que el realismo no es el resultado de una adecuación de los films a fenómenos extra-fílmicos que la cámara capturaría de manera objetiva, y por otra, que la sociedad y el mundo de arte ha reconocido como más realistas a diferentes obras en diferentes momentos. Es decir que no parece haber un único realismo, y ello se liga a que lo que una sociedad considera la realidad cambia. Entonces, por una parte, el realismo se conecta con tradiciones estéticas y por otra, con tradiciones histórico-culturales. Sin embargo, aun considerando que el realismo no escapa a la condición de construcción, no es posible soslayar el hecho de que ha habido obras más eficaces al momento de ofrecer, o impactar, como reflexiones sobre la realidad.

En tal sentido, entendemos que en los momentos en los que se ha señalado la emergencia de un nuevo realismo se articulan cuatro grandes movimientos:

- 1) el desvío respecto de la norma establecida por la narrativa clásica o el canon estético.
- 2) El cruce de procedimientos estilísticos que, tradicionalmente, caracterizan los campos enunciativos opuestos de lo documental y lo ficcional.
- 3) La introducción de un nuevo verosímil que actualiza discursos sociales (históricos, políticos, filosóficos, culturales, etc.) sobre la contemporaneidad.
- 4) Un fuerte aparato metadiscursivo que configura la argumentación realista e instrumenta la polémica.

Atendiendo a estos aspectos, es posible afirmar que la emergencia de un nuevo realismo introduce desvíos en los modos de representación, respecto de lo que una época delimita como el Modelo de Representación Institucional (MRI) o la narrativa clásica.

A su vez, dichos desvíos se conectan con la introducción, en el campo de la ficción, de procedimientos considerados documentales (plano secuencia, cámara en

mano, grano de la película, uso del blanco y negro) y con la posibilidad de ofrecer representaciones sociales que, hasta ese momento, permanecían fuera de las pantallas.

En el caso del cine local de los '90 al que hemos referido podemos reconocer en el caso de *Pizza, Birra, Faso* (Caetano, Stagnaro, 1997), parte de la crítica postulaba la emergencia de un nuevo realismo que, por una lado, planteaba la revelación de la verdadera realidad argentina (el paisaje humano del conurbano, la desazón de los jóvenes, su soledad) y por otro, se vinculaba al señalamiento de ciertos atributos fílmicos que dotaría de un mayor poder de observación a ese mundo: como la presencia de cámara en mano y de cierta discontinuidad espacio-temporal (cortes abruptos y elipsis que se *hacían sentir* puesto que elidían datos necesarios para la comprensión de la historia). Ello se suma al grano de la película y el privilegio de música diegética y fundamentalmente *on the air*^{pv}: la fuente sonora se conecta con datos de la historia y se trasmite por algún dispositivo (radio, tv, parlantes). Como hemos desarrollado, alguno de estos aspectos se conectan con rasgos retóricos de la televisión, y en particular, del vivo televisivo orientado al desarrollo de discursos asertivos, como el noticiero. Así mismo, en relación con la representación del *joven maginal*, se trataría de un cine que introduce maneras de hablar ligadas a jergas, ritmos, modos del decir y del *putear* que se conectarían con nuevas prácticas sociales (lo que incluye maneras de vestir, de circular por la ciudad, de relacionarse con la música), incluyendo -nuevamente- el hecho de que esa representación emerge en otros medios, como lo televisivo. Al mismo tiempo, la emergencia de esta película y de otras de aquel momento, fue acompañada por un importante dispositivo metadiscursivo que las ponderaba la emergencia de un *nuevo cine*, en oposición a un cine previo que se calificaba de viejo, malo o artificioso. Caso de la tapa de la revista el Amante de 1995 en la que la imagen de un fotograma de *Historias breves* (1995, obra colectiva) se ligaba a la palabra «Lo Bueno», y el fotograma de la película *Dónde vas amor de mi vida que no te puedo encontrar* (Subiela, 1995) a la palabra «Lo Malo» (Bejarano Petersen, 2005 [c]).

De acuerdo con esto, podemos definir al *realismo como plus de verdad en términos de desvíos* ejercidos sobre la verosimilitud instituida. Es decir: consideramos al realismo en términos del establecimiento de un nuevo verosímil discursivo o del abandono de *lo verosímil* –la tradición– en términos de Metz (1970).

Podríamos, entonces, distinguir a la enunciación realista como al efecto de sentido que se establece cuando a partir de nuevos *modos de hacer*, y por tanto de mirar, los verosímiles asentados en la tradición son reubicados y nombrados como el modo habitual o la norma, y en tanto tal, como lo *ya - no - verosímil*. Ello permite

comprender que lo realista no sea para todos las épocas igual, y que por el contrario, lo realista ostente una condición de verosimilitud históricamente mutable asociada a las tradiciones estéticas de los lenguajes artísticos y las condiciones culturales generales. Como señala Auerbach la representación de la realidad está sujeta al modelo de mundo que atraviesa a una cultura y a una época (1942, [2001]). Como ocurre con la entrada de modos de hablar en el cine argentino de los '90, que recuperando jergas y modos de decir de los jóvenes marginales, como el caso de las *malas palabras*, que fueron leídas como aportes (más) realistas respecto del tradicional *carajo* del cine nacional anterior. Ello no implica que en los '80 no existiesen ya otras creativas modalidades de la mala palabra, sino que no era verosímil, o posible, introducir esos otros decires -por razones estéticas y morales, o más ampliamente, culturales-.

Bibliografía del capítulo 8:

- Arnheim, R.** (1957), *El cine como arte*, Paidós, Barcelona, 1996 [4ta. Reimpresión,]
- Auerbach, E.** (1942), *Mímesis*, Fondo de cultura económica, México, DF, [ed. Cast. 2001]
- Badiou, A.** (2004), "El cine como experimentación filosófica" en *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Comilador Gerardo Yoel. Ed. Manantial, Bs As.
- Bazin, A.** (1958-62), *¿Qué es el cine?*, RIALP, Madrid, [6^{ta} ed. Cast. 2004].
- Bejarano Petersen, C.** (2005 [b]), "Estrategias del realismo: estética audiovisual y el efecto de verdad", publicado en las Actas del I Congreso iberoamericano de investigación artística y proyectual (CIDIAP), La Plata, 3, 4 y 5 de noviembre de 2005
- Bejarano Petersen, C.** (2004 [c]) "El ensueño por verosímil/ Del Realismo y el nuevo cine argentino" en Actas del 7mo Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación (ALAIC), La Plata, octubre de 2004
- Jakobson, R.** (1921), "El realismo en arte", en *Realismo, ¿mito, doctrina otendencia histórica?*, Lunaria, Bs. As.. [ed cast 2002]
- Kracauer, S.** (1960), *Teoría del cine. La redención de la realidad*, Barcelona: Paidós, [1^{er} ed cast]
- Mitry, J.** (1963), *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*, Siglo XXI, [5^{ta} ed cast. 1998]
- 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]
- Quintana, Á.** (2003), *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades.*, Acantilado, Barcelona. Págs. 91-92
- Williams, Ch.** (1980), *Realism and cinema*, Ed. Routledge and Kegan Paul, Oxford.
- Xavier, I.** (1977), *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Manantial, Bs. As., [1er ed cast. 2008]

Capítulo 9:

El borde breve: matices, rugosidades y fluctuaciones de los realismos ontológicos.

9. El borde breve: matices, rugosidades y fluctuaciones de los realismos ontológicos.

En lo que sigue veremos algunas diferenciaciones que surgen en el horizonte de lo que definimos de modo global como *realismo ontológico*. Es decir, ciertos matices que se ofrecen en aquellas posiciones que condicionan el estatuto artístico del film a su capacidad de revelar aspectos trascendentes de la realidad.

Esta posición involucra a autores diversos, tales como Bazin, Vertov, Grierson, Pasolini, Comolli, Rossellini, Zavattini, o Tarkovsky^{cvi} y, por paradójico que pudiera parecer, a autores como Deluc o Epstein, es decir, aquellos que habitualmente se piensan como anti-realistas. Éstos, en la medida en que afirman la capacidad del cine para mostrar aspectos ocultos, no evidentes, de un modo esencial y espiritual, podemos afirmar que también se establece un planteo de corte realista aunque, claramente, la realidad que afirman trascendería las apariencias y lo mimético. En este sentido, su frase de cabecera podría ser: “Lo esencial es invisible a los ojos formados en la perspectiva Renacentista”, puesto que ponen en juego la idea de que lo verdadero requiere de una exploración particular que, en el caso del cine, podría ofrecerse a través de la gestión del dispositivo y la mirada autoral, sólo si se logra escapar de la tentación mimética.

En este lugar, ofreceremos algunos matices y revisiones de carácter más o menos general renunciando, por supuesto, a la exhaustividad. Entendemos que un desarrollo más pormenorizado requeriría en sí el despliegue de un único trabajo sobre lo que aquí definimos como realismo ontológico. Además, otros autores facilitan un recorrido más en detalle como el referido trabajo de Xavier (1977,[2008]), Quintana (2003) y Williams (1980).

Podemos reconocer al menos cuatro ejes –pares de opuestos- a partir de los cuales pensar los matices. Estos son:

- La oposición ficción / documental;
- La oposición objetividad del dispositivo/ construcción estética-artística;
- La oposición lenguaje cinematográfico puro/lenguaje cinematográfico con herencias estéticas;
- La oposición mimesis / abstracción.

A partir de estos ejes podremos advertir ciertas variaciones que se dan en el horizonte de esta posición general de los realistas ontológicos y que se vincula con

diferentes acentuaciones y argumentaciones acerca de lo que garantizaría la verdad del film.

De allí, de la pregunta por *el verdadero cine* y *lo verdadero* en el cine, surge la significativa diferenciación de los campos «ficción» / «documental» planteada como problema del campo cinematográfico a mediados de los '20.

En esta vertiente, la afirmación de lo documental como “tratamiento creativo de la realidad” formulada por Grierson (Gimenez, 1961) nos pone de lleno ante el doble juego argumentativo. Por una parte, la idea de que el verdadero cine es el que captura a un mundo extra-fílmico (la realidad), y por otra, de modo simultáneo, la exigencia a que esa *captura* no sea una mera copia, sino que se ofrezcan sentidos nuevos a lo representado (tratamiento creativo). Esta relación plantea nuevamente el problema del delicado equilibrio entre lo verdaderamente realista (en oposición a la copia), por un lado y por otro, la cuestión del equilibrio entre un *tratamiento personal* y la *manipulación* (que es el modo en el que se suele referir al exceso de intervención sobre el material capturado)-.

En cierto modo, la vigencia de la oposición ficción / documental, se proyecta con fuerza ante obras históricas como *Lousiana Story* (Flaherty, 1947). Sin embargo observando su *cuidada* puesta en escena se advierten estrategias que la ligan a una profunda planificación y organización del espacio y del tiempo que podrían vincularse a las pautas del MRI (Burch, 1987). En tal sentido, este film considerado documental parece situarse en dicho horizonte no por el hecho de que renuncie a los procedimientos narrativos, no por la ausencia de un cuidado trabajo de selección de personajes, espacios y situaciones que implica direcciones de cámara y de movimientos a los personajes, no porque omita decisiones de montaje. En definitiva: se lo considera documental no porque elimine un tratamiento minucioso de la puesta en escena y del control sobre los acontecimientos filmados, ni 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: la captura de objetos de existencia extra-fílmica. En tal sentido, un elemento clave para establecer esa asertividad, la idea de que esos personajes habitan ese lugar geográfico, localizable, contrastable (en la confrontación con otros *discursos de asertividad* como la historia, la geografía), es instrumentada por los metadiscursos y paratextos acompañantes, que dan vigencia a dicha acotación y legitiman la existencia extra fílmica de los fenómenos filmados. Siempre nos recuerdan que Flaherty es el padre del documental.

Considerando esta cuestión, es importante distinguir brevemente en el dominio del realismo ontológico la relación entre el eje ficción/documental, por una parte, y por otra, el eje dispositivo técnico /configuración del film.

Así, por un lado, se advierten posiciones que exigen, de cara a la relación ficción /documental, que lo realista sea el resultado de una diferenciación plena con lo ficcional. Es el caso Tziga Vertov, John Grierson, Robert Flaherty y el caso local de Miguel Mirra. Y por otra, posiciones que admiten al realismo como una *visibilidad* que no depende exclusivamente de la diferencia documental- ficción, sino del modo en el que se habla o *revela* al mundo aún desde la ficción. Esta última vertiente, que admite el estatuto de la ficción verdadera, se advierte particularmente en las propuestas que tensan los límites entre la ficción y lo documental, como el caso citado de Bazin y su tratamiento de los films neorrealistas italianos. Asimismo, aparece como formulación en Sigfried Kracauer (con variaciones respecto de Bazin).

9.1. Ficción trascendente, retratos realistas (o, de la ficción verdadera).

Como se ha desarrollado, Bazin concibe al verdadero realismo sin distinguir lo ficcional de lo documental. Kracauer ofrece una propuesta próxima a la de Bazin, habla del cine como *redención de la realidad*. Para él lo real y la ficción se oponen, inicialmente, en la lógica del azar y la ambigüedad que caracterizaría a la realidad. Afirma:

“Presumiblemente, el lector coincidirá en que el cine se dedica al aspecto físico de la vida interna de los seres humanos y de la vida que los rodea, pero quizás no esté preparado para admitir ciertas consecuencias derivadas de la preocupación del cine por lo externo. Tómese el ejemplo de los tipos de relato: la mayoría de las personas dan por sentado que todo lo que pueda representarse en un escenario o contarse en una novela puede también ser transmitido mediante el cine. Si se parte de un enfoque puramente formal, esta expectativa es sensata. De ahí deriva la difundida opinión según la cual la tragedia no sólo puede acceder a la pantalla como cualquier otro género literario, sino que constituye una de las más nobles utilidades del cine, de esas que lo elevan al rango de medio de expresión artística. Por consiguiente, los cineastas con inclinaciones culturales tienden a preferir, digamos, el *Othello* de Orson Welles, o *Giuletta e Romeo*, de Renato Castellani, a una burda película policíaca de Hitchcock. Nadie duda de que esas dos adaptaciones representan ingeniosos intentos de traducir la tragedia de Shakespeare al lenguaje cinematográfico; pero, ¿son en verdad películas de cine, en el sentido de que hagan ver y comprender cosas que sólo el cine tiene el privilegio de comunicar? (...)

Incluso en estos productos de una consumada habilidad, lo trágico es un elemento añadido, no inherente. Sostengo que el cine y la tragedia son incompatibles. (...) Este postulado que sería inadmisibles en una estética formal, deriva directamente de mi hipótesis inicial. Si el cine es un medio fotográfico de expresión, debe orientarse hacia el dominio de la realidad externa, hacia un mundo abierto e ilimitado que guarda poca semejanza con el cosmos finito y ordenado que establece la tragedia” (1960, [1989]: 14)

“Cosmos finito y ordenado que establece la tragedia” opera en oposición al estado de desorden que presume asociado a la realidad. Por ello, Kracauer ubicará a ciertos films –nuevamente el neorrealismo-, como *Paisà* (Rossellini, 1946), en términos del *verdadero* film, asumiendo las rupturas narrativas como acercamientos a la realidad. Manteniendo la idea central de la imposibilidad de la estructura narrativa de la tragedia para desplegar lo que sería la cualidad esencial del cine. *Cine drama* o *cine teatro*, instituye para este autor el desvío del principio estético básico: la exigencia de “registrar y revelar la realidad física” para, desde los fenómenos existentes, alcanzar lo no visible. Si comprendemos esta oposición que funda el proyecto estético de Kracauer, el hecho de que el autor refiera a films que habitualmente se localizan como films de ficción no debería soslayar el hecho de que al nombrarlos como films exponentes del verdadero arte lo hace asumiendo que no son ficción, sino *extractos de naturaliza revelada*.

Entre los fenómenos fílmicos que se ubicarían en las antípodas de este principio estético esencial señala al cine experimental abstracto y al cine fantástico (que narra sueños, fantasías o visiones). Lo interesante, en términos de análisis, es que esos desvíos que afirma Kracauer -y que de hecho ponen en evidencia que el cine puede ser y hacer cosas de carácter disímil con la impresión de realidad habilitada por el dispositivo-, se lean puntualmente como extravíos y no como una potencia. Así, situando de modo contundente su privilegio por films llamados documentales o basados en hechos históricos (de la historia no novelada) la ficción asociada a las pautas de dramatización opera en este autor fundamentalmente como un modo de continuar una tradición literaria y teatral que lo alejaría de su condición más específica. Tanto en la negación de la dramatización del film, como en la relación que pueda mantener el cine con obras y lenguajes precedentes, así como en el lugar otorgado al llamado estudio de lo formal, se plantean sutiles diferencias entre Kracauer y Bazin. Para Bazin la afirmación de la pureza del cine no debe buscarse en la exigencia de autonomía basada en la eliminación de la relación con otros lenguajes, sino más bien,

en la búsqueda de formas cinematográficas ofrecidas a las obras transpuestas, como lo plantea en “A favor de un cine impuro” (1958-62, [2004]). Así, aunque su concepción negativa del esteticismo localiza estrategias que tendrían que ver con lo poético y la abstracción, no considera a lo narrativo y sus necesidades de organización como una traición a la exigencia realista. En tal sentido, frente a la relación *lenguaje puro* o lenguaje con *herencias*, Bazin asume la posición *impura*:

“Hay que empezar por ver bien dónde se halla hoy el cine. Desde el fin de la herejía expresionista y sobre todo desde el sonoro, puede decirse que el cine no ha dejado de tender hacia el realismo. Entendamos, *grosso modo*, que quiere dar al espectador una alusión lo más perfecta posible de la realidad, compatible con las exigencias lógicas del relato cinematográfico y los límites actuales de la técnica. Por ello, el cine se opone directamente a la poesía, a la pintura, al teatro y se aproxima cada vez más a la novela” (1958-62, [2004]: 298).

Aunque en esta cita en particular Bazin plantea el vínculo entre cine y novela, y establece la distinción respecto de la poesía, la pintura y el teatro, en otros momentos de su producción afirma y desarrolla sus conexiones con estos otros lenguajes. En este caso la oposición se funda, fundamentalmente, en la necesidad que supone para el autor distinguir al cine orientado a la narrativa, respecto del cine que apunta a lo que, para él, supone un desvío esteticista, caso del llamado cine puro que, justamente, apunta a las relaciones dadas entre el cine y la música, la poesía o la pintura.

Si bien, avanzar sobre esta discusión de la relación del cine con otros lenguajes, nos llevaría a lugares que exceden nuestro desarrollo, lo que nos interesa puntuar, es que el estatuto esencialmente realista ostenta diferencias en Kracauer y en Bazin a partir de la desagregación de tres de los ejes antes expuestos: documental/ficción; lenguaje puro/lenguaje con herencias, dispositivo técnico /configuración del film. De cara a la oposición: ficción/ documental, Bazin asume una mirada no excluyente, mientras que para Kracauer constituye un núcleo duro de su apuesta, al punto de advertir, en cierto momento de su argumentación, el hecho de que su postulado del cine como arte determinado por la naturaleza y los fenómenos exteriores pone en tensión su propio estatuto artístico:

“Esto nos lleva de inmediato a un dilema terminológico. El concepto de arte, a causa de su significado corriente, no abarca, ni puede abarcar, las películas auténticamente «cinemáticas», o sea, aquellas que incorporan determinados aspectos de la realidad física

para que nosotros, los espectadores, la experimentemos. (...)"
(Kracauer, 1960, [1989]: 65)

La cuestión "terminológica" a la que refiere el autor plantea lo que hemos desarrollado anteriormente asociado a noción legitimada de arte y el requerimiento de creación en oposición a la copia. Dado que el autor afirma que sólo serían verdaderos films aquellos en los que domina la naturaleza, la contradicción emerge como un ruido de fondo que perturba al autor, que planteará entonces la necesidad de modificar nuestra noción de arte:

"Si el cine es en alguna medida arte, sin dudas no ha de confundirse con las artes tradicionales. Puede haber algo que justifique aplicar vagamente este frágil concepto a películas como *Nanook of the North*, *Paisà* o *Bronenosests Potemkin*, profundamente empapadas de vida cinematográfica; pero si se las quiere definir como arte, siempre debe tenerse en cuenta que aún el más creativo de los directores es mucho menos independiente de la naturaleza elemental que el pintor o el poeta; y que su creatividad se manifiesta dejando que la naturaleza penetre en su obra, penetrándola él mismo a su vez" (Kracauer , 1960, [1989]: 65)

Entre Bazin y Kracauer también aparecen diferencias en torno a la relación: dispositivo /configuración de lo cinematográfico. Así, en Kracauer aparece con mayor fuerza una mirada que tiende a la negación del papel constructor del lenguaje, como puede verse cuando afirma el deber ser del cine como una estética material, ocupada en los contenidos, por sobre una estética formal (1960, [1989]: 13). En tanto que en Bazin podemos reconocer una posición que presta atención especial a los modos de configuración de las obras. En este punto, suele afirmarse en Bazin el rechazo por el montaje, refiriendo en particular al artículo "El montaje prohibido", sin embargo consideramos que se pierde de vista que su planteo no apunta al rechazo del montaje en sí y para todo el cine, sino para ciertos casos en los que la veracidad del acontecimiento filmado se vería fortalecido por la percepción de la acción sin cortes (plano secuencia o la acción en un mismo plano, como señala en la situación de la caza en *Nanook of the North*, (Nanook el esquimal, Flaherty, 1922

Ahora bien, como rasgo que parece caracterizar a los realistas ontológicos de manera general, con las tensiones argumentativas descritas, lo que podemos advertir, es que ante la obra así ponderada, cuando se valora su no artificialidad, lo artificial que se nombra señala es, fundamentalmente, la pauta estilística abandonada. Es decir, un tratamiento que en ciertos aspectos resulta desviante respecto del canon, como fue en

Bazin la ponderación del uso del plano secuencia como superador del montaje analítico. Así, en términos de realismo como *plus de verdad*, la valoración de las innovaciones retóricas y temáticas se consideran en su vínculo revelador (verdadero) con la realidad, pero se niega -o se tiende a negar-, que son otro modo de mirar (es decir: no el único modo, ni el modo adecuado). De esta manera, la enunciación realista ontológica emerge de la tensión entre el canon que se abandona y la novedad estilística que, si por un lado nos recuerda que el canon existe y es una convención, por otro, tiende a olvidar que su propia configuración también obedece a una construcción. Esta dinámica entre obra realista y pauta estilística abandonada, se presenta como campo de reflexión recurrente en Bazin –como hemos visto-, que encontrará diferentes *soluciones* a la afirmación final de la supremacía del gesto realista desplegado por las obras que así considera. En el caso del uso del plano secuencia, hablará de un tipo de organización fílmica que devuelve la ambigüedad del mundo.

Un aspecto interesante que señala Xavier en torno a lo que define como el “realismo revelador” y que podemos vincular a los postulados de lo que aquí definimos como realismo ontológico es la asunción que estos autores plantean del lenguaje cinematográfico y del lugar de la imagen como campo privilegiado del acceso a saberes, en una suerte de inversión respecto del papel de la palabra como lenguaje legitimado para el conocimiento:

“De un esquema en el que la imagen es tomada como el lugar de la ilusión y el pensamiento articulado en palabras como el lugar del discurso racional y de los conceptos verdaderos, se pasa a un esquema en el que la imagen se torna el lugar de la revelación verdadera y el lenguaje articulado se vuelve obstáculo, convención e ideología. Lo que está implícito allí, es la idea de una afinidad, en una u otra dirección, entre un determinado medio de representación y una determinada modalidad de relación con el mundo del que se habla (o que se observa a través de la imagen (1976, [2010]: 103).

Esta suerte de pasaje en la relación lenguaje legitimado y conocimiento que señala Xavier que pasa de la palabra a la imagen (como portadora de saberes), nos permite articular un pliegue que, en el horizonte de los realismos ontológicos, introduce la sabiduría trascendental de la imagen. Veamos cómo opera en el caso de aquellos que asumen esa cualidad, pero no del lado de la tradición mimética.

9.2. Mimesis y figuración. Procedimientos del (otro) realismo .

Como se ha dicho, el valor del dispositivo cinematográfico y sus imágenes como portadoras de un saber trascendente se advierte tanto en autores que lo plantean en lo documental como en lo ficcional, y es un aspecto que se advierte en las posiciones de esos autores que se ubican tradicionalmente como realistas, tal es el caso de Bazin, o bien, de Kracauer, así como en autores que toman esa posición compleja de *anti-realistas*, caso de Epstein o Dulac. Estos últimos, partiendo de la confianza del cinematógrafo para capturar realidades no evidentes, si por un lado rechazan a la idea de que la objetividad mimética sería el modo de ofrecer una realidad más verdadera, por otro, sitúan a su ubicuidad trascendente, cierta *capacidad de ver lo invisible*, como a la condición superior, privilegiada, que estaría habilitada por el dispositivo. Así, como recuerdan Xavier (1977, [2005]) y Williams (1980) se los llama anti-realistas porque plantean una relación con el mundo que se distancia de la mimesis, pero la idea de que el dispositivo permitiría capturar verdades no evidentes que el cineasta podría evidenciar, revelar, los sitúa en la lógica de cierto realismo ontológico. En tal sentido, en la discusión sobre la definición de esos autores y su cine como anti-realista, Xavier afirma:

“En definitiva, hablar de las propuestas de la vanguardia significa hablar de una estética que, para ser precisos, es juzgada como anti-mimética porque es vista por unos ojos encuadrados en la perspectiva del Renacimiento o porque, en el plano narrativo, es juzgada con los *criterios* de una narración lineal cronológica, dominada por el sentido común. (...) Finalmente, todo y cualquier realismo es cuestión de punto de vista, y significa la movilización de una ideología cuya perspectiva delante de lo real legitima o condena cierto método de construcción artística” (1977, [2005]: 132).

Lo que Xavier sitúa, es la necesidad de recordar que el modelo de representación renacentista establece una tradición de representación tan institucionalizado que hasta tendemos a pensarlo como el único posible y, más aún, como el natural. Por ello, tomado como norma, parece colocar a todo lo que se desvía de esas pautas como anti-realista. Incluso, podemos recordar que durante mucho tiempo la historia del arte leía la orientación del arte hacia la mimesis como un progreso y lo vinculaba a la paulatina adquisición de destrezas técnicas y materiales. Sin embargo, autores como Wölfflin (1915), y más adelante Lévi-Strauss (1961, [1975]) y Gombrich (1967) plantean que no se puede pensar a la mimesis como un estado mejorado del arte y a la tendencia opuesta como su forma involucionada, sino

que lo mimético sería sólo un momento y una apuesta posible y, en todo caso, invitan a pensar que cada época y cada sociedad se plantean lo que Riegl (1893) describió como diferentes *kunstwollen* (voluntades artísticas). En tal sentido, Lévi-Strauss plantea la diferencia entre mimético y no-mimético apartándose de la noción de abstracción, y propone distinguir entre dos concepciones de arte, una orientada a lo mimético y otra a la significación^{cvi}.

Si retomamos los ejes antes descritos para pensar los matices en el campo de los realistas ontológicos, podemos comprender que para los autores vinculados a la vanguardia orientada al rechazo de la mimesis, la objetividad del dispositivo habilita una lógica en la construcción de las imágenes del mundo que promueve saberes esenciales. Por eso, la apuesta a las transformaciones temporales (el uso del *rallenty*, acelerados, las repeticiones) opera como un modo de *ampliar el espectro de lo visible*. Esta propuesta puede advertirse, junto a las superposiciones de imagen en un film como *La chute de la maison Usher* (La caída de la casa Usher, Epstein, 1927), que no destituye lo narrativo, pero lo pone en tensión o, siguiendo a Cassetti y DiChio (1990, [1996]) la debilita. En este sentido, lo anti-mimético no sólo debe pensarse de cara a un rechazo a la figuración, sino también, como el gesto que pone en discusión aspectos característicos de la *lógica de lo real* que implica la mimesis. En el caso del cine, las pautas espacio-temporales de la continuidad diegética del MRI, lo que incluye la delimitación de la captura y reproducción del movimiento a 24 cuadros por segundo, como relación apropiada para dar cuenta del movimiento natural.

Como afirma Dulac, figura clave para comprender al realismo no-mimético:

“La auténtica esencia del cine lleva consigo la eternidad, ya que procede de la auténtica esencia del universo: el Movimiento”^{cvi}

Esa dinámica en la cual lo objetivo no es equivalente a lo mimético sino lo contrario, implica la confianza en un vínculo trascendente y conmovedor (dirá Epstein). Se conecta a su vez, con la exigencia a dotar al arte cinematográfico de una máxima autonomía que asumirá muchas veces el nombre de «cine puro» o «integral» en oposición a

“Un cine sucedáneo, una imagen animada, pero exclusivamente una imagen, de las expresiones evocadas por la literatura, la música (...) que no sería arte”, afirma Dulac^{cix}

Ahora bien, esta distinción dada sobre la condición convencional del método de representación de la perspectiva renacentista que se conecta con una concepción antropocentrista del arte como orientado a la mimesis, o el rechazo por las pautas de la narración realista, permite poner de relieve que los llamados *anti-realistas* son también realistas en el sentido de sostener que el verdadero arte cinematográfico será aquel que revele la realidad. Para ellos –ya lo dijimos- la realidad trasciende la figuración y la realidad que permite capturar la cámara sería más verdadera y esencial que aquella que parte de una creencia en las apariencias. Como señala Dulac:

“No se intentó averiguar si en el aparato de los Hermanos Lumière yacía, al igual que en un metal desconocido y precioso, una estética original; nos limitamos a domesticarlo convirtiéndolo en tributario de estéticas anteriores, despreciando el examen profundo de sus propias posibilidades”^{cx}

En tal sentido, opera la noción de fotogenia como aquella perspectiva estética que organiza la captura del mundo:

“Yo denominaría fotogénico a cualquier aspecto de las cosas, de los seres y de las almas que aumenta su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica. Y todo aspecto que no resulta revalorizado de la reproducción cinematográfico no es fotogénico, no forma parte del arte cinematográfico”^{cxii}

En la medida en que tanto la relación del cine con otros lenguajes, como la relación con la mimesis y la representación se ponen en tensión, esta perspectiva problematiza al eje ficción-documental, que serán entendidos como modos estereotipados de pensar al cine. Ya sea, porque lo fuerza a la lógica literaria de la causalidad y las pautas naturalistas de la ficción instituida, o bien, por considerar que lo documental se contenta con la reproducción de imágenes “vulgarmente fotografiadas”, afirma Dulac^{cxii}. Ahora bien, esta perspectiva rechaza la relación con lo literario narrativo -en ciertos matices-, pero despliega un juego de relaciones deseables con lo poético y la poesía, así como también con la música y la pintura ligada a la vanguardia. Evidentemente, se trata de una posición muy compleja, dotada de múltiples matices. En este lugar, el reconocimiento de la relación no-mimética del cine, ligado a su capacidad para expresar valores poéticos y espirituales del mundo como exigencia del verdadero arte, nos permite situar una dinámica ontológica distinta de la referida con Bazin y Kracauer. Incluso, para ambos autores la propuesta del cine *puro* se califica como esteticista, y por ello, como un desvío del propósito fundamental

del cine. También en Tarkovsky se plantea una posición que asume la forma de rechazo al cine que se aleje de cierta condición mimética. Esta perspectiva ofrece una referencia atractiva para pensar estos matices o complejidades del realismo ontológico, puesto que en muchos aspectos el planteo del autor se vincula con lo que podríamos llamar una apuesta espiritual o esencial del arte^{cxiii} y en particular su estética pone en juego la dimensión temporal, ambos aspectos lo podrían vincular a la apuesta de Dulac y Epstein, o al cine de Richter y la apuesta a un cine-música. Sin embargo, condena al cine poesía y a toda experiencia que rechace lo mimético por entender que:

“Existe, ya muy manido, el concepto de «cine poético». Comprende aquellas películas cuyas imágenes pasan audazmente por encima de la concreción fáctica de la vida real, constituyendo a la vez una unidad propia de construcción. Pero encierra el peligro muy específico, el peligro de que aquí el cine se distancie de sí mismo. El cine poético normalmente suele originar símbolos, alegorías y figuras retóricas parecidas. Y, precisamente éstas no tienen nada que ver con aquella forma de imagen que constituye la esencia del cine” (1988, [2005]: 87)

Incluso dirá:

“Por eso le molestan a uno los pretenciosos deseos del actual «cine poético» de distanciarse del hecho, del realismo del tiempo. El único resultado posible son la petulancia y el manierismo” (1988, [2005]: 90)

En Tarkovsky el ideal realista del cine descansa sobre postulados próximos al desarrollo de Bazin:

“La imagen cinematográfica es, pues, en esencia, la observación de hechos de la vida, situados en el tiempo, organizados según las formas de la propia vida y según las leyes del tiempo de ésta. El observar presupone una selección. Pues en la película sólo recogeremos y fijaremos aquello que sirve como parte de la futura imagen cinematográfica. En esa labor no se debe desguazar, separar la imagen cinematográfica en contradicción a su tiempo natural, no se debe extraer del flujo del tiempo. Pues una imagen cinematográfica sólo será «realmente» cinematográfica –entre otras cosas- si se mantiene la condición imprescindible de que no sólo viva en el tiempo, sino que también el tiempo viva en ella. (1988, [2005]: 89)

En la actualidad, los postulados de un cine que se aparte de lo narrativo y lo mimético, explore las posibilidades musicales, plásticas, poéticas, y cinéticas de las imágenes y los sonidos (acentuando muchas veces el carácter polifónico de lo audiovisual) se sitúa en el horizonte de una categoría aceptada y que posee cierto prestigio institucional, pero ello no soslaya el hecho de que se trata de una categoría algo difusa, algo marginal^{cxiv}, como la noción de *experimental* (o en la vertiente electrónica y digital *videoarte* o *net-art*) y que caracteriza una modalidad particularmente cuestionada. Entendemos, como se desarrollará más adelante^{cxv}, que dicho rechazo puede vincularse al modo en que esta perspectiva no-mimética o también llamada anti-mimética, discute, enfrenta una cierta *lógica de lo real*.

Antes de avanzar en el desarrollo del realismo constructivista, quisiéramos recuperar una discusión que, de la mano de la idea del cine como arte destinado a revelar lo real, profundizaba la tensión entre el estatuto convencional del cine y su poder de realidad como rasgo *natural*. Nos referimos a Pasolini y la postulación del cine como el lenguaje de la realidad.

9.3. Acerca de la *ilusión de realidad* y el proyecto de un lenguaje universal.

Leyendo a Pasolini se tiene la impresión constante del diálogo y el eco de diversas posiciones. Reverera Vertov y la idea del cine como un lenguaje universal en virtud de su trabajo con los fenómenos del mundo; reverbera -junto a Vertov-Eisenstein y la manera en que se construyen *imágenes del mundo* (conceptos) a partir de la selección y combinación de los “fragmentos de realidad” (los planos); reverbera Artaud y los surrealistas a partir de la idea de que el cine sería particularmente apto, originalmente dado, para el mundo de lo metafórico y del sueño; reverberan las posiciones semiótico-estructuralistas en el proyecto de pensar al cine a partir de cierta metodología y criterios de observación que se conectan con modalidades de abordaje de carácter académico. Sin embargo, la afirmación de que el cine trabajaría en el nivel de lo real (el caos en oposición a la realidad como convención), sitúan a Pasolini en el horizonte del realismo ontológico. “Me admira que Pasolini pueda escribir esta clase de cosas, sin dejar de realizar películas”, decía Rohmer (1970: 42) en un comentario que suscita la sonrisa. Organizada su argumentación a partir de la comparación entre el funcionamiento del lenguaje articulado y el funcionamiento del cine, el modelo de Pasolini parte de una hipótesis fundante: el cine es un lenguaje, y su lengua, el *repertorio* de signos a los cuales recurre, es lo real. El autor plantea que, a diferencia de la palabra para la cual ese repertorio de signos está ordenado, es arbitrario y es

convencional, en el caso del cine el realizador debe tomar de un campo que sería pre-consciente, los *im-signos*.

“Llamo a las imágenes cinematográficas ‘im-signos’, calcando este término de la fórmula semiológica ‘len-signos’ mediante la cual se designan los signos lingüísticos, escritos y orales. Se trata, por consiguiente, de una simple composición terminológica. Para resumir someramente lo que induzco de estos signos visuales, diré simplemente esto: mientras que todos los restantes lenguajes se expresan a través de sistemas de signos ‘simbólicos’, los signos del cine no lo son; son ‘iconográficos’ (o icónicos), son signos de ‘vida’, por decirlo de alguna manera; dicho de otra forma, mientras que los restantes modos de comunicación expresan la realidad a través de lo ‘simbólico’, el cine expresa la realidad a través de la realidad.”^{CXVI}

Esta afirmación de Pasolini se conecta con dos postulados de base: uno, el cine como *semiología de la realidad*^{CXVII}; dos, el cine como arte poético. A primera vista podrían parecer dos afirmaciones encontradas, sin embargo, Pasolini explica que ese repertorio de im-signos que constituye la realidad, trata del mundo de la memoria y del sueño (1970:11). Sería para el autor un mundo pre-lingüístico. Para explicarlo nuevamente recurre a la comparación con la palabra:

“La operación expresiva, o invención del escritor, es por tanto una adición de historicidad -o sea de realidad- a la lengua. Por tanto, el escritor trabaja sobre la lengua como sistema lingüístico instrumental y como tradición cultural. Su acto, descrito toponímicamente, es uno: reelaboración del significado del signo. El signo estaba ahí, en el diccionario, encasillado, pronto para el uso. En cambio, para el autor cinematográfico, el acto, que es fundamentalmente similar, es mucho más complicado. No existe un diccionario de las imágenes. No existe ninguna imagen encasillada y pronta para el uso. Si por azar quisiéramos imaginar un diccionario de las imágenes deberíamos imaginar un diccionario infinito, como infinito sigue siendo el diccionario de las palabras posibles. El autor cinematográfico no posee un diccionario sino una posibilidad infinita: no toma sus signos (im-signos) de la caja, del cofre, del bagaje, sino del caos, donde todo cuanto existe son meras posibilidades o sombras de comunicación mecánica y onírica.” (Pasolini, 1970: 14)

Sin embargo, podríamos revisar la afirmación de Pasolini y preguntarnos si efectivamente el cine en su relación con lo real procede de un modo diferente al de la palabra -en cuanto a construcción o convención se refiere-. Podemos preguntarnos si, cuando el realizador orienta la cámara y selecciona, lo hace sin ningún criterio, como si viera al mundo por primera vez, por fuera de las condiciones históricas que crean su realidad. O si, por el contrario, sus criterios, aunque no traten de un diccionario o de una gramática estable y delimitada, son criterios complejos configurados por tradiciones lingüísticas, pictóricas, gestuales y musicales, entre otras, -el *interpretante* en términos peirceanos- que se articulan, montan y estructuran junto a los criterios cinematográficos. Es decir, que el hecho de que no exista un diccionario cinematográfico no implica que no existan modos de organización convencional del mundo. Sobre esta perspectiva, Eco ha planteado ciertas objeciones, respecto de las cuales, aparece con particular desarrollo la discusión sobre la noción de acción en Pasolini:

“Pasolini cree que se puede establecer una lengua del cine y precisamente sostiene que no es necesario que esta lengua posea la doble articulación que los lingüistas atribuyen a la lengua verbal, apta para tener la categoría de lengua. Pero al buscar las unidades de articulación de esta lengua, Pasolini se queda en el límite de una discutible noción de «realidad», según la cual los elementos primarios de un desarrollo cinematográfico (de una lengua audiovisual) habrían de ser los objetos que la cámara nos da en toda su autonomía e integridad, como realidad que precede a la convención. Por ello Pasolini nos habla de una posible «semiótica de la realidad» y del cine como transcripción especular del lenguaje natural de la *acción humana*.” (Eco, 1974, [1986]: 214-215)

Al tomar la noción de acción como la fuente del material pre-convencional según Pasolini, Eco pone de relevancia el carácter cultural, convencional, de acciones tales como gestos corporales y movimientos. En tal sentido, plantea:

“De esto se puede deducir la posibilidad de una sintaxis cinésica que descubra la existencia de grandes unidades sintagmáticas codificables. Aquí nos interesa solamente una cosa: incluso en donde suponíamos que existía una espontaneidad vital hay cultura, convención, sistema, código, y por lo tanto, ideología. Incluso aquí prevalecen los modos propios de la semiótica, que consisten en traducir la naturaleza en términos de cultura y sociedad. Y

si la prosémica es capaz de estudiar las relaciones convencionales y significativas que regulan la simple distancia entre dos interlocutores, las modalidades mecánicas de un beso, o el grado de lejanía que convierte un saludo en un adiós desesperado o en un «hasta la vista», resulta que todo el universo de la acción que transcribe el cine ya es un universo de signos. (Eco, 1974, [1986]: 217-218)

Los alcances de la discusión que Eco ofrece sobre el postulado de Pasolini como semiología de la realidad repercuten en el campo de intereses que definen la perspectiva teórica de Eco, los fundamentos de una semiótica que trascienda al estudio de los signos partiendo de un modelo de signo binario, de unidades mínimas mensurables, y un gramática estable. Posición que también se conecta con la discusión que Metz (1968, 1972), también desde una perspectiva semiótica, establece con Pasolini. Esa discusión trasciende nuestro objeto de estudio^{cxviii}, pero se conecta con una posición que también se vislumbra -como concepción de la realidad, lenguaje, en un teórico como Mitry.

Como vimos antes, lo que pone en evidencia la discusión que se da en Mitry sobre Bazin, o en Eco sobre Pasolini es la de dos postulaciones sobre la estética fílmica y el realismo. Mientras Bazin es un realista ontológico, Mitry un realista de otro tipo, un realista constructivista. Así, Bazin no es tan ingenuo como ofrecería el análisis de Mitry, quien le cuestiona ese idealismo (o perspectiva metafísica). Pero es realista en ese sentido que hemos desarrollado: sus postulados parten de la tensión entre una objetividad esperada, una trascendencia requerida y una creación adecuada. Para Mitry la realidad es la del lenguaje y el contacto con lo real, lo que serían los fenómenos en sí, sólo es posible a través del lenguaje. En el caso de Eco y Pasolini, se plantea una situación próxima, con una variante atractiva en términos del análisis, y es que se plantea un horizonte teórico-metodológico ligado a la semiótica, y Eco le responde desde ese horizonte. Cosa que implica ese atravesamiento de la cultura y del lenguaje (de la convención) en los diferentes campos de la producción de sentido de una sociedad, lo que también involucra a lo gestual. En tal sentido Eco, se vincula a lo que aquí proponemos pensar como realismo constructivista. Veamos.

Bibliografía de referencia del capítulo 9:

- 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, C.** (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]
- Cassetti, F. Di Chio, F.** (1990), *Cómo analizar un film*. Paidós, Barcelona, [2da reimp. cast. 1996].
- Courbet, G.** (1855), "Le Réalisme" [el manifiesto realista], en Stremmel, K., *Realismo*, Tuschen, Madrid, [1er. Ed cast 2004]
- Eco, Umberto** (1974), *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona [3er reimpresión ed. Cast. 1986]
- 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]
- Jimenez, M. H.** (1961), *Escuela Documentalista Inglesa*, Instituto de Cinematografía del Litoral, Santa Fé.
- Metz, Ch.** (1968), *Ensayos sobre la significación en el cine*. Ed. Tiempo Contemporáneo. Bs.As., [1ra ed cast 1972]
- 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].
- Pasolini, P. P. y Rohmer, E.** (1970) Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer: cine de poesía contra cine de prosa. Barcelona: Anagrama, [Interview with Eric Rohmer originally published in Cahiers du cinéma (November 1965), no. 172]
- 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.
- Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H.** –comp.- (1985), *Textos y manifiestos del cine*, Fontamara, Barcelona.
- Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H.** –eds.- (1989), *Textos y manifiestos del cine. Estéticas. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, Cátedra, Madrid. [3erq. ed. 1998].
- Stremmel, K.** (2004), *Realismo*, Tuschen, Madrid, [1er. Ed cast]
- Verón, E.** (1998), *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Bs.As.
- Williams, Ch.** (1980), *Realism and cinema*, Ed. Routledge and Kegan Paul, Oxford.

Capítulo 10:

Constructivismo cinematográfico:

**Eisenstein y los alcances estéticos de la *concepción*
de mundos.**

10. Constructivismo cinematográfico:

Eisenstein y los alcances estéticos de la *concepción* de mundos.

“El arte, según su metodología, es siempre conflicto”

Sergei Eisenstein

10.1. Acerca de las maneras de construir mundos.

Hasta aquí se han desarrollado posiciones realistas cinematográficas intentando reconocer distintas concepciones del *deber ser* del cine como arte, partiendo de la hipótesis de que históricamente la manera de acotar u ordenar la *poderosa impresión de realidad fílmica* ha determinado el desarrollo de diferentes poéticas y que éstas se caracterizan por una dinámica particular ofrecida a la relación cine, lenguaje, arte, verdad.

En este lugar abordaremos aquella posición que se caracteriza por desplegar una concepción constructiva del arte y de la realidad, y que por ello denominamos «realismo constructivista». Este realismo 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 carácter objetivo del dispositivo técnico y/o de la cualidad de la realidad tomada, y que a partir de esa idea de objetividad entiende que el deber ser del cine como arte es revelar o dar a conocer una realidad trascendente (realismo empirista ingenuo o, con diferencias cualitativas, el realismo ontológico –y sus matices-) De modo diferencial, para el realismo constructivista el efecto de verdad fílmica no está dado por una supuesta adecuación objetiva del film a fenómenos extradiscursivos, más que pensar en términos de la verdad concibe la relación con la realidad en términos de la capacidad del arte para crear otros mundos posibles. Asimismo, y de cara al problema del estatuto artístico, considera que su condición radica, más que en revelar la *verdadera realidad*, en construir realidades alternativas con recursos expresivos cinematográficos. Así, por una parte, no apela a la expectativa de adecuación a lo que sería lo extrafílmico, sino que concibe al efecto de realidad como resultado de modos de configuración que se vinculan con tradiciones de pensar al mundo y de pensar al cine. Y por otra parte, introduce la desnaturalización de la relación del dispositivo con el mundo: lo realista asociado a la verdad del cine se considera a través de relaciones complejas entre fenómenos, máquinas, lenguaje, tradiciones culturales políticas y artísticas (Bejarano Petersen, 2009, 2010).

Al denominar a ese realismo como «constructivista», además de poner en juego la idea de la realidad como *cosa* que se construye o crea, pretendemos poner

de manifiesto que su configuración es resultado del vínculo con las teorías constructivistas del arte. Estas teorías impactaron en diferentes aspectos, entre los cuales podemos destacar:

- 1) Una concepción del arte como práctica que desde la creatividad y la invención se propone transformar la sociedad y plantea, como parte de sus cambios, discutir la oposición entre *alta* y *baja* cultura, integrar el arte a la vida cotidiana, no oponer obra de arte a artesanía^{-cxix}.
- 2) La noción de montaje, concepto estético que cristaliza las apuestas constructivistas y que implica la idea de que la obra se construye con fragmentos que, por un lado, pueden tener muy diferentes orígenes y materiales, y por otra, que el fragmento configura su sentido en la totalidad. Es decir, que el sentido está dado por las relaciones que se establecen en la obra y no por su posible origen.
- 3) Una concepción activa y participativa del espectador, que implica concebir que el sentido no está solo en la obra sino también en las lecturas que activa o provoca en el espectador. (Leclanche-Boulé, 1984, [2003])

Estos tres rasgos pronto permiten pensar en Eisenstein y su teoría del montaje. Sin embargo, es posible advertir que se trata de una huella que por momentos se torna difusa, e incluso, aparece eclipsada por su relación con el futurismo. Es decir, que aspectos de la vertiente constructivista se describen bajo el único gran paraguas del futurismo. Si bien compartían ciertas perspectivas, como la fascinación por la relación hombre-máquina, en otros aspectos se manifestaban las diferencias emergían.

Así, por ejemplo, en el Diccionario teórico y crítico del cine, de Aumont y Marie (2001, [2006]) aparecen las entradas “futurismo”, “realismo”, “expresionismo”, “formalismo”, pero no aparece constructivismo.

Un caso particular que conviene destacar, como antecedente de este vínculo que nos ocupa, lo constituye el caso de Sánchez-Biosca (1983: 61-120) en su libro sobre montaje, en el cual la relación entre postulados estéticos constructivistas y cine ocupa un desarrollo específico ligado a la vanguardia. Otro, el trabajo de Françoise Alberá, *Eisenstein y el constructivismo ruso; Stuttgart, dramaturgia de la forma* (1990), en el que sitúa el texto “Stugartt” - escrito por Eisenstein, a pedido de El Lissistky y Küpers para participar en la exposición Film and Foto (FIFO) realizada en Sturgartt en 1929- como documento que marca una bisagra hacia una concepción constructivista (volveremos sobre esta idea más adelante). Sin embargo, este vínculo manifiesto no parece ser la posición habitual.

Ahora bien, esta dificultad para reconocer formulaciones sistemáticas o precisas sobre el constructivismo no es exclusiva del cine. Como permite advertirlo Claude Leclanche-Boulé:

“En 1923, Moholy-Nagy, entonces en la Bauhaus de Weimar escribía a Ródchenko a propósito del constructivismo: «Es un movimiento muy conocido en Alemania desde hace algún tiempo, pero poca gente se hace una idea exacta del contenido de este término.» Desde hace una treinta años las exposiciones, los trabajos de crítica o de historia del arte se ha multiplicado, pero no han agotado la complejidad del constructivismo ruso. La producción artística y la doctrina constructivistas son aún a menudo objeto de interpretaciones contradictorias: formalismo o utilitarismo, práctica revolucionaria o retorno al orden, clasismo o modernidad. Para colmo de dificultades, hay que reconocer que en la inflación de literatura polémica de la época es posible, todavía, encontrar un texto o un declaración de apoyo a una u otra de estas interpretaciones contradictorias, hasta el punto de que un historiador de arte americano ha llegado a escribir que «a menudo estos artistas han dicho una cosa y han hecho otra» y que a fin de cuentas su discurso está «caracterizado por un alto grado de incoherencia teórica y lógica» – a lo que añade como anclaje Leclanche-Boulé- “Es obvio que el constructivismo no ha sido nunca un movimiento unitario. (...) Es preferible por tanto contemplar el fenómeno en su globalidad antes que afianzarse en algunas posiciones públicas que los constructivistas adoptaron a lo largo de los años veinte, a menudo bajo el peso de las presiones exteriores” (1894, [2003]: 27-28).

En la medida en que esa herencia constructivista permite comprender la dinámica de lo que proponemos llamar de ese modo, el recorrido propuesto intentará recuperar el análisis de la relación entre los postulados del constructivismo y la estética fílmica. En particular, lo abordaremos en torno a nociones como montaje, collage, fotomontaje y poliexpresividad, a partir de autores fundacionales de estas ideas como Eisenstein y Vertov, respecto al cine, y Lisitski, Ródchenko y Tatlin desde las artes visuales, el diseño gráfico y la fotografía, a partir del desarrollo de Leclanche-Boulé.

Consideramos que Eisenstein ofrece en la sistematicidad de sus escritos y en la continuidad de ciertos criterios un proyecto estético fundante de este realismo

constructivista, cuyos alcances reverberan en posiciones posteriores en las que el abordaje de la estética cinematográfica promueve el análisis de diferentes poéticas fílmicas y abandona paulatinamente la *ontología* (entendida como un origen esencial o inmanente que determinaría lo que el cine *debe ser*).

Si bien es cierto que la noción de montaje –vertebrador de su pensamiento– es el resultado de un movimiento estético que se nutre de diversas fuentes conceptuales, caso de futurismo y de la teoría formalista, y que trasciende a Eisenstein (su desarrollo opera en el colectivo de la llamada *escuela soviética*), entendemos que el eje de su pensamiento despliega una perspectiva del cine que, al replantear las nociones de arte, máquina, realidad, lenguaje, discutir la oposición entre alta y baja cultura –ligada a la configuración del *sistema de las bellas artes*^{cxv}– así como las relaciones entre estética y política, esculpe la posibilidad de una estética fílmica en la que la realidad se concibe como resultado de un proceso *semiótico* complejo. Eisenstein propicia de este modo una perspectiva para la cual el *deber ser del cine como arte* no se delimita ni a la eficacia diegética (basada en la causalidad desplegada mediante la continuidad espacio-temporal), ni a la idea de una realidad extradiscursiva que el cine debería (y podría) revelar. Adelantándonos a lo que veremos, el proyecto estético constructivista apuntará, fundamentalmente, a la creación de mundos artísticos coherentes, potentes y verosímiles.

Si bien Eisenstein debe analizarse en el contexto de la escuela soviética y el valor radical que adjudica al montaje, el análisis de su relación con otros autores como Kuleschov, Pudovkin y Vertov permite establecer diferencias que no son sólo de grado. Entre ellas, podemos mencionar respecto de Pudvokin y el privilegio de un modelo de montaje que apunta a la idea de continuidad narrativa y progresión dramática, el modo en que Eisenstein elabora la posibilidad de un montaje que apunta a la discontinuidad y la lógica de las atracciones^{cxvi}. Este aspecto, una lógica diferente del montaje, lo podría conectar con Vertov. Pero entre ambos autores también emergen diferencias, como lo es la referida afirmación de Vertov de que el verdadero cine debe situarse en el campo de lo documental y abandonar la ficción. En oposición a la afirmación de Eisenstein de la ficción como un campo posible del verdadero arte cinematográfico, ya que para este último no sería la ficción *en sí misma* negativa, ni sería lo documental en sí el resultado de una suerte de objetividad garantizada por el dispositivo.

Como veremos, estas diferencias implican una concepción singular del cine como arte. Al situar los alcances de esos postulados podremos comprender el vigor de un enunciado que nos interroga a través del tiempo, en el que Eisenstein lanza: “*El arte, según su metodología, es siempre conflicto*”.

De este modo, el presente recorrido propone reconocer el impacto y características de los postulados constructivistas, intentando localizar sus alcances en el entramado complejo de sus encabalgamientos con otros postulados como los del futurismo, de la teoría formalista literaria y el cubismo. Como hemos señalado, del futurismo comparte el interés que suscita la relación máquina-hombre y el modo en que esta relación podría transformar la noción de arte tradicional y sus instituciones, así como su impacto en la cultura y en la sociedad. En el caso de los futuristas aparece el fuerte rechazo a la relación del cine con otras artes, cosa que no ocurre con los constructivistas. Y en ese punto, algunos autores de la teoría formalista coinciden en cierto modo en la autonomía, como Víctor Sklovsky ([1923, [1971) que, a partir de considerar la especificidad *formal* de cada lenguaje, considera que el cine no debería tomar obras literarias, aunque no rechaza lo narrativo. Por otra parte, con la teoría formalista los constructivistas comparten el interés por analizar la relación entre las características materiales, formales de cada lenguaje, y sus potencialidades expresivas. Cabe señalar también, que tanto los futuristas, como los autores de la teoría formalista, los constructivistas y los cubistas –cuya relación veremos más adelante- comparten el hecho de considerar como legítimo un modo de configuración de la imagen que se aparte de la mimesis.

Conviene, no obstante, aclarar que no se trata de intentar establecer límites tajantes entre perspectivas, sino de recuperar y poner de relieve el aporte constructivista. En tal sentido aprovecharemos el recorrido para pensar los matices y diferencias significativas dadas entre dos autores clave: Eisenstein y Vertov.

10.2. Constructivismo: herencias, destierros y resistencias.

A principios del siglo XX las vanguardias artísticas promovieron el rechazo de las pautas de representación del canon clásico, de sus prácticas y del conjunto de sus instituciones. La pregunta ¿qué es el arte? tomó el centro de la escena, sustituyendo así a la certeza normativa y la certeza jerarquizadora que desde el siglo XVIII se había definido como ¿cuál es el mejor exponente del verdadero y bello Arte? Atendiendo a estas transformaciones, Greenberg (1961, 2002) nos dirá que se trata del paso de la *era de la mimesis* a la *era de los manifiestos*.

En un contexto vigoroso como el que se desarrollaba, los límites entre movimientos y vanguardias se torna difuso –incluso es habitual que un mismo artista transite diferentes movimientos-, y, más allá de la dificultad, en muchos casos parece más atractivo pensar la génesis de ciertas nociones a través de sus diversos aportes y matices que intentar delimitar y fijar fronteras de modo taxativo. En este sentido, la

noción de montaje resulta síntesis de múltiples confluencias, entre las cuales el aporte de la vertiente constructivista es central, en la medida en que parte de una doble afirmación: el cine puede ser arte y esa condición artística supone la integración del arte a la vida (cotidiana y *popular*). Es decir, permitía recuperar, en cierto modo, la concepción previa a la constitución del *moderno sistema de las bellas artes*, que como hemos señalado en capítulos anteriores, se construyó a partir de la oposición entre alta y baja cultural, ubicando al arte en el horizonte de un saber estético refinado y fuera de todo fin utilitario, aspecto ligado a la autonomía como condición necesaria de lo artístico^{cxxii}. Sánchez-Biosca señala:

“La vanguardia dedicada a investigar las artes plásticas había ignorado por lo general al cinematógrafo, mientras que quienes se mostraban más decididos a la hora de intervenir en el nuevo medio de comunicación oscilaban entre un modelo de narratividad prevanguardista (cuando no abiertamente popular) y las artes escénicas tradicionales (...). Existe, sin embargo, una vertiente histórica mucho más decidida y menos ambigua en su tratamiento del cine, puesto que interpreta a éste en el interior de una constelación de fuerzas y conceptos cuya profundización habrá de alcanzar, aunque sujeta a múltiples transformaciones, hasta la actualidad. Se trata de la tríada que une maquinismo, productivismo y cultura de masas. El constructivismo.” (1983: 81)

La afirmación del autor de que el constructivismo establece una “vertiente menos ambigua en su tratamiento del cine”, se conecta con el hecho de que los constructivistas verán al cine como un arte potencial en sí, y no como medio para otros fines artísticos. En tal sentido Sánchez-Biosca lo distingue de la actitud de los futuristas frente al cine, dado que entiende que en estos últimos se plantea al cine más que como un fin en sí (el cine como arte), como un medio particularmente potente -por sus características maquinicas- para su proyecto de rupturas y transformaciones de lo artístico^{cxxiii}.

Esta afirmación podría ser relativizada, y aún si compartiésemos el planteo de Sánchez-Biosca según el cual los futuristas pensaban al cine más como medio para otra cosa (discutir la noción instituida de arte) y menos como medio en sí (explorar sus cualidades estéticas), no podemos soslayar el hecho de que los futuristas muy tempranamente advierten la potencialidad artística del cine^{cxxiv}, por ejemplo, para cambiar al arte. En tal sentido, lo consideran parte del arte futurista por su capacidad

de combinar la máquina con el trabajo del hombre, el movimiento y el cambio, la presencia de todas las artes y la inestabilidad de sus relaciones:

“El cinematógrafo futurista agudizará, desarrollará la sensibilidad, acelerará la imaginación creativa, dará a la inteligencia un prodigioso sentido de simultaneidad y omnipresencia. El cinematógrafo futurista contribuirá así a la renovación general, reemplazando a la revista (siempre pedantesca), al drama (siempre previsible) y matando al libro (siempre tedioso y opresivo)”^{cxv}.

Así, sin soslayar el planteo de Sánchez-Biosca, si consideramos que para los futuristas el cine posee el potencial para transformar el sistema del arte, implica también que consideraban al cine como un arte.

La cita, tomada del manifiesto futurista publicado en 1916, pone de relieve el problema de la autonomía del cine como arte y el hecho de que mantendrá una oscilante relación con las artes precedentes. En el caso de la mirada futurista, se advierte la negativa de pensar al cine como un arte ligado a las artes tradicionales precedentes, en particular a lo que apunta a la narración y al teatro, y a veces asociado a esto, a la tentativa por rechazar la mimesis. Ahora bien, es interesante advertir que en Eisenstein el vínculo con las artes precedentes, además de no leerse de manera negativa, se considera como el único origen posible:

“No sé qué pensarán mis lectores de esto, pero a mí me resulta agradable reconocer una y otra vez el hecho de que nuestro arte no está del todo desprovisto de parientes o de pedigrí, de un pasado con tradiciones y una rica herencia cultural de épocas pasadas. Sólo la gente muy insensata y presuntuosa puede erigir leyes y una estética para el cine partiendo de las premisas de algún nacimiento virgen inverosímil de este arte” (1949, [1999]: 214).

En este punto Eisenstein se diferencia de Vertov. Vertov anhela la autonomía, apela a la no contaminación del cine, ni por el teatro, ni por la novela, ni por aquellas formas artísticas que se vinculan a la ficción. En Eisenstein, en cambio, lo cinematográfico parte de la posibilidad de re-tramar herencias. Veamos otros matices.

10.3. Vertov: constructivismo y ontología.

Al pensar el constructivismo, debemos considerar que se trata de un movimiento complejo, no exento de contradicciones, en el que sus protagonistas podían ser muchas veces un poco vanguardistas en algunos aspectos y un poco *tradicionales* en otros^{cxvii}, y por otra parte, en relación a la situación soviética puntual y a “las presiones exteriores” a las que refiere Claude Leclanche-Boulé, el constructivismo y el formalismo padecerán la censura de la *pretensión realista del régimen soviético*, condición que entendemos interviene en una proyección histórica de sus postulados que se torna difusa. Hay que señalar además, atendiendo a la importancia fundacional de los manifiestos, la ausencia de un texto que se presentara explícitamente como manifiesto constructivista para el cine. Es cierto que, “El hombre de la cámara” (1929) de Dziga Vertov podría considerarse un manifiesto fílmico (anticipando el gesto de Astruc de la *cámara styló* que pensaba la posibilidad del film como escritura-ensayo), sin embargo lo habitual es situar a Vertov como futurista, como hemos visto tanto en Sánchez-Biosca como en Romaguera i Ramió , Alsina Thevenet, (1989, [1998]), Russo (1995), Aumont y Marie (2001, [2010]) y menos como constructivista. Por otra parte, si bien Vertov ofrece aspectos ligados a una concepción constructivista, en la medida en que parte de la oposición ficción / documental, y que afirma el deber ser del cine como campo delimitado a lo documental (con el objetivo de revelar la realidad), irá ganando en él una afirmación del cine más ligada a los parámetros que hemos definido como realismo ontológico. Evidentemente, se trata de un referente que pone en juego la complejidad: en Vertov las confluencias de ideas provenientes de movimientos diferentes son evidentes y las tensiones también. En tal sentido, es posible reconocer en Vertov la herencia constructivista y la paulatina orientación a una concepción ontológica del arte cinematográfico.

Al abordar la noción de montaje de manera general, y en particular respecto de Vertov^{cxviii}, aparecen las referencias al futurismo^{cxviii}, sobre todo al italiano (menos al ruso). Posición marginal del constructivismo que llama la atención dado que existe una intensa conexión entre sus autores, obras y postulados, conectados además, tanto con el futurismo ruso -y no sólo el italiano-, y con las propuestas de la teoría formalista, aspecto que se pone de manifiesto en los desarrollos constructivistas asociados a la tipografía y al fotomontaje. Así, cierta posición del futurismo, como antecedente primero, tiende a *proyectar* el conjunto de los desarrollos soviéticos bajo su influencia dominante^{cxix}. El constructivismo, sin embargo, desde finales de 1910 participa activamente en la escena artística, marcando su horizonte de modo fuerte con el manifiesto constructivista de 1920, llamado –nada más y nada menos que- “Manifiesto realista”, nombre que -según Lourdes Cirlot (212-213)- corresponde fundamentalmente

a la estrategia política, (nuevamente la mirada amenazante de la exigencia del *realismo soviético*). Por otra parte, podemos señalar la existencia de intensas relaciones con los artistas del campo del cine (Leclancheh-Boulé, 1984, [2003]). Recordemos, en tal sentido, la participación de Ródchenko en muchos de los afiches de Cine-ojo, y en particular, del film *Kino pravda* (El hombre de la cámara, Vertov, 1929)^{cxxx}.

Esa complejidad de fuentes que confluyen en el constructivismo o, como hemos ya señalado, en cada autor al considerar los matices, puede reconocerse al comparar los anclajes estéticos de tres escritos de Vertov: «Nosotros (variante del manifiesto)» de 1919, «La importancia de un cine sin actores» de 1923, y «Del Cine-Ojo al Radio-Ojo» de 1929. Condición que sintetizaremos del modo que sigue.

En el primero de ellos, comienza a fijarse el objetivo del cine hacia la realidad, alejándose de la ficción norteamericana considerada burguesa. A su vez, resuenan con fuerza los argumentos del ideal de fusión entre el hombre y la máquina, así como el rechazo del vínculo del cine con otras artes, particularmente con las de tendencia narrativa^{cxxxi}. Ambas posiciones son detectables en los futuristas italianos, así como en los autores que postulan el ideal de un *cine integral*^{cxxxii}.

En tanto que en «La importancia de un cine sin actores», texto posterior, además de hacerse más evidente la postulación de un *deber ser* del cine como revelador de la realidad -“hacer films con las manos desnudas (...) dirigidos hacia la vida y exigidos por la vida”^{cxxxiii} - aparece una idea clave para el constructivismo, a saber: la asociación entre el artista y el artesano como modo de establecer un tipo de lazo que el cineasta, el *kinok*, debería mantener con la realidad social y con lo popular, las masas. Esa afirmación incluye la referencia a un aliado estético, el constructivista Alexsési Gan:

“Recientemente, creo que con motivo de la presentación del decimoséptimo *Kino-Pravda*, un cineasta dijo: ¡qué horror! ‘Son zapateros y no cineastas’. El constructivista Aleksési Gan, que no estaba lejos, replicó oportunamente: ‘Que se nos den más zapatos de esta clase que todo irá bien’”^{cxxxiv}.

Finalmente, en el texto «Del Cine-Ojo al Radio-Ojo», el postulado de un cine regido por el objetivo de orientar la cámara a la verdadera realidad, revelarla, se torna dominante, como postula la siguiente afirmación: “El cine-ojo es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo desnudo del hombre”^{cxxxv}. Reaparece en este postulado, aquella dinámica compleja a la que hemos referido antes, entre lo visible como el dato obvio, no reflexivo, accesible a cualquier sujeto y lo invisible que

revela el artista, que sería fuente del verdadero conocimiento de la realidad. El realismo del cine asume la condición de un realismo trascendente.

Así, aun sin abandonar totalmente el problema de la construcción de los materiales en Vertov, opera lo que Sánchez-Biosca define como una doble dimensión: por una parte, la fascinación por la máquina ligada a precisión del material captado -en oposición a las limitaciones del ojo humano-, y por otra, la fascinación por el trabajo de construcción y organización de esos pedazos de realidad (su teoría del montaje). En tal sentido, en Vertov se advierte una relación compleja al situar la importancia del lugar del artista y sus criterios de selección, aunque se exija al mismo tiempo una relación que no perturbe (no manipule) el contacto del material fílmico con la realidad capturada. De este modo la huella constructivista se expresa o persiste en torno a la noción de montaje:

“La escuela de cine-ojo exige que el film se construya sobre los ‘intervalos’, es decir, sobre el movimiento entre las imágenes. Sobre la correlación de unas imágenes con respecto a otras. Sobre las transiciones de un impulso visual a otro.”^{cxv}

Sin embargo, la afirmación del cine orientado a una realidad que se presupone verdadera (en lo que iría asumiendo el nombre de “lo documental”), el ideal de un dispositivo capaz de capturar objetivamente fenómenos del mundo, parece ganar su concepción estética y, por ese movimiento, dirigir su proyecto hacia una realidad que Vertov concibe como objetiva y objetivable por el acto de la cámara. Ello determina lo que podríamos definir como el retroceso de los argumentos constructivistas, rasgo que –ya lo hemos señalado- lo diferencia de Eisenstein, para quien el origen del material filmado no determina su relación con la realidad.

10.4. El realismo soviético: o de la naturalización de la mimesis.

Parece necesario recuperar un aspecto antes señalado, la problemática de los autores soviéticos inicialmente ligados a proyectos de vanguardia artística - exploradores y dinamitadores- ante la exigencia del *realismo soviético*. Según su programa, la referencialidad y la mimesis asociadas a las ideas de *claridad, utilidad, alcance popular y doctrinario* se van convirtiendo paulatinamente en la base de la estética del régimen político del Estado. Desde esta normativa, los intentos de discutir, revisar o reformular la tradición mimética y referencial se persiguen y sancionan. *Formalista* y constructivista pasan entonces a designar posiciones condenadas por su *esteticismo*, por su supuesta obscuridad, su elitismo, e incluso, los artistas que

trabajen la experimentación corren el riesgo de ser acusados de contrarrevolucionarios^{cxvii}. Es en relación con esa censura apoyada en el verosímil, es decir, censura sobre los modos en que determinados temas y problemas deberían ser representados (Metz, 1970) que en ciertos pasajes de sus textos aparecen repetidas defensas y aclaraciones sobre el componente de realidad que opera en sus obras y motiva sus actos. En Pudovkin, en Vertov, en Eisenstein las aclaraciones abundan. En tal sentido, Eisenstein describe ante el cuestionamiento hecho a su interés por la relación entre planos:

“Mis críticos no dejaron de mostrar esto como una falta de interés por el *contenido* de las tomas de un film, confundiendo la *investigación* de un aspecto de un problema con la actitud del investigador ante la representación de la realidad. Lo dejo a su criterio. La verdadera dificultad surgió del hecho de que me dejara subyugar por ese nuevo aspecto de los trozos de película, los cuales, aun no teniendo relación entre sí y hasta oponiéndose a menudo, engendraban ‘algo nuevo’ y se relacionaban al ser yuxtapuestos de acuerdo con el deseo de un director. De ahí que estuviese preocupado por una potencialidad atípica de la normal construcción y composición del filme. Operando al principio con semejante material y semejantes hechos era natural especular sobre todo con las posibilidades de la yuxtaposición, a la par que se atendía menos al *análisis* de la verdadera naturaleza de las piezas yuxtapuestas. Tal atención no habría sido suficiente en sí misma. La historia ha demostrado, por otra parte, que el haber dirigido la atención solamente al contenido de las tomas aisladas condujo en la práctica a un menoscabo del montaje, hasta un nivel de ‘efectos especiales’, ‘ilusión’, etc. con todas las consecuencias que ello implicaba. ¿Qué elemento debió haber recibido principal atención para evitar que ninguno fuese exagerado indebidamente? Era necesario volver a la base fundamental que determina tanto el contenido de cuadros aislados como su yuxtaposición composicional, es decir, volver al contenido del *todo*, a las necesidades generales y *unificadoras*. (...) Lo correcto habría sido ocuparse más de un examen de la naturaleza del *principio unificador* en sí mismo. Precisamente tal principio determinaría a la vez el contenido de las imágenes, y el contenido logrado a través de determinada *yuxtaposición de esas imágenes*” (1942, [2005]: 15-16)

En este pasaje Eisenstein se ve en la necesidad de explicar una cierta búsqueda estética ligada al montaje. Búsqueda que, como decíamos, incluye la

posibilidad de negar una lógica de continuidad espacio-temporal. Su explicación, además, de volver a poner el acento en el aspecto constructivo del montaje, aparece como un modo de manifestar su interés por la realidad y los *contenidos*.

Algo semejante ocurre de cara a las corrientes de la teoría formalista, que suele asociarse con la tendencia a la *abstracción* o *irrealismo*, y que también fueron perseguidas por el régimen realista soviético. Sin embargo no se trata de una perspectiva que desestime el problema de la referencia, al menos no en todos los casos, sino más bien lo que ocurre es que se establece una revalorización global del trabajo sobre la forma y lo que se pone en juego, es más bien, la condición inestable de la referencialidad, dada por su condición de construcción^{cxxxviii}.

Ahora bien, este modo en que por pasajes los autores soviéticos aclaran la constante referencia al mundo, afirmaciones que podemos detectar en Vertov cuando discute con los que dicen que sus films no se entienden^{cxxxix}, así como en Eisenstein, no debe sólo leerse como una estrategia ante las acusaciones. En ellos, en la manera de pensar a los artistas, sus obras y la realidad, la relación entre estos tres aspectos, es un fundamento. Es decir, no es que alguna vez se olvidaron de la realidad. Lo que proponían era una concepción de la relación del hombre con la realidad diferente a la de esa suerte de *objetividad natural* de la realidad que impulsaba (o imponía) el realismo soviético ligado a una tradición mimética. Vertov y Eisenstein discutían modelos de representación caracterizados como supuestamente objetivos. Lo que plantearon fue que la representación de la realidad no era –necesariamente– la que radica en los presupuestos renacentistas, o la exigencia de continuidad espacio temporal de la tradición narrativa cinematográfica que se instituía. En el caso de Eisenstein el ataque de los realistas soviéticos debe comprenderse como más intenso, en la medida en que defiende esa relación con la realidad aún desde la ficción y desde la exploración formal desviada de la continuidad. En el primer aspecto, se diferencia de Vertov como hemos dicho, y en el segundo de Pudovkin.

Es difícil, en este punto, evitar la analogía con el caso del Romanticismo del siglo XVIII y la acusación de los Realistas del siglo XIX de falta, pérdida o desinterés por la realidad, olvidando la participación de muchos de estos artistas románticos en los movimientos políticos de su época (baste señalar esa obra emblemática de la revolución francesa realizada por un artista romántico, Delacroix) y perdiendo de vista que la discusión de los modos de representación introduce a la estética en el campo de las discusiones éticas (o si se quiere políticas). En la medida en que permite reconocer un sistema de convenciones y relaciones sociales ligadas a las mismas desbarata la lógica de la supremacía de un modo sobre el otro, supremacía que se ampara en el argumento de adecuación objetiva y natural del mundo a sus modelos de

representación^{cxl}, por un lado, y en el principio de su carácter popular (accesible al público), por el otro. En este sentido, la acusación del esteticismo como el exceso de interés por la forma, entendido como opuesto al interés por la realidad, y la idea de que la exploración sobre las posibilidades expresivas es una práctica elitista (y no un modo de expandir mundos), más bien oculta la tradición mimética que supone la validez puntual de un modelo de representación (llevada muchas veces al estatuto de universal), intentando así *naturalizar*, objetivar, esos modos.

Por ello, lo que los constructivistas introducen no es tanto un alejamiento de la realidad, como el alejamiento o *extrañamiento* (*ostranenie*) palabra clave para situar al pensamiento de la teoría formalista de la época que, a su vez, Todorov conecta con la herencia del romanticismo (Todorov, 1984, [2005]: 19-38) de ciertos modos de representar la realidad; y por otra parte, la posibilidad de que las realidades sean otras. En este sentido, Leclanche-Boulé señala que en el proceso histórico de censura y persecución que siguió al esplendor de las búsquedas constructivistas lo que se revela es esa cualidad anti-autoritaria de las obras polisémicas, rasgo que, ante ciertos regímenes políticos, opera como una amenaza^{cxli}. Y Geoffrey Nowell-Smith, recuerda.

“La idea de que hacer cine era como construir y el montaje como agrupar partes de una máquina (...) tenía mucho eco entre círculos vanguardistas al inicio de la revolución rusa. Pero a principios de los años treinta esas ideas eran peligrosa herejía y quienes las manifestaban o ponían en práctica fueron obligados a retractarse, a desistir o a caer en desgracia” (1991, [2001]: 17-18)

Insistamos en que a partir de esta censura ligada a la verosimilitud mimética es posible entender la difusa vinculación entre los presupuestos constructivistas y las posiciones estéticas de los autores de la escuela soviética, con las variables ya señaladas.

A continuación abordaremos la figura de Eisenstein, autor que consideramos exponente privilegiado de los postulados constructivistas, ya que profundiza, de un modo más radical que Vertov, el gesto por el cual la realidad se concibe como construcción y el gesto artístico se concibe en el juego de construir esas realidades.

10.5. El montaje: del *pedacito* de realidad a la realidad de la reelaboración.

El montaje constituye un concepto estético que consideramos central para desplegar los rasgos de la concepción del realismo constructivista, aun entendiendo que pone en juego rasgos ligados al futurismo, al formalismo, y al cubismo del cual es substancial el concepto de *collage* y sus alcances, en la medida que discute la unicidad de la imagen, la jerarquía entre materiales y la ilusión referencial. Aunque también debemos hablar de la impronta *dadá* a través de sus exploraciones sobre la fotografía, la ruptura de la referencialidad y la posibilidad de lo que Dubois (1983, [2010]) define como el trabajo *pictorialista*, a través del *rayonismo* de *Man Ray*, solarizados y fotomontajes –que se encuentran en serie con el procedimiento de la sobreimpresión o, según Lisitski, de las *fotopinturas* de los constructivistas rusos-.

Como se ha referido, se manifiesta una cuestión interesante en torno al vínculo entre constructivismo y cine: la huella, la herencia constructivista, se torna difusa. Así, al pensar el concepto de montaje la perspectiva constructivista parecería evidente en la medida en que, por una parte, implica la idea de que el sentido de la obra es el resultado de una operación intelectual que el espectador elabora (construye) a partir de pautas textuales. Y por otra, que ese proceso se proyecta a los materiales de la obra y a la realidad según una definición de artista como activo partícipe de la construcción de *otros mundos posibles*, a partir de piezas que en sí mismas no significarían nada (los planos) ya que su sentido está dado por su lugar en la obra. Sin embargo, es difícil hallar abordajes que de manera manifiesta, y de modo más o menos sistemático, establezcan el vínculo entre constructivismo y cine. En general, al estudiar la noción de montaje el foco parece delimitar el vínculo con el futurismo, o bien, fundamentalmente se ordena a una definición general como la de “teoría de montaje de la escuela rusa” que parecería abarcar todos los matices y por el mismo movimiento, hacer desaparecer las diferencias. Como se ha referido. en el Diccionario de Aumont y Marie (2001, [2006]) aparecen las entradas “futurismo”, “realismo”, “expresionismo”, “formalismo”, pero no aparece constructivismo, lo que se presenta también en otros autores, como en el diccionario de cine de Russo (1998)^{cxlii}. O, en una línea semejante, el libro *Textos y manifiestos del cine* (Romaguera i Ramió y Alsina Thevenet, 1989, [1998]), no se refiere ni en su introducción ni en la nota que acompaña a cada documento, al constructivismo. En este caso, si bien en relación a Eisenstein la concepción de la noción montaje se conecta al teatro (primeros desarrollos sobre el *montaje de atracciones*^{cxliii}) y a su formación de ingeniero, el vínculo con el constructivismo no suele manifestarse con claridad.

Conocida como “escuela soviética” o como “materialismo dialéctico” (Bordwell, 1995, [1996]), dicho movimiento estaba conformado por autores que, abocados al cine, como Eisenstein, Vertov, Kuleshov, Pudovskin, propiciaron la reflexión sobre el estatuto artístico del cine a partir de una categoría central: la de montaje. Ahora bien, entre las diferencias que señalamos entre estos autores, señalamos la relación dada entre Pudovkin y Eisenstein y la exigencia de continuidad que postula el primero, en oposición a una lógica diversa del montaje, que ofrece el segundo. Consideramos que esta distinción es importante, porque implica que lo mimético se plantee no como la meta del cine, sino como una posibilidad. Así, Eisenstein propicia, incluso, formas que atentan contra la continuidad espacio-temporal, en lo que tomará la lógica de un montaje basado en la confrontación dialéctica. Concepción del montaje conocida como «montaje de atracciones», concepción que pone en juego un principio de tipo asociativo. Ahora bien, a diferencia de los autores analizados en el capítulo anterior, ligados a lo que habitualmente se conoce como anti-realistas o anti-miméticos, el gesto por el que Eisenstein discute la lógica de continuidad del montaje no parte de la asunción de que el camino de la abstracción, o de lo anti-mimético, sea más esencial que el otro. Lo que reverbera en este autor es un argumento que apunta a la coherencia estructural de la propuesta:

“¿Qué implica, en esencia, entender el montaje? En nuestro caso cada pieza no existe ya como algo irrelacionado, sino como una *representación particular* del tema general, que en igual medida penetra todas las imágenes. La yuxtaposición de estos detalles parciales en una construcción-montaje vivifica y pone de relieve esa cualidad *general* de la que ha participado cada uno de ellos y que los organiza en un *todo*, a saber, en aquella *imagen* generalizada mediante la cual el creador, seguido por el espectador, experimenta el tema” (1942, [2005]: 16),

Como puede advertirse, la concepción de montaje se presenta como el principio o concepto estético que regula la organización de los materiales filmicos. Es decir, que no se plantea, a priori, una idea de lo que el montaje debería ser. En Eisenstein, el montaje -que como se dijo- se piensa como el principio vertebrador de la organización del film, depende del concepto estético que se desea expresar. Forma y contenido no se oponen, se determinan. Desde luego, se trata de un autor complejo que por momentos plantea cierta normativa de lo que sería un correcto o adecuado modo de representación cinematográfica, como lo hace cuando sanciona la necesidad del paso de un montaje de la *representación* (mantenimiento de las tradiciones miméticas) en Griffith a un montaje del *concepto* (o al montaje de atracciones). Sin embargo, aún en

esos casos, al analizar sus trabajos y recorrer las estrategias argumentativas del autor se ponen en juego ideas del cine, del arte y de la realidad en las que la toma de posición declarada (por ejemplo un arte no burgués) no invalida la existencia de otras formas de hacer cine, o de su valor artístico:

“No obstante nada puede quitarle a Griffith el título de uno los maestros más auténticos del cine norteamericano. Sólo que la idea de montaje es inseparable del contenido general del pensamiento como un todo. La estructura que se refleja en el concepto de montaje de Griffith es la estructura de una sociedad burguesa.” (1949, [1999]: 215)

Si bien toda su obra ofrece reflexiones sobre la estética fílmica, en particular, para considerar los rasgos de su pensamiento constructivista podemos considerar el análisis planteado en “Dickens, Griffith y el cine en la actualidad” (1949, [1999]: 181-234) y en “Palabra e imagen (1942 , [2005]). En ambos textos se desarrolla la cuestión del montaje, ofreciendo cada uno ellos dos perfiles, o *tonos*, del autor.

En el primero, un perfil donde en la noción de montaje se juega la afirmación de una batalla estética que su cine, asociado al proyecto de la revolución y del socialismo, debe dar. El tono general, sin abandonar la descripción y el análisis, permiten reconocer el paso de la admiración del cine de Griffith y su poder narrativo y emotivo, a la necesidad de tomar distancia y proponer un modelo nuevo que represente los ideales del nuevo régimen estético-político. Un aire de triunfo y superación se percibe imbricado en el pormenorizado y, si se permite, amoroso análisis que hace del cine de Griffith y de la narrativa de Dickens. En tanto que en el segundo trabajo, se presenta una suerte de perfil más distanciado y analítico, en el que responde a objeciones recibidas y plantea algunas reflexiones críticas sobre sus pasadas definiciones del montaje. En este trabajo, la noción de montaje como criterio (estético e ideológico) que guía las decisiones generales en la construcción de una obra, parece abrir el juego a un trabajo sobre el montaje que proyecta, no sólo ese plan del montaje de atracciones, sino también otras opciones, poniendo el acento en el criterio que orgánicamente guía la propuesta. El criterio aglutinante que señalamos antes:

“La yuxtaposición de estos detalles parciales en una construcción-montaje vivifica y pone de relieve esa cualidad *general* de la que ha participado cada uno de ellos y que los organiza en un *todo* (...).” (1942, [2005]: 16).

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, otra lógica podría organizar las relaciones sociales. En ese horizonte el artista se piensa como el constructor posible de esa otra realidad. Como hemos señalado, nos parece central que esa asunción política se articule con una posición estética. Así, en el mencionado artículo, "Imagen y palabra", del libro *El sentido del cine* (1942, [2005]), introduce dos afirmaciones que permiten comprender el realismo constructivista como una concepción estética y discursiva de la relación del cine con la realidad. En primer lugar, sin negar el poder realista de la imagen cinematográfica, su *efecto indicial*, la noción de montaje implica que el sentido y la verdad no están en los objetos tomados por la cámara, sino en el poder, ya sea de persuasión o de conmoción (*pathos*), que ofrezca la forma filmica configurada. Esta posición permite observar que el efecto de realismo de un film, asociado al estatuto artístico, no estaría dado por su ajuste o adecuación 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 *con* y *a través* del arte. El arte, en este horizonte, no se considera como un medio de expresar una idea preconcebida, sino que se piensa como el medio de producir la idea a partir del modo mismo en que el objeto-cine se presenta. En tal sentido:

"Tretiakov, 1936, en un ensayo dedicado a John Heartfield decía:
'Es importante señalar que el fotomontaje no ha de ser necesariamente un montaje de fotos. No: puede ser foto y texto, foto y color, foto y dibujo. [...] Si la fotografía, bajo la influencia del texto, no expresa únicamente el hecho que muestra, sino también la tendencia social manifiesta en el hecho, entonces es ya fotomontaje' "
(Leclanche-Boulé, 1984, [2003]: 4)

Como se expresa en la cita, es el concepto mismo de fotomontaje el que establece un tipo de relación entre la representación y la lectura dada sobre aquello representado: foto-montaje es la articulación dada entre una configuración y una idea. En Eisenstein se nombra como la *imagen del tema*, como el criterio estructural, ligado a la noción de creación:

"La distinción de Eisenstein entre descripción e imagen es mucho menos historicista y mucho más propiamente estética. Es también heurística en el sentido de que el hallazgo de una nueva imagen crea una nueva forma de conocimiento, más que el hecho de producir meramente algo ya conocido" (Nowell-Smith, 1991, [2001]: 20)

Por otra parte, en Eisenstein el modo de considerar lo indicial de la imagen cinematográfica está en línea con aquello que el conjunto de los constructivistas se planteaba:

“No es tanto la objetividad lo que los constructivistas aprecian en la fotografía sino el efecto que produce en el público por la precisión mecánica de la imagen grabada” (Leclanche-Boulé, 1984, [2003]: 5)^{cxliiv}.

Así, es la manera de concebir al plano según su lugar en el film y la estrategia estética planteada, lo que le permite a Eisenstein pensar en cierto efecto de persuasión.

Una cuestión ligada a la relación entre el todo y las partes que introduce el problema del montaje, se vincula a la noción de *collage* y a la del lenguaje como creador de mundos. Tanto la noción de collage como la de lenguaje como construcción remiten a una concepción de la realidad en tanto dimensión socialmente elaborada con materiales y fragmentos de diferentes ámbitos. El montaje como principio estético unifica esos criterios, y en tal sentido, el interés de Eisenstein por el montaje se conecta con esta capacidad y potencia del cine para crear mundos altamente eficaces. Cosa que recuerda cuando reflexiona sobre las críticas hechas a sus postulados del “montaje rey”:

“La cuestión es que los creadores de numerosos filmes más o menos recientes han ‘descartado’ el montaje de tal modo que hasta han olvidado su objeto y función esenciales: ese papel que toda obra de arte se señala a sí misma, *la necesidad de la exposición coordinada y sucesiva del tema, el contenido, la trama, la acción*, el movimiento dentro de la serie fílmica y su acción dramática como un todo. Aparte de la *animación* de una historia, y hasta de sus lógica o continuidad, el simple hecho de relatar *una historia coordinada* ha sido frecuentemente omitido en las obras de algunos maestros famosos al trabajar diversos tipos de películas. Lo que necesitamos, naturalmente, no es una crítica individual de esos maestros, sino ante todo un esfuerzo organizado para restaurar el ejercicio del montaje, que tantos han dejado de lado.” (1942, [2005]: 11)

Incluso, Jay Leda recuerda que:

“En el proceso de Potemkin a menudo se sacrificaron los hechos históricos a favor de la esencia dramática de la historia. Por ejemplo, en la realidad otros barcos se unieron al amotinamiento del Potemkin, y la matanza realizada por los cosacos se produjo de forma totalmente diferente. Eisenstein recibió una vez una carta de uno de los amotinados que le agradecía la película y se identificaba como ‘uno de los que estaban bajo la lona alquitranada’. Eisenstein no tuvo el valor de decirle que esa lona había sido una invención dramática, pero le llamó la atención cómo un testigo visual, un actor del suceso, después de la exposición del poder de énfasis, podía modificar su memoria del acontecimiento” (1960, [1965]: 242).

Como se ha dicho, esta relación con el efecto indicial de la imagen, esta manera de considerar el efecto de verosimilitud (en oposición a la idea de una verdad vinculada al origen de lo filmado y al papel del objetivo-cámara), es de particular importancia para comprender el lugar de Eisenstein y de la concepción constructivista. En ese horizonte, podemos situar a un autor, también fundacional de esta posición, que incluso fue compañero de tareas de Eisenstein, Béla Balázs (1945, [1978]). Este autor, introduce la posibilidad de pensar diferentes proyectos estéticos, y en relación la cuestión del cine y su relación con la realidad planteaba:

“La sucesión de imágenes es un plan de trabajo que se establece previamente a las tomas. El director sabe lo que quiere mostrar y hacer comprensible antes de comenzar el rodaje. Todos los noticieros de actualidades se componen de notas de hechos reales, cuya ordenación trata de hacernos notar un *determinado sentido, una moral*. (...) El director sólo fotografía la realidad Pero el montaje le da sentido. Sus imágenes son realidad, pero el montaje puede conferir un sentido falso. El montaje no muestra la realidad, sino la ‘verdad’(o la mentira). De este modo el director, aun con las mejores intenciones, nunca realizará un noticiero completamente objetivo y neutral. Ni si quiera en el caso de un film que nos muestre en una gota de agua la lucha de microorganismos” (1945, [1978]:136)

10.6. El montaje como funcionamiento semiótico.

Otro aspecto a considerar, que proyecta a Eisenstein hacia una perspectiva constructivista, se vincula al hecho de que caracteriza al montaje como una

modalidad, una lógica, que excede a lo cinematográfico. Es decir, se entiende el montaje como un proceso que participa de la construcción de conceptos e ideas de manera general –caso de las palabras, o bien, como ejemplifica, de la *idea del tiempo*. Por ello, Nowell-Smith señala que en él “imagen, metáfora y montaje son en el fondo una misma cosa” (1991, [2001]: 21)

Lo que es particularmente importante, de cara al cine, es que ese fenómeno de construcción de sentidos supone una combinatoria compleja (múltiples aspectos que componen la imagen, el juego tipográfico, y sonoro –que el autor concibe aún en el período silente-) asociada al realismo de la imagen cinematográfica (a su estatuto de huella). De allí la fascinación por el cine y la continuación del postulado que Lenin había lanzando del cine como el arte de la revolución. En un camino semejante los artistas-diseñadores Lisitski, Ródchenko, Tatlin exploraron las posibilidades expresivas de la fotografía en combinación con la imagen, tratándolos como materiales equivalentes, ofreciendo un campo estético guiado por el concepto de la *poliexpresividad*.

Al concebir al montaje como un procedimiento que no es específicamente cinematográfico, se sitúa a la operación de *yuxtaposición* para la creación de sentido como propiedad del lenguaje en general. Es a partir de montajes de unos discursos sobre otros que los hombres crean sus realidades. Para dar cuenta de esa concepción recuperaremos una extensa cita, en la que Eisenstein explica:

“No se trata en absoluto de una circunstancia peculiar del cinematógrafo, sino de un fenómeno que se presenta invariablemente en cualquier *yuxtaposición* de dos hechos, dos fenómenos, dos objetos. Estamos acostumbrados a efectuar, casi automáticamente, una generalización deductiva definida y evidente cuando objetos separados cualesquiera son colocados ante nosotros uno junto al otro. Supongamos, por ejemplo, una tumba y al lado una mujer de luto llorando; difícilmente dejará alguien de saltar a esta conclusión: *una viuda*. Precisamente en esta característica de nuestra percepción se basa el efecto de una historia mínima de Ambrose Bierce. Pertenece a sus *Fantastic fables* y se titula “La viuda inconsolable”:

«Una mujer con manto de viuda estaba llorando sobre una tumba. ‘Consuélese usted, señora’, dijo un forastero compasivo. ‘La misericordia del cielo es infinita. En algún sitio habrá otro hombre, aparte de su marido, con quien usted pueda ser feliz’. ‘Lo había’, sollozó, ‘lo había, pero esta es su tumba’»

Todo el efecto de este cuento se construye sobre las circunstancias de que la tumba y la mujer de luto nos llevan a inferir, por una convención establecida, que se trata de una viuda llorando a su marido, cuando en realidad el hombre por quien llora es su amante” (1942, [2005]: 12)

Esta descripción que Eisenstein ofrece, manifiesta la noción de montaje como proceso de producción de sentido que pone en juego la relación con datos conocidos (la figura de la viuda) que se proyectan sobre nuevos fenómenos (la figura de la amante). De este modo se prefigura lo que en los '60 y '70 asumirá el nombre de giro estructuralista y semiótico: el análisis del lenguaje y los modos de construcción del sentido. Del mismo modo, podemos señalar la prefiguración de la noción que en el estructuralismo se define como *valor* y que se relaciona con el hecho de un elemento no posee valor en sí mismo, sino por su relación con los otros elementos de la serie textual.

10.7. ***“El arte, según su metodología, es siempre conflicto”***

Líneas arriba hemos señalado el trabajo de Alberá (1990) en el que sitúa la definición constructivista en el pensamiento estético filmico de Eisenstein. Alberá plantea que los alcances de lo desarrollado en aquel escrito se verá proyectado en sus desarrollos posteriores, aquellos que formaliza entre el 30 y el 40, y de los que nos hemos ocupado en particular. Señala tres cambios significativos, tanto en el pensamiento del autor, como en relación al gesto del conjunto de la vanguardia de la época. En primer lugar, advierte el paso de la noción de conflicto (para determinar la particularidad de la estética filmica) que se sustituye por la de montaje (y que se conecta con la posibilidad de que el film configure conceptos abstractos). En segundo lugar, señala que se trata de un texto que se caracteriza por un fuerte dispositivo argumentativo que tiende a la conceptualización. En tal sentido, abandona el gesto más habitual de la vanguardia ligado a la dinámica, celebratoria o detractora, del manifiesto o ensayo que tiende a la prescripción de un deber ser del cine como arte, o bien, al desarrollo de aspectos técnicos-prácticos -sin articulación con un área de reflexiones o consideraciones que diera lugar a lo que se concibe como una teoría. Ello se conecta con el tercer aspecto, el hecho de que Eisenstein se aparta del interés por considerar la especificidad, lo esencial del cine, y se orienta a las investigaciones en torno a la pedagogía y a la psicología de la creación. (Alberá 1990, 8-23)

Como se ha desarrollado, las posiciones de los autores constructivistas son diversas y activan diferentes niveles de discusión. En tal sentido, el aspecto que nos

interesa poner de relieve involucra una concepción desnaturalizada de la relación cine, arte, lenguaje y mundo que implica situar el valor estético, el rasgo de la obra que lo dotaría de valor artístico, en la capacidad de crear, explorar, re-construir estéticas fílmicas.

El constructivismo recupera de los futuristas y de los cubistas la posibilidad de un ensamblaje de fenómenos, textos, materiales provenientes de diferentes espacios y universos, como hemos ya señalado en relación al fotomontaje y la escuela rusa, y como desarrollan los futuristas italianos^{cxlv}. En el caso de Eisenstein esta lógica se despliega hacia la comprensión de una dinámica del sentido ligada a lo que en el campo del constructivismo tomó la forma del *collage*: fragmentos tomados de diversos campos de la cultura y organizados, bajo la *idea del concepto global*, en una obra. Entendido así, el collage no sólo es una técnica, sino un modo de pensar la relación de la obra y la realidad, según una lógica que discute la jerarquía entre materiales, entre lenguajes y permite reflexionar sobre las condiciones históricas que propiciaron ciertos modelos de representación en desmedro de otros. Por ejemplo, permiten ubicar a la perspectiva renacentista como un modelo de representación históricamente situado, pero no el universal o el único correcto. O, en relación a su contemporaneidad, entender que los supuestos criterios de la objetividad no elitista del *realismo soviético*, sólo eran una concepción (basada en tradiciones) de pensar al cine.

En segundo lugar, los constructivistas recuperan la posibilidad de la fusión del hombre y de la máquina, a diferencia de la idea que los opondría a partir de la concepción del arte como actividad fundamentalmente humana. En esa línea, promueven la idea de un arte que no parte de la oposición entre *alta y baja* cultura, o bien, entre lo ideal como opuesto a lo material.

En tercer lugar, de la lógica del ensamble de los materiales no sujeta a lo que serían sus condiciones *reales* de captura, surge tanto la posibilidad de reinterpretar la relación de la cámara con el mundo, como la posibilidad del alejamiento de la referencialidad mimética y narrativa, y por lo tanto, se permite redefinir las posibilidades de la organización del material en el film en función de diversas concepciones de la realidad.

Así, si bien la cita que abre este capítulo podría hacernos pensar en el concepto inicial del montaje de atracciones, lo que proyecta es que la dimensión conflictiva del arte para Eisenstein, emerge de su capacidad por interrogarse sobre las condiciones discursivas de construcción de mundos. Y, si se nos permite jugar con el título que abre este trabajo, con la *concepción* de mundos: tanto en el sentido de la idea que organiza una mirada, como en el sentido de la *concepción*.

Referencia bibliográfica del capítulo:

Alberá, F. (1990), *Eisenstein et le constructivisme russe* ; Stuttgart, dramaturgie de la forme, L'âge D'homme, Lausana.

Amengual B. (1993), *Sergei M. Eisenstein, El acorazado Potemkin*, Paidós, Barcelona, [1er. ed. Cast. 1999]

Bejarano Petersen, C. (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. (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.

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

Bejarano Petersen, C. (2010), "Modos de ser realista: compromisos estéticos y palabra sobre el cine" en Actas del II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual. 5 Jornadas de Investigación en disciplinas Artísticas y Proyectuales, Fac. de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 29 y 30 de abril de 2010, La Plata, Argentina

Cirlot, L. (?), *Las primeras vanguardias artísticas*, Ed. Labor, Barcelona, [Ed. Cast. 1995].

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

Eisenstein, S. (1949), *La forma del cine*, Siglo XXI, Bs As. [5^{ta} ed cast., 1999]

Greenberg, Cl. (1961) *Arte y cultura*, Paidós, Ed. Cast. 2002.

Koldobsky, D.(2008) "Un efecto de las vanguardias", en revista *Figuraciones n°4*: "Las muertes de las vanguardias", Área transdepartamental de Crítica de Artes, IUNA, www.revistafiguraciones.com.ar.

Jakobson, R. (1958), "Lingüística y poética" en *Ensayos de lingüística general*, Planeta-Agostini, Barcelona, [ed. Cast. 1985]

Leclanche-Boulé, C. (1984), *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes, campráfic*, Valencia, [1er ed cast 2003]

Leyda, J. (1960 , *Historia del cine ruso y soviético*, EUDEBA, Bs As, [1er ed cast. 1965],

Metz, Chr., (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^{ra} ed cast]

Nowell-Smith, G. (1991) "Eisenstein y el montaje" en Glenny Michel y Richard Taylor (1991), *Hacia una teoría del montaje*, vol.I k textos seleccionados de Eisenstein, S., Paidós, Barcelona, (Ed. Cast. 2001).

Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. –eds.- (1989), *Textos y manifiestos del cine. Estéticas. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, Cátedra, Madrid. [3^{erq.} ed. 1998].

Russo, E.(1998), *Diccionario de cine*, Paidós, Bs As.

Todorov, T. (1984) *Crítica de la crítica*, Paidós, Barcelona, [Ed. Cast. 2005]

Sánchez-Bisoca, V. (1996), *El montaje cinematográfico. Temas y análisis*, Paidós, Barcelona , [6ta reimpresión 2010].

Shiner, L. (2001) *La invención del arte*, Paidós, Barcelona, [2004]

Sklovski, V. (1923), *Cine y lenguaje*, Anagrama Barcelona, [ed. Cast. 1971]

Estéticas realistas y poética del cine: palabras al filo y al cierre.

“El esteta alemán Konrad Lange ha expulsado al cine del dominio sagrado del arte- y eso no se debe a que el cine sea demasiado parecido al mundo real –como se dice a menudo-, sino a que no es parecido a nada”.

Keiji Anasuma^{cxlvi}

A través de lo desarrollado hemos intentado pensar la relación dada entre el cine como arte y el problema del realismo, partiendo del análisis de los modos en que la *impresión de realidad*, su realismo característico, ha sido orientado, ordenado, a ciertos postulados estéticos que hemos reconocido como la delimitación de diferentes poéticas fílmicas. Así, el enunciado el “el cine debe ser un arte que...” se ha conectado a diferentes maneras de *negociar* ese aspecto que inicialmente situaba al cine en el lugar incómodo de mera copia, en oposición al necesario componente creativo y transfigurador que se le exigía al arte.

Hemos visto que estas posiciones al orientar la impresión de realidad según una determinada concepción estética del cine establecían cierta concepción de *su* realismo. Así, en una suerte de salto al pasado, hemos recorrido autores que consideramos fundacionales de las diferentes poéticas fílmicas que aún marcan nuestra mirada.

Philippe Dubois plantea que los realismos son “modos de representación de lo real” (1983, [2010]), y por otra parte, Jakobson (1921, [2002]) considera realista la obra que coincide con nuestra manera de concebir la realidad. Estas dos definiciones nos parecen apropiadas para describir la dinámica compleja de la problemática realista en torno a lo objetivo y lo subjetivo. Por una lado, pone en juego la idea de un fenómeno cuya manifestación estaría más allá de la mirada que lo define, pero al mismo tiempo, en la medida en que el fenómeno es definido, nombrado y explicado por un sujeto, su ponderación como *más* o *menos* verdadero recae en el sujeto que lo objetiva (sujeto y cultura, recordemos que el sentido es resultado de una dinámica social además de personal). Así, se han definido como realistas *-más verdaderas que-*, a múltiples obras en la historia del arte y del cine en particular. Esa diversidad da cuenta de una zona de referencia que es móvil: la realidad -o lo que se concibe como la realidad- cambia, y cambia también la manera en que los sujetos legitiman a eso que llaman la realidad. Por otra parte, simultáneamente a la emergencia de un movimiento u obra

que provoca en la crítica la idea del surgimiento de un nuevo realismo (caso del Nuevo Cine Argentino de los '90), esa definición no es recibida sin polémicas. Es decir, sin posiciones que se opongan y planteen que más que un nuevo realismo se trata de obras que se desvían de la manera correcta: por exceso (se dirá: *demasiada realidad*, haciendo emerger el riesgo de ser nombrada como copia) o por defecto (se dirá: *poca realidad*, el adjetivo de *formalista* sancionará el defecto en la factura de la obra y su relación con el mundo).

Afirmar que la cámara en mano, el granulado de la película, el blanco y negro, el sonido defectuoso, la ausencia de música extradiegética es más realista que la cámara sobre un trípode, la imagen *lisa* y brillante de una película de alta resolución, el color y el uso de música extradiegética, podemos decir que es tan arbitrario como afirmar que el cine debe ser una arte que cuente historias a un público masivo (el *cine debe ser* un arte narrativo popular). Ambas definiciones conviven en el mundo del cine y determinan dos modos diferentes de considerar el realismo característico de la imagen cinematográfica. Por ello, planteamos la necesidad de pasar del realismo en singular a los realismos en plural, considerando la dinámica de las relaciones que traman entre sí.

El realismo trata, entonces, de un concepto incómodo que constantemente tiende a escabullirse y que en cierto punto nos confronta con el límite: qué es lo que el otro concibe como la verdadera realidad y como la verdadera condición artística.

Conviene, en este punto, volver clarificar dos nociones que hemos considerado de modo diferenciado: «lo real» y «la realidad». Siguiendo la acotación de Aumont y Marie podemos plantear que:

“La distinción entre ambos, que en la lengua corriente es bastante débil, en ocasiones fue consensuada. Se designa entonces por ‘real’, según el primer sentido de la palabra en francés, a la vez ‘lo que existe en sí mismo’ y ‘lo que es relativo a las cosas’. La realidad, en cambio, corresponde a la experiencia vivida que hace el sujeto de ese real; es totalmente del campo de lo imaginario” – añadiendo- “Por consiguiente es lógico hablar, a propósito del cine, de ‘impresión de realidad’ y no de impresión de real.” (2001, [2006]: 187).

Como se ha desarrollado en el capítulo 2, dedicado a exponer nuestra concepción de la relación dada entre los signos, el lenguaje y mundo, partimos de una perspectiva semiótica. Por lo tanto, toda realidad se concibe como simbólica o, dicho de otro modo, entendemos que la realidad se teje en la semiosis. Así, si bien Peirce señala la existencia de fenómenos en el mundo que no serían signos (como el caso de esos signos que no están en lugar de otra cosa, caso de los sinsignos), la cuestión es

que sólo podemos aprehenderlos mediante signos, es decir, que la posibilidad de que funcionen de manera asertiva está dada por el modo en que *otro signo* explica, *formula* dicha condición^{cxlvii}. Por lo tanto, si bien es posible reconocer esta oposición entre lo real y la realidad, entendemos que no es posible *tocar* lo real, sino construir realidades y que es esa condición la que torna a la realidad, no como una esencia o estado inmanente, sino como una dimensión socialmente construida y por lo tanto, sometida a las posibilidades del cambio. Así mismo, esa relación de los fenómenos del mundo con los signos se da, como plantea Asanuma, en dos niveles: por un lado, la imagen del mundo compartida por un colectivo, y por otra, la imagen del mundo que proyecta el sujeto (1990, [1992]: 47-58).

Como hemos visto la noción semiótica de índice ofrece una zona de especial interés respecto de la problemática de la asertividad en el cine, puesto que lo indicial operaría como una suerte de instancia intermedia entre lo icónico y lo simbólico, y se conecta con la percepción del cine como un campo que podría trascender las *meras apariencias*. En la medida en que el índice formula una relación de tipo existencial entre el *representamen* y el objeto, funcionando como garante de un existente, el «esto ha sido» que Barthes señala (1958-62, [2004]), ha sido la lectura indicial del cine la dimensión fundante de los realismos como *plus de verdad*.

A partir del recorrido realizado en torno a los modos de considerar la poderosa impresión de realidad del film, podemos advertir que para ciertas posiciones lo real y la realidad se confunden. Así, por una parte, se conciben como una existencia autónoma a la que el lenguaje debería adecuarse. De este modo, la realidad y lo real -pudiendo ser conocidos por los hombres en grados diversos- se piensan fundamentalmente como entidades autónomas respecto de éste, una dimensión que escaparía al tejido semiótico y cultural. Pueden ser compartidas –pero no creadas- por un conjunto social. Así, se considera verdadera la obra que se adecúa a esa realidad extradiscursiva. Este modelo ha estado vinculado a una concepción «empirista». Por otra parte, la cara invertida de esta indiferenciación entre lo real y la realidad, se establece en torno a una segunda posición para la cual sólo se reconocería la relación constructiva del lenguaje y, en cierta manera, se negaría la condición extra-discursiva de lo real. Todo sería convención, creación del lenguaje. A esta perspectiva se la conoce de modo muy general como «idealismo». Partiendo de esta polaridad, la discusión sobre el realismo en el arte suele establecerse situando al realismo del lado del empirismo. Sin embargo, se trata de un falso horizonte que el realismo artístico pone en evidencia, ya que opera poniendo en juego ambas perspectivas: si bien afirma la existencia autónoma de lo real y de la realidad (como modo de validar un carácter más verdadero de la obra realista), en el arte la relación con el mundo parte de la afirmación del papel

del artista y del lenguaje. Así, si bien el autor realista tenderá a acoplar la representación del fenómeno al mundo, el componente formador del lenguaje y del sujeto creador no será rechazado sino, en todo caso, eclipsado. Lo interesante es que, aún eclipsado en su dimensión constructiva, el estudio del realismo en arte pone de manifiesto esta condición semiótica de la realidad.

En este sentido, el estudio de la configuración del Realismo del siglo XIX, determina un antecedente insoslayable para pensar al dispositivo argumentativo del realismo en el cine y permite comprender, como vimos en el capítulo 4, que el valor asertivo del film no radica específicamente en lo icónico, sino en la lectura del atributo indicial: es decir, en la ponderación de un lazo de tipo existencial que garantizaría.

Al estudiar la escena del nacimiento del Realismo del siglo XIX se advierte que los postulados sostenidos por la estética realista, ligados al vínculo entre arte, realidad y verdad, lejos de instaurar claras separaciones y rupturas respecto de los postulados estéticos precedentes, los del Romanticismo, recupera aspectos centrales del mismo. Como vimos en el capítulo 3, la observación refiere al hecho de que en el campo de la historia del arte y de la estética se ha pensado al Realismo tomando como eje la discusión y la oposición que se establece entre románticos y realistas. Dicha oposición generalmente sostiene que el surgimiento del Realismo es el resultado de un gesto de reacción y ruptura contra el *idealismo* Romántico^{cxlviii}. Sin embargo, tal oposición planteada en términos netos, o bien, considerando los límites como claramente establecidos, no permite observar ciertos lugares de borde y de contacto que se manifiestan, por una parte, en lo que Schaeffer llama la continuidad del paradigma Romántico en el Realismo (1987,[1990]); y por otra, lo que podríamos pensar como cierto triunfo Realista en la batalla discursiva desplegada sobre los modos en que ambos proyectos estéticos han sido predominantemente recuperados por las historias y críticas del arte. Esto último, para el caso del Romanticismo implica el privilegio de una perspectiva reducida, incluso podemos decir, caricaturizada del mismo, ya que los rasgos dominantes en la memoria que tenemos sobre el Romanticismo parten básicamente de los puntos que la crítica Realista le formula (individualismo, idealismo, egotismo) y evita dar cuenta de ese otro Romanticismo que podríamos llamar “vanguardista” -aún respecto del Realismo^{cxlix}-.

Lo importante de la relación entre Romanticismo y Realismo, lo que parece necesario subrayar con respecto al recorrido propuesto, es que la ruptura Realista no sólo opera según zonas de quiebre o ruptura respecto de la tradición Romántica, sino también sobre continuidades: recupera la concepción estética Romántica entendida como la postulación de un saber trascendental, instaurador u ontológico sobre los objetos y fenómenos que convoca, es decir, lo que Schaeffer denomina como «teoría

especulativa del arte» (1987,[1990]). Esta continuidad del paradigma Romántico en el corazón de la estética Realista permite distinguir lo que se define como «la obra realista» de la «copia» e incluso, de la «mera representación mimética», puesto que en el primer caso, se considera que la obra realista muestra la verdadera realidad de las cosas no sólo en virtud de semejanzas con el mundo que conocemos (referencialidad y figuración) sino porque, fundamentalmente, manifiesta algo que no era evidente, algo que sólo el acto creativo permitiría revelar –paradigma realista ligado al *plus de verdad* como ha descrito Jakobson (1921, [2002])-. En tanto que ni la copia, ni la mera representación mimética no instauraría ningún saber ontológico.

En tal sentido, hemos planteado la necesidad de diferenciar dos ejes: por una parte, distinguir la *copia* de la *obra mimética*, y por otra parte, distinguir la obra mimética de la *obra realista* entendida como *plus de verdad*. De este modo tendremos tres relaciones diferentes dadas entre representación, verdad, lenguaje y arte. La primera, sería la de *la copia*, dotada de un alto valor de referencialidad (una suerte de facsímil), carente de cualidades artísticas, y en la cual el lenguaje se tornaría transparente. La segunda sería *la obra mimética* dotada de una alta cualidad referencial y de variada cualidad estética (ligada a la destreza del artista y al mantenimiento de las pautas de representación) que tendería a la transparencia. En tanto que la tercera posibilidad sería la *obra realista como plus de verdad*, según la cual la obra manifestaría un saber novedoso, revelador, sobre el objeto representado. Así, podemos reconocer representaciones cinematográficas que son leídas como copias o documentos (pero no como arte), diferencia que se plantea al distinguir mero «documento» de «documental» como “tratamiento creativo de la realidad”. Béla Balázs señalaba en tal sentido:

“¿Tienen valor artístico los documentales? Si su intención de mostrarnos la realidad es sincera, éste no debería ser su principal objetivo. Pero en estos casos se constata que es imposible realizar el más riguroso film científico sin una valoración artística y el empleo consciente de medios de expresión artísticos. Para conseguir que del «confuso empirismo» de la realidad surja la verdad, es decir, la ley y el sentido, deberemos emplear todos los medios del arte del film” (1945, [1978]: 134)

Si bien no nos hemos detenido en particular en Balázs, pone en juego la dimensión de construcción que caracteriza incluso a ese cine llamado documental, objetando el ideal de neutralidad y objetividad.

Podemos, también, distinguir obras que son consideradas por su capacidad de crear realidades semejantes a la realidad pero sin manifestar el atributo revelador, obras miméticas a secas, o clásicas -según Gombrich lo plantea en “Norma y forma” cuando define a lo clásico como un estado de equilibrio entre lo mimético (el canon, la tradición) y la creación (o novedad ofrecida por el artista) [2000]). Por ello, nos hemos ocupado de la cuestión del llamado cine clásico, ubicando sus modalidades de configuración como una suerte de *grado cero*, zona de referencia constante para sucesivos *desvíos*.

En tal sentido, podemos reconocer obras que manifiestan el ideal de revelación ontológica -en el sentido de un saber esencial o inmanente que nos sería revelado-, que sería el caso de las obras realistas como *plus de verdad*.

Teniendo en cuenta esta diferencia entre copia, obra mimética y obra realista, hemos planteado la necesidad de situar el paso de la copia a la trascendencia como componente del atributo realista en arte. Así, por una parte, situamos la necesidad de comprender que el realismo cinematográfico funciona de modos diferentes de acuerdo a la concepción entre el deber ser del cine como arte y la concepción de realidad (y de lo real) que se ponga en juego. Reconocimos en tal sentido, la distinción dada entre un cine que apunta a la mimesis como estrategia para la eficacia diegética (*realismo diegético*), de un cine que apunta a la indicialidad y que de tal modo mantiene con la mimesis una relación tensa: requiere de la mimesis pero, en parte, desviada. El desvío se justifica como siendo motivado por la que se asigna como la función trascendental del cine: representar verdaderamente al fenómeno (*realismo empirista ingenuo y realismo ontológico*).

Finalmente distinguimos un cine que apunta a su capacidad de crear realidades fílmicas eficaces, según criterios de representación que pueden cambiar y que no están sometidos a la exigencia narrativa ni a la exigencia documental o de revelación de saberes esenciales, y que por otra parte, plantea una relación que podemos definir como dialéctica entre la realidad extrafílmica y la realidad fílmica. En este último caso hablamos del *realismo constructivista*.

Ahora bien, el realismo como revelación plantea el despliegue de un *plus de verdad* en sus obras, obras que revelan sus verdades ocultas. Lo que podemos volver a preguntarnos es ¿qué sería lo que garantiza ese nexo más verdadero entre la obra ponderada realista y la realidad? Para responder, reaparece esta dinámica dada entre cierta idea de la autonomía de lo real y de adecuación de la obra (y del lenguaje) a esa dimensión, marcada por la presencia del artista creador: para el autor realista su obra revela una condición objetiva del mundo que en el caso cinematográfico se vincula, por una parte, al poder de captación y ampliación del espectro de lo visible que

caracterizaría la indicialidad del cine, y por otra, a la capacidad singular del cineasta: no cualquier uso de la cámara daría por resultado una obra realista. Se trata de la tensión entre una visibilidad compartida y una percepción singular del mundo, lo singular opera como un desvío que será explicado, definido, legitimado de acuerdo a su relación con la tradición y con la concepción de realidad que se ponga en juego.

En torno a la tensión desplegada en la exigencia de la obra realista como *plus de verdad*, en la relación dada entre una objetividad y neutralidad del dispositivo, por un lado, asociada a una cierta autonomía de los fenómenos capturados, por otra, pone en juego el problema del papel del lenguaje y los modos de configuración. En este nivel es que distinguimos aquellos que confían plenamente en el poder indicial del dispositivo y rechazan la condición arbitraria o convencional -aquellos a los que definimos como *realistas empiristas ingenuos*-, respecto de aquellos que aún confiando en la indicialidad garantizada por el dispositivo introducen también al lenguaje y las estrategias estéticas empleadas como aspecto fundante de la novedad realista. Estos últimos son los realistas ontológicos. Ahora bien, en la medida en que la vertiente empirista se enfrenta a la exigencia del arte como transformación, se trata de una posición que más bien caracteriza a los que se oponen a pensar al cine como arte y ven en el nuevo dispositivo pura reproducción mecánica de la realidad.

Desde la perspectiva de un autor realista ontológico la obra así ponderada pone de manifiesto rasgos del mundo que coinciden con su concepción de la realidad. Si, como en el caso de Bazin, la realidad se entiende como una *dimensión ambigua*, cierto debilitamiento de la pauta narrativa (caída de la causalidad), así como la presencia de un plano organizado de manera tal que varios puntos de atención interpelan al espectador forzándolo a elegir - ver y oír cosas de importancia equivalente-, se considera como portadora de un aumento de indeterminación y se dice: “devuelve la ambigüedad del mundo”, la incerteza. Como es el caso de Bazin en “La evolución del lenguaje cinematográfico”, cuando se refiere al cine de Wells, (1958-62, [2004]). En otros casos, lo que el autor realista pondera es la revelación política de los mecanismos de poder de un sistema y de sus modos de funcionamiento en relación al hombre. En ese horizonte podemos situar a los autores humanistas como Bazin –nuevamente-, Flaherty, los neorrealistas Rossellini y Zavattini, incluso a Tarkovsky, así como a ciertos autores que Bordwell (1985, [1996]) define como materialistas dialécticos, caso de Vertov. Es decir, que el realismo pone en juego lo que podríamos definir como concepciones filosóficas, políticas, psicológicas y lo hace de un modo que no es *puro*. De modo que en un mismo autor podemos detectar la confluencia de diversas fuentes filosóficas y políticas, como hemos visto en particular en el capítulo 4, pero que consideramos se ha manifestado recurrentemente, al poner

de relieve los matices de cada posición estética realista. *El realismo funciona tensionando las categorías a través de las cuales organizamos el mundo y sus representaciones: plantea una lógica de lo impuro*. Dicho de otro modo: lo realista opera como *plus de verdad* que se construye a partir de rupturas dadas entre lo verosímil instituido y la emergencia de un nuevo verosímil (un nuevo posible).

Esta relación con la tradición y el gesto desviante se vinculan con lo que Metz ha definido como *el verosímil* (1970), esto es, con el efecto de verdad que resulta de la emergencia de nuevos modos de configuración que discuten las maneras tradicionales de un lenguaje. Así: existe lo verosímil que es la tradición y lo instituido, y existe el verosímil, que describe ese momento y esa dinámica de rupturas que se lee como la emergencia de un decir que sería más verdadero. Pensando al realismo según esta dinámica de emergencia de un nuevo verosímil y abandono de *lo verosímil*, el efecto realista no es atemporal, sino que opera en sincronismo^{ol}. Esto es: en oposición y en relación a las poéticas contemporáneas que sitúan la referencia verosímil a destituir. Desde ya que el nuevo verosímil no sólo responde a novedades de orden temático, sino que atraviesa modos de configuración filmica (estrategias retóricas).

Así, además de comprender que no existe un único realismo, parece necesario insistir en que el efecto realista y su análisis obligan a considerar complejas series textuales puestas en juego a partir de las cuales se teje la verosimilitud. El realismo es un fenómeno pluridimensional. El momento de emergencia *verosímil* pone en juego una enunciación en tensión, dada por esa condición impura (cada realismo que emerge se nutre de diversas fuentes filosóficas y estéticas), y semióticamente transversal, en el sentido de que atraviesa la memoria de un lenguaje –tradición- y la discusión de diversos modos de representación que en un momento funcionan como campos delimitados de la producción, la circulación y la recepción discursiva. El caso del neorealismo discute el canon de representación diegética y para hacerlo retoma procedimientos tradicionalmente delimitados al campo de lo documental. O, retomando un caso próximo en el tiempo, *Pizza, Birra, Faso* (Stagnaro, B y A Caetano, 1988), el empleo sistemático de cámara en mano, el grano de la película, la incorporación de modos de hablar de grupos sociales hasta entonces excluidos de la pantalla, así como *su* música – la cumbia-, la representación de la violencia urbana y del joven marginal en Buenos Aires, y el carácter dominante de las funciones catálisis (uso de lo que serían los *tiempos muertos*) fueron leídos por la crítica como la emergencia de un nuevo realismo. Ese nuevo realismo se instituía a partir de una oposición: la de un cine que la crítica llamaba viejo -y malo- (Bejarano Petersen, C., 2003). Así, el desvío de la pauta narrativa y de la transparencia opera, en la argumentación realista, como siendo motivado por una relación que sería más verdadera con el fenómeno representado. En

el caso descrito parecería que lo marginal se *toca*, se percibe como más verdadero, cuando se conecta con cierta idea de *lo precario estético*, lo que en términos de esta dinámica entre lo verosímil y la emergencia de un nuevo verosímil, no es otra cosa que el abandono de las pautas de la narratividad orientada a la transparencia. De este modo, tanto la incorporación de fenómenos extrafílmicos (la manera de hablar de un joven marginal) como el despliegue de fenómenos fílmicos (el reenvío al «vivo televisivo» del noticiero cuando sale a la calle y busca –o muestra que busca- capturar un acontecimiento), son considerados como más verdaderos, más adecuados. Puesto que aquellos que afirman que se trata de un nuevo realismo ponderan las transformaciones como resultado de una mayor aproximación a la realidad, y no como un cambio, tan *arbitrario* como la convención abandonada, en las estrategias de configuración fílmica. Sobre estas cuestiones trabajamos en los capítulos 7,8, y 9.

De la verosimilitud al desvío: el realismo como negatividad.

Otro modo de considerar al realismo, más allá del cine, es propuesto por Nichols (1991, [1997]), quien plantea que es posible reconocer la tematización de algunas de sus variables de acuerdo al foco que se establezca en la historia, en el hombre o en la naturaleza. Así, es posible reconocer un *realismo histórico* cuando se busca una imagen fidedigna, unas veces, y otras reveladora, de los procesos histórico-políticos de un período, época o región. En segundo lugar, cuando el foco está puesto en la captación y revelación de cualidades del ser, en expresiones de la psicología, del *espíritu*, se refiere al realismo psicológico. En tercer lugar, se podría hablar del realismo que pone el acento en el cruce entre el hombre y la naturaleza, región o raza a la que *pertenece*. En este caso, se habla de un realismo naturalista. Esta definición se le ha dado al cine de Herzog poniéndose de relieve esta relación entre el hombre y la naturaleza, así como su negativa a filmar en estudios (el artificio) en pos de lo que sería el respeto por las condiciones naturales de los espacios en los que transcurre la acción. Ello ha dado lugar a una suerte de auto-parodia con el fake-film en *Incident at Loch Ness* (Incidente en el lago Ness, 2004) en la que Herzog *documenta* sus principios estéticos, lo que sería su obstinación naturalista, poniendo en riesgo la vida de su equipo de rodaje. Por otra parte, por realismo naturalista también se ha entendido a un gesto que operó históricamente como desvío del principio del arte como imitación de la bella naturaleza, según el cual la representación del hombre debería revelar su verdadera naturaleza ofreciendo imágenes de su inmoralidad, su vulgaridad, su fealdad, aspecto que aparece en Bazin^{cli} y Agel cuando señala que el cine:

“Nos trae la buena nueva de un ininterrumpido descubrimiento de la creación, de «resumirla», en cierto modo, con toda nuestra fuerza y nuestro amor. Pero asimismo nos recuerda, de manera más apremiante, que este universo es un mundo destrozado, un mundo en el que subsisten todos los gérmenes de la miseria. Ahí vemos, palpamos casi con los dedos, la cruel realidad de mal y del horror” (Agel, 1952, [1958]: 21).

Estos tipos de realismos –histórico, psicológico y naturalista- no deberían pensarse como excluyentes e independientes, como si se tratase de compartimentos estancos, sino de acentos que en cada caso el realizador afirma haber establecido, o el analista afirma detectar.

Conviene que establezcamos una distinción de cara a la cuestión del realismo como *plus de verdad* respecto de lo que podría ser una fidedigna representación histórica, psicológica o de la naturaleza. Fidedigna y reveladora no son términos equivalentes. Fidedigno supone la posibilidad de la contrastación. Esto es: lo asertivo depende de la verdad o falsedad comprobable a través de la comparación y análisis con otros discursos; en cierto modo, se enlaza con la tradición, con la verosimilitud. En tanto que revelador supone la entrada de un saber, de una percepción que viene a dislocar, a ampliar, a replicar posiciones. En este sentido, el *plus de verdad* que se le exige a la obra realista suele vincularse, por un lado, a la discusión de una tradición y por otra, a una lógica de la complejidad: el paso de un personaje histórico que de ser tratado solo como *muy malo* es configurado con matices, como podría ser el caso del film *Solntse* (El sol, 2005, Sokurov), relato de los últimos días del emperador japonés previos a su derrota. Este ejemplo, que podría funcionar como caso del realismo histórico y psicológico, *el plus de verdad* no se vincula tanto a la verosimilitud (lo posible conocido) sino a lo que se lee en términos de revelación (un nuevo posible) y que se vincula al alejamiento de una lógica maniquea en la representación del *mal*.

Considerado esta dinámica, podemos definir al realismo en un movimiento doble: de negatividad y de aserción. De negatividad: porque opera como desvío o negación de un modelo instituido. Como asertividad, porque tiende a negar su propia condición de artificio y convención.

Lo planteado permite reconocer una diferencia importante entre naturalización y naturalismo (distinción cuya dificultad conviene señalar dado que sus usos ofrecen múltiples desarrollos y anclajes). El primero, naturalización, puede pensarse como un modo de representación que tiende a homologar sus criterios con unos criterios que serían universales y que serían la norma. En este sentido lo toma Xavier cuando

habla de naturalismo en el cine^{ciii}. En tanto que el naturalismo, ligado al movimiento artístico del siglo XIX parte de una vocación disruptiva que intenta emerger como la forma más verdadera de representar un tema, o bien, más verdadera que “la tradicional”. Es decir, en el primer caso, referimos a un modo de representación que tiende a hacer desaparecer la condición convencional (nuevamente nos situamos del lado de la tradición), en tanto que la segunda pone en funcionamiento la expectativa de un plus de verdad (un nuevo verosímil).

Realismos cinematográficos y concepciones semióticas.

Dado el alto grado de aceptación de la diferenciación que las categorías de ficción y documental ostentan -el reconocimiento de modos de funcionamiento diferenciales, como señala Nichols (1991, [1997])- hubiera sido, quizás, más práctico encarar la tarea en este lugar a partir de dicha distinción. Sin embargo, nos ha parecido interesante partir de una suerte de desconfianza en la distinción de un cine que se basaría en la realidad respecto de aquel que la construiría o intervendría en la realidad que representa, afirmación que evoca la afirmación de Bazin al distinguir entre autores que creen en la realidad y autores que creen en imagen. En tal sentido, nuestra propuesta se apoya en las variaciones dadas en torno a la poderosa impresión de realidad del film y el estatuto del cine como arte y en la posibilidad de advertir que autores que tradicionalmente serían ubicados en fronteras inequívocamente opuestas, Bazin y Delluc, por ejemplo, al mirarlos desde el un ángulo ligeramente diferente al habitual, ofrecen algunos puntos de contacto.

A partir de lo que hemos desarrollado, es posible advertir que el realismo en cine ofrece una particular complejidad: a la dificultad que ostenta la noción en su tradición pictórica e incluso en otros lenguajes artísticos como el teatro y la literatura, se añade la particularidad del funcionamiento de su registro y la materialidad de los films (de su significante), su *poderosa impresión de realidad*. Ahora bien, la dimensión realista del film es resultado de una serie de rasgos y condiciones que participan de su configuración. Esos rasgos y condiciones se vinculan a decisiones y reglas, así como de los metadiscursos acompañantes. De la configuración, en la medida en que lo icónico resulta de reglas tales como las de *raccord*, velocidad y apertura de diafragma, sincronización del sonido con la imagen, un uso particular de las lentes y la distancia focal, un uso particular de la puesta en escena y la puesta de cámara, una concepción particular del montaje –en sucesión o en la simultaneidad-. De los metadiscursos, porque, por una parte, han propiciado una lectura del funcionamiento del dispositivo cinematográfico según la lógica de la impresión y del contacto, un *arché* –origen-

ligado a lo indicial, y por otra, han organizado el conjunto de la producción fílmica según modelos del deber ser o de lo deseable, que como vimos, sitúa en una posición de particular marginalidad a las propuestas no figurativas que serán sancionadas y ponderadas de modo negativo como *formalistas*.

A partir de la tipología de Peirce, ícono, índice, símbolo: podemos advertir que en el realismo diegético la lectura indicial del signo se subordina al funcionamiento icónico, a la semejanza. Le basta con parecerse al mundo, no busca sustitución ni contrastación. Clément Rosset señala:

“Sin duda Jacques Rivette tiene razón cuando dice, a propósito de su film *Céline y Julie van en barco*: ‘Para mí el contrato que consiste en pagar una entrada de cine implica a cambio el acceso a otro mundo’. Pero hay que precisar que ese ‘otro mundo’ en el que es admitido el espectador presenta un carácter particular en el caso del cine: el de tener un parecido –hasta el punto de confundirse– con el mundo que ese espectador acaba de abandonar al entrar a la sala oscura. (...) Y es por eso también que el cine es una diversión verdaderamente extraordinaria, precisamente porque se confunde con lo ordinario, ofreciendo al espectador un afuera paradójal” (2001, [2010]: 35)

En tanto que el realismo empirista ingenuo, además de pretender la transparencia del lenguaje, opera en el dominio de una indicialidad que sería *sin símbolo* (sin relaciones convencionalmente establecidas). Serían los hechos los que hablan a través de la cámara y de su inigualable capacidad para capturar lo real.

Por otra parte, el realismo ontológico, si bien se afirma en la dinámica indicial, se caracteriza por un movimiento oscilatorio que permite también la articulación con el funcionamiento icónico y el simbólico, aunque, en última instancia se privilegie la lectura del *plus de verdad* como resultado de una relación indicial (la revelación de un existente).

Finalmente, hemos descrito el funcionamiento del realismo constructivista. En este caso, se trata de una estética que sin negar la condición icónica e indicial del cine, asume la condición arbitraria, convencional, por fuerza de ley, de los films (signos). Así, su relación con lo que llamamos la realidad se reconoce en términos de una dinámica semiótica.

Y podríamos hablar de un quinto tipo de realismo, al que podríamos denominar como *fantástico* –entendiendo que se trataría de un oxímoron–, y que aparece en las formulaciones de la vanguardia que promovía la idea del *cine puro*. Generalmente caracterizado como anti-realismo por su resistencia a la figuración y a la narración

(ambas modalidades de construcción textual que remiten a un cierto referente, sea este imaginario o existente). Si bien podría pensarse que este *realismo fantástico* pone el acento en el funcionamiento simbólico del cine (porque señala la condición convencional de las representaciones fílmicas orientadas a la narración y la referencia, y porque es predominantemente descrito como un cine que apunta al cine como lenguaje y no a la realidad), en la medida en que parte de la afirmación del poder de revelación de cualidades trascendentes, acentúa la lógica indicial del funcionamiento semiótico del cine. En tal sentido, tanto las posiciones del realismo ontológico vinculadas a los postulados de Vertov y la sistematización dada a partir de Bazin coinciden con los planteos de este otro realismo fantástico – a veces descrito como espiritual- vinculado a figuras como Dullac y Epstein.

Así, si bien los postulados de la vanguardia y del cine puro tradicionalmente han sido denominados como anti-realistas, hemos considerado que, en la medida en que plantean una capacidad superior de captura de lo no visible dada por el dispositivo cinematográfico, e integran esa cualidad al *deber ser del cine como arte*, podríamos caracterizar a esas posiciones en cercanía a los planteos del realismo ontológico. Desde ya, a diferencia de los realistas ontológicos, los realistas fantásticos ofrecen como particularidad el rechazo -o acentuado desplazamiento- de la exigencia mimética y figurativa que caracteriza a los otros.

Este carácter anti-mimético ha planteado dificultades diversas para los autores que defienden modos de re-presentar diferentes o que piensan que el cine no debe apartarse de la mimesis. Lo curioso es una suerte de consenso por el cual en el campo de la estética fílmica evitar ser anti mimético parece dominante aún en el caso de los autores constructivistas como Eisenstein.

Ser antimimético introduce un gesto que es leído como arbitrario, unas veces, o como elitista, otras. Así, tanto Vertov como Eisenstein –conectado con las presiones de la *pretensión del realismo soviético*- se han preocupado por demostrar que sus transformaciones sobre la pauta de continuidad narrativa no respondían a caprichosos juegos del lenguaje (el lenguaje por el lenguaje) sino a una concepción de la realidad (del mundo representado) que sería diferente.

Esta posición se percibe, por ejemplo, en un autor como Tarkovski que rechaza el juego poético “en sí”, por considerarlo vacío. Afirma:

“Existe, y está muy manido, el concepto del «cine poético». Comprende aquellas películas cuyas imágenes pasan audazmente por encima de la concreción fáctica de la vida real, constituyendo a la vez una unidad propia de construcción Pero encierra un peligro muy específico, el peligro de que aquí el cine se distancie de sí mismo. El

cine poético normalmente suele originar símbolos, alegorías y figuras retóricas parecidas. Y precisamente, éstas no tienen nada que ver con aquella forma de imagen que constituye la esencia del cine” (1988, [2004]: 87)

Así, el carácter anti-mimético establece un rasgo de particular complejidad que repercute sobre un presupuesto caro a la estética fílmica: la condición mimética como un aspecto que tiende a ser naturalizado como fin último de su estética. En este punto, el cine parece ubicarse en una línea diferencial a la dada en las artes visuales en la modernidad. Recordemos que el arte moderno en las artes visuales ha puesto en escena el problema de la verdad en dos niveles recíprocos: uno vinculado a la tensión entre Figuración (o lo representativo) contra la Abstracción; y otro ligado al modo en que esos polos -figuración / abstracción- permiten definir la verdad y función del arte. Trabajar desde ambos ejes permite comprender aquello a lo que refiere Jakobson cuando señala que:

“Los clásicos, los sentimentalistas, en parte los románticos, e inclusive los ‘realistas’ del siglo XIX, en gran medida los decadentes, y por último los futuristas, los expresionistas, etc., afirmaron a menudo con insistencia que la fidelidad a la realidad, el máximo de verosimilitud, en una palabra, el realismo, era un principio fundamental de su programa estético” (Jakobson, 1921, 2002, 84).

Es decir, que el problema de la verdad asociado al realismo estaría caracterizando al arte de la modernidad –y no sólo al llamado Realismo del siglo XIX- pues las disputas estilísticas operan según una argumentación que pone en escena la tensión entre lo figurativo y lo abstracto y la razón por la cual el arte debería adoptar uno u otro de estos polos para ser (el verdadero) arte. Sin embargo esta tensión entre figuración y abstracción que insiste en el campo de las artes visuales, como se manifiesta en lo formulado por Worringer, quien lo define en términos de la «voluntad de proyección sentimental», por un lado, y la «voluntad de abstracción», por otro (Worringer, 1908, [1953]), y que en el siglo XX dio lugar a la afirmación de la abstracción no sólo como una posibilidad sino como un atributo deseable para el arte, en el cine sigue ofreciendo un lugar, sino marginal, de legitimidad en tensión constante. Es decir, aquello que con Worringer surgió como el establecimiento de una ponderación positiva sobre la abstracción, al sostener que no corresponde a un estadio inferior del arte y al poner de manifiesto que la exigencia realista no es connatural al hecho artístico, y por ello, tampoco condición necesaria para su

existencia, en el campo cinematográfico es aún una condición sometida a la exigencia mimética^{cliii}. Así, la afirmación de Aumont de que la imagen no figurativa tuvo el mérito de recordar que el arte figurativo fue siempre abstracto (sometido a convenciones que permiten la representación). (1990, [1992]) en el campo del cine sigue siendo una posición marginal o una zona que teje múltiples tensiones.

En este momento en el que se habla del post-cine y se renuevan las ideas de un cine expandido y de una lógica transmedial ligada a la emergencia de lo digital, ¿esa exigencia mimética tenderá a mutar? De acuerdo a Philippe Dubois (2001) la exigencia mimética perdura, y como hemos referido, nos recuerda que lo mimético es, más que una cuestión técnica, una determinación estética, un tipo de voluntad formal. Y en tal sentido, que la llamada era digital no necesariamente ha modificado de modo substancial nuestra concepción de la realidad. Habrá que seguir el movimiento de este escenario contemporáneo, pero inicialmente podríamos decir, siguiendo a Rosset (2001, [2010]) que la imaginación cinematográfica se mantiene, de modo dominante, en el campo de *construcción de otro real*, que opera como variante de la realidad, modificando sus disposición de acuerdo a la propia fantasía, pero respetando su ley, a diferencia de la posibilidad de la imaginación de lo irreal, alucinatoria y mórbida.

“La imaginación delirante pretende cambiar el mundo, la imaginación ‘normal’ se contenta con cambiar la escena. Imaginación, con todo, razonable, puesto que no exige del mundo ningún cambio de naturaleza y se satisface con una única libertad de mirada, con el derecho a elegir y ensamblar imágenes dispersas del mundo para reordenarlas a su manera y de acuerdo con su placer” – añadiendo- “El cine realiza a su modo el irrealizable deseo de los románticos, tal como lo expresan por ejemplo Baudelaire y Rimbaud: el de acceder a otra parte sin que sea necesario buscarla fuera del mundo (*anywhere out of the world*), el devenir de un ‘otro’ sin que por ello haya que renunciar al propio yo” (2001, [2010]:55-56).

En esta diferenciación que hace Rosset –recuperada de Octave Mannoni- entre estos dos modos de imaginación, la imaginación disruptiva sería aquella que vinculamos a las tendencias anti-figurativas, que conciben el contacto con lo real como resultado de un distanciamiento de las reglas que organizan aquello que (conscientemente) llamamos la realidad. Gonzalo de Lucas en *La vida secreta de las sombras* afirma de ese cine que:

“Como si fuera el cuchillo que monda la corteza de una fruta, la cámara despoja la superficie visible para atisbar lo invisible, una

naturaleza luminosa y a ratos sombría que nos sitúa en el umbral de lo trascendente. Éste es el territorio de lo fantástico cinematográfico: la cámara y la superficie visible. Frente a las certidumbres racionalistas la visión plana y equívoca de la realidad, el cinematógrafo se ha abismado a las sensaciones perceptivas. En su voluntad última y secreta, menoscaba lo racional e imprime lo misterioso” (2001, 17).

En el trabajo de Lucas, se aborda en particular al cine fantástico concebido de modo amplio, y conectado con las experiencias de la vanguardia orientada al ideal de cine puro o cine impresionista. De un modo general, la cita de este autor contemporáneo, permite reconocer el planteo realista (apelación a un plus de verdad) vista del otro lado del espejo: la idea de que ese cine tocaría lo más real de lo real. Pero, por una parte, esta posición no suele ser habitual, y por la otra, no se trata de sostener que en sí mismo el alejamiento de la mimesis ofrece mayor conocimiento o verdad.

Como hemos señalado líneas arriba, podemos señalar a Bela Baláz como un autor que, muy tempranamente, propició un abordaje de la estética de ese cine que se alejaba de la mimesis reconociendo su legitimidad, sin que para ello debiera forzarla a pronunciar verdades inefables. Este autor, junto con Eisenstein, sitúan el horizonte del realismo constructivista y la posibilidad de pensar las potencialidades del cine, las poéticas fílmicas, abriendo el juego al análisis de proyectos fílmicos con fines estéticos diversos. En ese sentido, el gesto del realismo constructivista propició cierta distancia respecto del *deber ser del cine como arte* delimitado a la exigencia narrativa o a la demanda de trascendencia, ofreciendo un marco de legitimidad a los modos de emergencia, de exploración, de referencia, de desvío, esto es: a *otros decires* que, junto con los sitúan cierta tradición, configuran la trama compleja de eso que llamamos cine.

Bibliografía del capítulo

- Agel, H.** (1952), ¿Tiene el cine alma?, Rialp, Madrid, [ed. Cast. 1958]
- Asanuma, K.** (1990), "La cualidad estética del texto cinematográfico" en Christian Metz y la teoría del cine. Coloquio de Cerisy, Bs. As., Catálogos, [1 ra ed cast. 1992]
- Aumont, J.** (1992) "El papel del arte", en *La imagen*, Barcelona, Paidós, pp.275-315.
- Barthes, R.** (1980), *La cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Buenos Aires, [1º Ed. Arg. 2003]
- Balázs, Béla** (1945), *Evolución y esencia de un arte nuevo*, G.Gilli, Barcelona, [ed. Cast. 1978]-[Roman Gubern señala que la versión castellana parte de la traducción del alemán del libro *Iskusstvo Kino (El arte del cine)*, publicado en Rusia en el año 1945 y pronto traducido al yugoeslavo y al húngaro]
- 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
- Bejarano Petersen, C.** (2003)"Del desvío, en tres metáforas. Un cierto realismo del "nuevo cine argentino", publicado en el Anuario de Investigaciones 2003, Autora: Camila Bejarano Petersen, Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la U.N.L.P, Secretaría de Investigaciones Científicas y Postgrado, La plata, agosto de 2004. 1668-7663. Págs. 166 a 171. <http://www.anuariodeinvestigaciones.com/2005/08/realidad-y-lenguaje-en-la-comunicacion.html>
- Bordwell, D.** (1985), *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, [1er ed cast. 1996]
- de Luca, G.** (2001), *Vida secreta de las sombras*, Paidós, Barcelona.
- Dubbois, P.** (2001), *Video, cine, Godard*, Libros del Rojas, Bs. As.
- Foster, H.** (1996), *El retorno de lo real*, AKAI, Madrid, [1ra ed cast. 2001]
- Gombrich, E.H.** (2000), *Norma y forma. Estudios sobre el arte del renacimiento, 1*, Debate, Madrid, [1ª ed cast.]
- Jakobson, R.** (1921), "El realismo en arte", en *Realismo, ¿mito, doctrina otendencia histórica?*, Lunaria, Bs. As.. [ed cast2002]
- Metz, Ch.** (1968), *Ensayos sobre la significación en el cine*. Ed. Tiempo Contemporáneo. Bs.As., [1ª ed cast 1972]
- Peirce, Charles Sanders**, (1932) *La ciencia de la semiótica*, Ed. Nueva Visión, Bs As., [1974 1ª ed cast]
- Schaeffer, J- M.** (1987), *La imagen Precaria. Del Dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, [1ª ed. cast. 1990]
- Rosset, C.** (2001), *Reflexiones sobre el cine*, Cuenco de plata, Bs As [ed. Cast. 2010]
- Tarkovsky, A.** (1988), *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, [7ma ed. cast. 2005]
- Worringer, W.** (1908), *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México DF., [ed. Cast. 1993]
- Xavier, I.** (1977), *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Manantial, Bs. As., [1er ed cast. 2008]

Films citados:

- *Bolivia* (Caetano, 2001)
- *Bram Stoker's Dracula* (Drácula de Bram Stoker, Copola, 1994)
- *Chelovek s kinoapparatom* (El hombre de la cámara, Vertov, 1929)
- *Historias breves* (1995, obra colectiva)
- *Das Cabinet des Dr. Caligari* (El gabinete del Dr. Caligari, Weine, 1919)
- *Dónde vas amor de mi vida que no te puedo encontrar* (Subiela, 1995)
- *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Llegada del tren a la estación, Hnos. Lumière, 1985)
- *La sortie des usines Lumière* (La salida de los obreros de la fábrica Lumière, Hnos. Lumière, 1985)"
- *Le repas de bébé* (La comida del bebé, Hnos. Lumière, 1985),
- *La chute de la maison Usher* (La caída de la casa Usher, Epstein, 1927)
- *Ladri di biciclette* (Ladrón de bicicletas, De Sica, 1948)
- *Le notti di Cabiria* (Las noches de Caibiria, Fellini, 1957).
- *Lousiana Story* (Flaherty, 1947)
- *Nanook of the North*, (Nanook el esquimal, Flaherty, 1922).
- *Paisà* (Rossellini, 1946)
- *Pizza, Birra, Faso* (Caetano, Stagnaro, 1997)
- *Retour á la raison*, (Retorno a la razón), Man Ray, 1923.
- *The Citizen Kane*, ("El ciudadano", Wells, 1940)
- *Solntse* (El sol, 2005, Sokurov)
- *Wall-E* (A. Staton,2008).

Notas:

Una introducción posible a la cuestión del realismo cinematográfico.

ⁱ La autora analiza las teorías del arte en dos niveles. Por una parte, los distintos tipos de teorías que organizan el entramado de la reflexión sobre el arte (teorías fundacionales, ambientales, conminativas, etc.), y por otra, los discursos específicos encarnados en autores, posiciones y disciplinas concretas (Platón, Artístóteles, Hegel, Kant, la filosofía, la semiótica, etc.). En tal sentido, describe las teorías fundacionales de carácter conminativo como: “Otra acción fundamental más concreta es la que consiste en plantear reglas de acción tales que, si estas se obedecen, se obtiene lo que se calificará como obra de arte; o también la que establece principios por los cuales un juicio adecuado se dará sobre el arte y lo bello, o, finalmente, la de poner límites a la actividad artística señalándole lo que no ha de ser. Tal género de fundación tiene que ver con lo que el discurso prescriptivo y lo ilustran tanto Artístóteles, Kant y Adorno. Las llamaremos las teorías *conminativas*” (Cauquelin, A. 2012, [2012]: 9)

ⁱⁱ El hecho de que esta segunda vertiente que podemos llamar *académica* –modo que parece resolver la tensión histórica entre ciencia y arte, reconociendo que el arte puede producir conocimiento-, no tienda a ser valorativa o prescriptiva, no implica que sea *objetiva* en el sentido de analizar sin presupuestos previos un fenómeno que se le presenta. Desde ya, y como se verá más adelante siguiendo a Gombrich la neutralidad tiene sus límites, y esos límites son tanto los criterios o categorías, como el hecho de que todo análisis pone en juego una relación de fenómenos. Así, un estilo como barroco, surge de la oposición con la norma clásica y barroco, aún intentando despojarlo de los componentes valorativos, se describe como recargado, excesivo, ornamentado. Estos adjetivos sólo se comprenden y los ponemos en relación con lo que daría la referencia de lo no excesivo, lo no recargado, en suma, el equilibrio asignado a lo clásico. Por otra parte, en la medida en que el fenómeno artístico pone en escena cuestiones de inclusión y de exclusión (qué es y qué no es arte) constantemente se entremezcla en lo descriptivo, ciertos componentes valorativos.

ⁱⁱⁱ Este aspecto se desarrollará en los capítulos siguientes.

^{iv} Cuando nos refiramos al Realismo como movimiento estilístico situado en el siglo XIX, usaremos las mayúsculas, para distinguirlo de lo realista como presupuesto estético que apela a un plus de verdad, pero que no se acota a su manifestación en el momento mencionado. Es decir, que en el segundo caso opera más como un sustantivo común que como un sustantivo propio. Del mismo modo, usaremos la mayúscula al referirnos al Romanticismo del siglo XVIII.

^v “The structure of this book aims to make it clear that the two concepts have lived off each other, that if they are opposites they tend to be inter-penetrating opposites” –la traducción es nuestra-

^{vi} Verón, E. (2001), *Espacios mentales. Efectos de Agenda 2*, Ed. Gedisa, Bs.As.

Capítulo: Cine y realismo. Primeros apuntes. La cuestión realista y la polémica relación con el arte.

vii Citado por Noël Burch. (1987), *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, [1er ed cast]

viii En este lugar se piensa en los postulados y formulaciones de la estética romántica como fundadora de la estética moderna siguiendo a Schaeffer, JM, (1987), *La imagen Precaria*. Del Dispositivo fotográfico, Cátedra, Madrid, 1990 [1er ed. cast.]

ix Sobre estas características en la constitución del moderno sistema de las artes tomamos los desarrollos de Shiner, Larry (2001), *La invención del arte*, Paidós, Barcelona.

x “Lo que llamo la Gran División no es sino el tipo de discurso que insiste en una distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas. Desde mi punto de vista, esta división resulta mucho más importante para la comprensión teórica e histórica del modernismo y sus derivaciones que la supuesta ruptura histórica que, según muchos críticos separa al posmodernismo del modernismo” Hussey, Andreas (1986), *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, [1er ed. cast.], págs. 7-8.

xi Baer, Alejandro () describe este lugar marginal de los medios audiovisuales, asociados a la sospecha ética que recae sobre ellos como punto de partida de ciertas discusiones, como la construcción de una memoria sobre acontecimientos de horror.

xii Tomado de Romaguera I Ramio, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero –eds. , (1998) Textos y manifiestos del cine, Cátedra, Madrid. Pág. 18.

^{xiii} Quintana, Á. (2003), *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades.*, Acantilado, Barcelona. Págs. 91-92

^{xiv} Quintana, Á. (2003), Op. Cit. pág. 98.

^{xv} *Ibíd.*

^{xvi} Op. Cit. Romaguera I Ramio, J. y Alsina Thevenet, H –eds Págs.89-90.

^{xvii} Op. Cit. Pág. 15.

^{xviii} La cursiva corresponde al texto original.

^{xix} Op. Cit. Romaguera I Ramio, J. y Alsina Thevenet, H –eds. , 1998, Pág 43.

^{xx} *Ibíd.*

^{xxi} Op. Cit. Romaguera I Ramio, J. y Alsina Thevenet, H –eds. , 1998, Pág 31-32

^{xxii} Op. Cit. Romaguera I Ramio, J. y Alsina Thevenet, H –eds. , 1998, Pág. 37

^{xxiii} Op. Cit. Romaguera I Ramio, J. y Alsina Thevenet, H –eds. , 1998, Pág 43

^{xxiv} Op. Cit. Romaguera I Ramio, J. y Alsina Thevenet, H –eds. , 1998, 42

^{xxv} Ver el desarrollo de esta noción de indicialidad y de sus alcances en el campo de la estética audiovisual, en capítulo 2, El dispositivo como *arché*: lo icónico, lo indicial y lo simbólico.

Capítulo: Escrituras de la realidad: abordaje discursivo de la construcción del efecto realista en los films. Fundamento teórico.

^{xxvi} Gomrbich, E.H., 1966, [2000]: 99.

^{xxvii} Sobre este aspecto ver Capítulo 3.

^{xxviii} Esta última pregunta es la que intentaremos responder en este trabajo a partir de la descripción de las posiciones realistas en el campo cinematográfico. Así, qué es lo realista en los films que se han considerado de tal modo, se responderá desmontando la concepción de realismo que atraviesa a esas diferentes obras, entendiendo que caracterizan poéticas filmicas. Esto es: según el modo en que definen la relación entre el deber ser del cine como arte y su condición realista (la poderosa impresión de realidad del cine).

^{xxix} “J’ai étudié, en dehors de tout esprit de système et sans parti pris, l’art des anciens et l’art des modernes. Je n’ai pas plus voulu imiter les uns que copier les autres” Reproducido en Stremmel, K. (2004), Realismo, Tuschen, Madrid, [1er. Ed cast], la traducción es personal.

^{xxx} Un saber así exigiría modelos de descripción despegados de todo modelo de descripción previo: una suerte de «percepción en vacío» que permitiera mirar, sin categorías, fenómenos nunca antes descritos.

^{xxxi} Goodman añade respecto del campo de la ciencia: “El científico tanto dicta leyes como las descubre, y diseña él mismo los modelos que propone tanto como dice discernirlos”. Goodman, N.(1978), *Maneras de hacer mundos*, Ed. Visor, Col. La balsa de la medusa, Madrid [1ra ed cast 1990] Por otra parte, conviene señalar que en la ciencias que solemos llamar exactas o positivas el postulado de objetividad o neutralidad del método no parece tener demasiada vigencia. En el libro *El gran diseño*, de Hawking, E. y Mlodinow, L., si bien es un libro de divulgación científica afirman: “No hay imagen –ni teoría- independiente del concepto de realidad”. Hawking, E. y Mlodinow, L., (2010), “¿Qué es la realidad?”, en *El gran diseño*, Crítica, Barcelona, [ed. Cast. 2011], pág. 51.

^{xxxii} Si bien será desarrollado más adelante, es importante introducir la diferencia en los modos de funcionamiento de lo indicial en el campo audiovisual. Esto es, observar la diferencia entre el modo de funcionamiento de lo indicial en el campo de la ficción, respecto de lo que ocurre en el campo de lo documental, o de los films asociados a una estética realista como apelativo a un plus de verdad. Es decir, que lo indicial en el campo del cine ficcional se ordena hacia la impresión de realidad que permite fortalecer la *suspensión voluntaria de la incredulidad*, en tanto que en el campo documental o realista (como *plus de verdad*) lo indicial opera de manera asertiva.

^{xxxiii} Eliseo Verón también avanzó en esa proposición del carácter diferencial de las imágenes, introduciendo con fuerza el problema de la materia y el dispositivo técnico. Si bien este aspecto se desarrolla en diferentes obras del autor, un trabajo temprano, publicado en

castellano en 1974, de consulta obligada *Para una semiología de la operaciones translingüísticas*. Verón, E. (1974), *Para una semiología de la operaciones translingüísticas*, en *Revista Lenguajes* Año 1, N°2, Dic.

^{xxxiv} Schaeffer afirma “Evitemos el malentendido: la importancia que le concedo al análisis de la materialidad del dispositivo fotográfico no deriva de un objetivo reduccionista, sino que está motivada únicamente por el hecho de que el estatuto pragmático de la imagen se basa en una tematización de esa materialidad que crea su especificidad. (...) Consecuentemente, los análisis que vienen a continuación están inscritos en límites precisos: sólo tomaré en cuenta el estatuto material de la imagen cuando intervenga en el plano de su estatuto semiológico” Op. Cit, 1987, [1990]), pág. 12.

^{xxxv} Música de fuente no visible y no relacionada con la diegésis.

^{xxxvi} Ver capítulo 1.

Capítulo: El funcionamiento realista como *plus de verdad*

^{xxxvii} Tomado de *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Marí Antonio (editor), Tusquets, Barcelona, 1979. Pág. 138.

^{xxxviii} En otros lugares del presente trabajo, se usa Realismo (con mayúsculas de nombre propio) para diferenciar al Realismo del siglo XIX de otros realismos o del *efecto realista*. Del mismo modo en el caso del Romanticismo. Sin embargo, en este capítulo se ha optado por escribirlo todo con minúsculas, dado que es claro que nos referimos a ambos movimientos situados en períodos históricos específicos.

^{xxxix} Desde luego, en la medida en que el relato de la historia toma ciertos partidos, el señalamiento del antecedente para pensar el anti-academicismo del siglo XX, remite para ciertos autores al Romanticismo (recordemos a Víctor Hugo y la rupturas que propone en el prefacio a *Cromwell*), pero para otros historiadores en los que el ascendente de los postulados realistas se vincula a sus propios ideales estéticos, serían los Realistas. En la primer vertiente podemos citar a Todorov (1984) en *Crítica de la Crítica*, Barcelona, Paidós, [ed. cast. 2005], y Schaeffer (1987), *La imagen Precaria. Del Dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, [1^{er} ed. cast. 1990], en tanto que de la segunda a Mario De Michelli (1979), *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza [1993].

^{xi} Hacemos referencia a la distinción que Lévi-Strauss establece entre Arte Primitivo, Arte de los Tiempos Modernos y Arte Moderno (1961, [1975]). Por arte de los Tiempos Modernos, el autor distingue a una modalidad que caracteriza a un período situado desde el Renacimiento a las primeras vanguardias del siglo XX, con el antecedente del siglo V a d. C. Esta definición coincidiría con lo que Danto define como pre – historia del arte – quien a su vez lo retoma a Greenberg-. Según Lévi-Strauss, el arte de los tiempos modernos trata de un arte sometido a la exigencia referencial y academicista. Ello se vincula a la perspectiva Renacentista, criterios de composición y belleza –zona áurea, equilibrio, armonía, representación del volumen, etc.-, junto con otras reglas que operan en la representación. Podemos señalar que en este gran período, dos escenas de quiebre se establecen como anticipo al gesto de las vanguardias del siglo XX: - primero con los Románticos, luego con los Realistas. Así, hasta los Románticos se sostiene la importancia normativa del canon y los modos de representación considerados bellos. Con los Románticos el canon se discute, se resitúa el lugar social del arte y se establece su función trascendental en lo que Schaeffer define como la estética especulativa del arte. Asimismo comienza a discutirse la noción de lo bello con la categoría de lo grotesco y de lo sublime. Sobre los Realistas ver el desarrollo que se establece en el cuerpo del presente capítulo.

^{xii} En adelante las mayúsculas referirán al momento puntual del siglo XIX.

^{xiii} Traducción que he realizado del original en francés. «Le titre de réaliste m’a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques. Les titres en aucun temps n’ont donné une idée juste de choses; s’il en était autrement, les oeuvres seraient superflues. / Sans m’expliquer sur la justesse plus ou moins grande d’une qualification que nul, il fait l’espérer, n’est tenu de bien comprendre, je me bornerai quelques mots de développement pour couper court aux malentendus. / J’ai étudié, en dehors de tout esprit de système et sans parti pris, l’art des anciens et l’art des modernes. Je n’ai pas plus voulu imiter les uns que copier les autres; ma pensée n’a pas été davantage d’arriver au but oiseux de *l’art pour l’art*. Non! J’ai voulu tout simplement puiser dans l’entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité. / Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Être à même de traduire les mœurs, les idées, l’aspect de mon époque, selon mon appréciation, en

un mont, faire de l'art vivant, tel est mon but. GC », tomado de Stremel, Kertin (2004), *Realismo*, Taschen, Madrid, pág. 7.

^{xliii} Señala Peter Brooks “The problem has been well summarized in an essay by Françoise Gaillard: objections to the painting concerned at once the objects represented in the painting, considered ugly, inappropriate, shocking; the manner of representation, seen as inept, unharmonious, badly composed and painted; and even the very notion of the representable: what one should or even could show, the sense of generic violation caused by the size of the painting, the claim to attention it made. One might see here a perception that Courbet's tableau works a kind of «desymbolization», similar to that wrought by Flaubert: there is no transformation of an ugly reality in the process of its representation, no rhetoric of sentimentality to redeem it, no promise of transfiguration. One might ask, finally, what might be the place of such a painting? In what literal place could it hang, since it is too large for the private house and clearly unsuitable for a church? It seems to claim a place only in the museum, the space of other burial artifacts. Figuratively, its place in art history is equally problematic: it appears to de-dramatize prior grave painting, to deconstruct any tradition to which it might be said to belong—largely a Christian tradition. Once again, Flaubert appears the relevant literary counterpart”. Brooks, Peter (2005), *Realist visión*, Yale University Press, pág. 76.

^{xliiv} Inicialmente parece necesario recordar que lo que hoy entendemos por realismo y por idealismo es el resultado de algunas transformaciones, de algunas síntesis y de algunas cuestiones que siguen generando discusiones en la filosofía. Por ejemplo, al parecer sigue siendo un debate abierto si Aristóteles, pese a discutir a Platón e introducir aspectos clave para las teorías del conocimiento actuales, no continúa su *idealismo* a través del postulado sobre la esencia última o la causa final última. Otras veces, como ocurre en el campo del arte, el idealismo y el realismo son situadas como categorías opuestas siendo esta oposición resultado de algunas omisiones, las que al ser restituidas imponen una revisión de los límites. Ello ocurre por ejemplo, frente a la necesidad de especificar la naturaleza del idealismo respecto de los diversos idealismos (caso del llamado idealismo Romántico respecto de aquel llamado platónico). E incluso del realismo ante los diversos realismos existentes (realismo del siglo XIX, realismo social, realismo materialista dialéctico, etc.). Así, si bien es posible sostener de modo resumido y simplificado que se entiende por idealista aquella concepción que considera que la realidad (y lo verdadero) es la de las ideas, es también necesario distinguir entre idealismos: mientras en Platón esa realidad de las ideas es independiente de los sujetos que pueden pensarlas —son verdades eternas e inmutables—, para cierto idealismo distinto del platonismo esa realidad sólo posee entidad a través, o respecto de, los sujetos que la definen. Cabe señalar que, a su vez, tomamos este último idealismo en sentido amplio, es decir sin distinguir, por ejemplo, entre la concepción cartesiana y la kantiana. Sin lugar a dudas se trata de campos de discusión sumamente complejos que además de exceder el campo de nuestras indagaciones parecen lejos de estar resueltos, aspecto éste que no facilita las cosas.

Carmelo Bonet recuerda que la palabra «realismo» para designar al idealismo platónico pertenece a la Edad Media, a la llamada «disputa de los universales»: “En la Edad Media los escolásticos (entre ellos san Anselmo), colocaron frente a frente, como rivales, a Platón y Aristóteles y se dividieron en dos bandos: los «realistas» y los «nominalistas». Y bien: los realistas eran los platónicos”- añadiendo- “Ha escrito Fouillée: ‘no debe olvidarse que en la Edad Media se entendía por realismo lo que se llama más bien «idealismo», es decir, la doctrina que admite que lo más real que existe es la idea o el pensamiento” (Bonet, 1958: 8). La referencia que establece Bonet plantea algo que me parece importante, puesto que manifiesta de modo sintético la complejidad que se pone en escena al momento de intentar delimitar el campo conceptual del realismo. Pero, fundamentalmente, parece demostrar que ese vínculo entre idealismo y realismo aparece muy tempranamente. Si bien es cierto que llevar adelante un recorrido riguroso por las transformaciones operadas en torno a la noción de realismo —fuertemente ligada a la de idealismo— implicaría de hecho establecer un recorrido por la filosofía toda, lo que Nos interesa puntualizar aquí es la dificultad de establecer de modo preciso y coherente las fuentes filosóficas -o si se quiere epistemológicas- del realismo, por cuanto lo que parece caracterizarlo es la co-presencia de fuentes filosóficas diversas. Es decir, señalar lo enormemente complejo de la tarea de detección y delimitación de lo que sería una “línea” o líneas de pensamiento estructurada y coherente del fundamento realista. Se trata de poner de manifiesto el hecho que el realismo despliega su argumentación retomando distintos paradigmas filosóficos que son incluso, en ocasiones, considerados opuestos. Esta

observación me permite señalar que la idea de un realismo definido por oposiciones claras y, si se quiere absolutas, es una ilusión.

^{xlix} Schaeffer, JM, Op. Cit. P. 129. Cabe señalar que Schaeffer refiere al Naturalismo y no al Realismo, elección que se detecta también en otros autores. Consideramos que esta focalización propuesta por Schaeffer pone de relieve lo que Laureano Bonet llama el trasfondo positivista del que se nutre el naturalismo, y que permite a Schaeffer establecer las posiciones estéticas que, aludiendo al carácter mecánico y “objetivo” del dispositivo fotográfico, valoraban su cualidad científica. No obstante, me parece que los aspectos que el autor atribuye fundamentalmente al naturalismo en la discusión con los románticos -incluyendo a los realistas cuando señala el avance de una “la ideología de la representación” cada vez más interesada en el realismo y el naturalismo, cuyo avance habría ayudado a la fotografía en su evolución histórica hacia un estatus artístico-, es pertinente para pensar al vínculo entre realismo y el romanticismo. Esta pertinencia no deviene de un gesto de indistinción entre naturalismo y realismo sino más bien, del reconocimiento de zonas de contacto, como lo son el postulado de una realidad objetiva pensada como la verdadera. En tal sentido, Nochlin señala que si bien el realismo, a diferencia del naturalismo, no sostenía su práctica según métodos considerados científicos, sí asumían una actitud de tipo científica en “lo tocante a sus actitudes hacia la naturaleza y la realidad”- y añade “Al hacer de la verdad la meta del arte –la verdad respecto a los hechos, a la realidad, percibida y experimentada-, su punto de vista revelaba las mismas fuerzas que conformaron la actitud científica en sí. Sobre todo compartían el respeto del científico por los hechos en tanto fundamento de la verdad”. Nochlin, L., Op. Cit. p. 35; Bonet, L., “Introducción” en *El Naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, Península, Barcelona, 1973 [ed. revisada 1989]p. 8.

^{xlvi} Tomado de la entrevista a Roberto Rossellini, realizada por Mario Verdone reproducida en el libro: Williams, Ch. (ed) (1980), *Realism and the cinema*, Routledge and Kegan Paul, London, págs. 32-33.

Capítulo: De la copia a la trascendencia. Modos de ser realista: compromisos estéticos y palabra sobre el cine.

xlvii Manvell, R. (1944), *Film*, EUDEBA, Bs As, [1a ed. cast.1964], pág. 193.

xlviii Recordamos al lector que el la presencia de la palabra Realismo con mayúsculas se usa para indicar de tal modo al realismo del siglo XIX (como pronombre personal), en oposición al realismo en general (como sustantivo)

xlix Se toma la noción de condiciones de producción, circulación y reconocimiento según la desarrolla Eliseo Verón en la Verón, E. (1998), *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Bs.As.

I Me gustaría señalar que mi contacto con esta obra me encuentra en un estado avanzado de tareas, sin embargo, en la medida en se trata de un trabajo muy próximo a lo que aquí abordo y en el que a su vez reconozco cuestiones desarrolladas que son coincidentes con lo que he trazado, en lo que sigue estableceré algunos contactos con dicho trabajo, introduciendo a través de los reenvíos, cuando sea necesario, aquellas zonas en las que emerge la discusión.

li Nos referimos al planteo de Phillippe Dubois cuando compara las transformaciones dadas en la construcción de imágenes y la intervención de la tecnología, desde la pintura a la imagen digital (de síntesis), a partir de tres ejes: maquinismo/humanismo, semejanza/desemejanza, materialidad/inmaterialidad. En torno al primer eje, y los grados de intervención de la máquina en la construcción de la imagen, plantea que la pintura la máquina funciona como dispositivo de pre-visualización con la cámara oscura (la imagen del mundo se proyecta y el artista crea la imagen en su totalidad), la llama máquina de grado. En tanto que el cine la máquina crea la imagen y además también se requiere para la proyección, máquina de grado 3. Dubois, Philippe (2001), *Video, cine, Godard*, Libros del Rojas, Bs. As.

lii Es conocido el planteo que Benjamin establece en torno a la construcción de un nuevo concepto de público del arte a partir del cine, como lo hace al afirmar que “la reproductibilidad técnica de la obra de arte modifica la relación de la masa con el arte. De ser la más retrógrada, por ejemplo, frente a un Picasso, la relación de la masa con el arte tiende a ser progresista, por ejemplo, con Chaplin” (1932, [2009]: 118).

liii Entendemos que en este punto el planteo que se expone no discute con el análisis de Benjamin, que me parece plantearía más bien la abolición del principio de trascendencia otorgado a la obra artística (aurática antes de su reproductibilidad técnica), sino que introduce

un matiz a su desarrollo permitiendo reconocer, en todo caso, que junto con la caída del valor aurático se generaron transformaciones y modos de supervivencia de los valores que lo aurático otorgaba a la obra y a la relación del hombre con la obra. Aumont plantea algo semejante, en otra esfera de análisis, al plantear que en la actualidad la función del arte (y de las instituciones artísticas) es otorgar atributo aurático a ciertos objetos, Aumont, J (1990), *La imagen*, Paidós, Barcelona [1 ra ed cast. 1992] .

^{liv} Sobre la lógica del funcionamiento indicial y el modo en que aquí se piensa ver capítulo 2 del presente trabajo.

^{lv} Ver Delluc, Dulac, Epstein, Artaud en Romaguera i Ramió, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero –eds.- (1989), *Textos y manifiestos del cine. Estéticas. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, Cátedra, Madrid. [3^{erq.} ed. 1998]

Capítulo: Acerca del grado cero y la expectativa de transparencia.

^{lvi} Laffay, Albert (1964), *Lógica del cine*, Nueva Labor, ed. Cast. 1966. Pág. 22

^{lvii} Lenguaje “a secas” que podemos vincular al paradigma del lenguaje “llano” o sin estilo que domina como exigencia estilística de época diversas a lo largo de la historia. Sobre este aspecto ver: Steimberg, O. (1993, [1998]).

^{lviii} Con esta definición, se hace un claro reenvío a Jakobson, cuando establece en el trabajo sobre la función poética del lenguaje, entendida como la dimensión que vuelve al mensaje sobre el mensaje, que: “La primacía de la función poética sobre la función referencial no elimina la referencia, pero la hace ambigua” (Jakobson, R., 382-283)

^{lix} “A pesar de que toda concepción del desvío haga intervenir una norma, o grado cero, es extremadamente difícil darle una definición aceptable. Nos podríamos contentar con una definición intuitiva: la de un discurso «ingenuo», sin artificios, desnudo de todo sobreentendido, para el cual «un gato es un gato». No obstante, las dificultades surgen cuando se trata de apreciar si tal texto es o no figurado” (Grupo μ, 1982, [1987]: 77).

^{lx} Aunque también admitan la existencia de un grado cero absoluto respecto de la convención.

^{lxi} Al respecto conviene señalar el reciente estudio de Eduardo Russo “El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea” (2008), en el que revisa la noción, incluyendo las zonas de discusión que dicho concepto ofrece para autores como Rick Altman.

^{lxii} Sobre esta noción ver Barthes, 1968, [1970]

^{lxiii} Este uso recurrente a lo largo de un film de la música off puede incluso advertirse en films neorrealistas, como el caso de *Ossessione*, (Obsesión, Visconti, 1947), en los la búsqueda de una nueva verosimilitud introdujo transformaciones en otros niveles, como el trabajo sobre el plano secuencia, actores no profesionales y los exteriores.

^{lxiv} Un estudio posible consistiría en analizar en diacronía el cine de narrativa clásica para describir sus transformaciones, incluyendo en el estudio las transformaciones implicadas con el surgimiento de los nuevos dispositivos y lenguajes (televisivo, videográfico, digital) y el vínculo con los “otros” cines.

^{lxv} “Menos” cine en términos del desarrollo de “la institución”, y no de una suerte de esencialismo o posicionamiento evolucionista. Sino a la luz de lo que resulta dominante en el campo de lo que hoy llamamos cine.

Capítulo: Acerca de la poderosa realidad fílmica: obstrucciones y apropiaciones del lado de la ficción.

^{lxvi} Frase leit motiv del film *Reconstruction* (Reconstrucción de un amor, Ch. Boe, 2003)

^{lxvii} Sobre esta relación puede verse e desarrollo de Oscar Traversa (1984), *Cine: el significante negado*, Atuel, Bs.As., por una parte y de Christian Metz en (1979), *Psicoanálisis y cine, el significante imaginario*, Gustavo Gili, Barcelona. Ambos autores señalan el carácter no-marcado del cine de ficción (cine a secas), en tanto que la producción marginal recibe alguna marca que identifica esa condición no habitual o *anormal*, por ejemplo: cine de «no ficción». “Esta particular disposición de la marca puede advertirse cada vez que una sociedad opone una normalidad a una marginalidad: lo marginal (como lo indica de sobra la palabra) es un «después», un residuo, no podría pasar por término positivo y primero” (Metz, 1974: 42)

^{lxviii} Puede verse una recuperación de esta noción de MRI en Russo, E. (2008), *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*, Manantial, Bs As.

^{lxix} Por otra parte, es importante señalar que Arnheim produce teoría estética sin ser cineasta o hacer cine. Esta condición, si se quiere periférica, dota a la obra del autor de una dimensión

metodológica: por una parte, opera como *discurso en reconocimiento* dando cuenta de un modo de circulación del cine, y por otra, se constituirá en *condición de producción* de discursos posteriores. Tomamos las nociones de condición de producción, circulación y reconocimiento según las desarrolla Verón, E. (1998), *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Bs.As.

^{lxx} “Sólo poco a poco, y probablemente al principio sin una intención consciente, se advirtió la posibilidad de utilizar las diferencias entre el cine y la vida real con el objeto de hacer imágenes formalmente significativas. Lo que se había ignorado o aceptado, sin más ni más, fue entonces desarrollado de forma inteligente, exhibido y convertido en instrumento para satisfacer el deseo de creación artística” Arnheim, 1933, [1996]: pág. 40.

^{lxxi} Arnheim cuestiona puntualmente este ideal de un cine total o completo con particular énfasis al referir a lo televisivo, como puede verse en la Introducción y en los capítulos que le destina al nuevo dispositivo que “aniquila tiempo y espacio”. Por otra parte, esta dos posiciones caracterizan lo que en este lugar, siguiendo a Nicholls (1991, [1997]), definimos como una relación *empirista ingenua*. Otra vertiente realista, como la ontológica junto con la confianza en la relación inicial de la cámara con el mundo, introduce el problema del lenguaje y los modos de configuración cinematográfico. Caso de André Bazin.

^{lxxii} Tomamos abstracto en el sentido más general de no-figurativa. Para una reflexión sobre esta noción puede verse Aumont (1990), “El papel del arte” en *La imagen*, Paidós, [ed cast. 1992].

^{lxxiii} En Arnheim se advierte una posición próxima a la que desarrollan los formalistas rusos, en particular, podemos referir al trabajo de Jakobson en Lingüística y poética y la doble afirmación según la cual: el mensaje en el que domina la función poética lo que se produce es un efecto de reenvío del mensaje al mensaje, a su factura y modos de configuración, en virtud de una revalorización total de la forma, y que esta operación no supone que se elimine la referencia, pero sí, que se torne ambigua. Ver, Jakobson, R. (1985), *Lingüística y poética en Ensayos de lingüística general*, Planeta-Agostini, Barcelona.

^{lxxiv} En el prólogo a la edición de 1957 Arnheim se manifiesta pesimista ante la actualidad cinematográfica, al existencia de muchos films y de la televisión no es equivalente al desarrollo artístico del cine. En tal sentido afirma “La forma y el color, el sonido y las palabras son los medios con los que el hombre define la naturaleza y el propósito de su vida. En una cultura que funciona, las ideas reverberan en los edificios, estatuas, canciones y obras teatrales, Pero una población sometida constantemente a imágenes y sonidos caóticos tropieza con grandes obstáculos para hallar su camino. (...) Este es, pues, un libro de normas. Contribuirá a conservar los vestigios de la tentativas para reflejar nuestro siglo de imágenes animadas y serenas” (1932, [1996]: 17)

^{lxxv} Una primera versión de este trabajo fue publicada en Tassara, M. (2001), *El castillo de Borgonio*, Ed. Atuel, Buenos Aires.

^{lxxvi} Por architexto se define según Genette Architextualidad. Relación de pertenencia taxonómica implicada a través de una relación paratextual (texto acompañante), por ejemplo: categorías de ensayo, novela, comedia, drama/ un film del nuevo cine argentino. Puede introducir en un campo de desempeños semióticos más o menos estable; esto es, en el campo del género. O acotar, como en el desarrollo que estamos realizando, una acotación a una clase o categoría, como la de estilo clásico. Genette, G., (1962) *Palimpsestos*. Madrid, Ed. Taurus. [1^{ra} ed cast. 1989].

^{lxxvii} Sobre este problema puede verse Bejarano Petersen, Camila (2010) “Universos del diálogo. Concepción y práctica del guionista en los proyectos transpositivos”, en *Razón y Palabra*, Revista Electrónica Especializada en Comunicación, N° 71 “Estudios cinematográficos: revisiones teóricas y análisis”, febrero de 2010. www.razonypalabra.gov.mx

^{lxxviii} En relación con la vanguardia, el rechazo a la narración se vincula tanto a la búsqueda de cierta especificidad del cine, como al rechazo por lo mimético. En tal sentido, se ha referido en muchas ocasiones a propuestas anti-realistas, aunque, cabe señalar que lo que se pone en juego en estas perspectivas es una concepción de la realidad que se aparta del rasgo figurativo y concibe que lo más real radica en la captura de lo que trasciende las apariencias. Xavier señala: “Hablar de las propuestas de la vanguardia significa hablar de una estética que, para ser precisos, sólo es antirrealista porque es vista por ojos encuadrados en una perspectiva conformada en el Renacimiento, o porque en el plano narrativo, es juzgada con los criterios de la narración lineal cronológica (...)” (Xavier, 1977, [2005]: 132)

^{lxxxix} En el capítulo destinado al constructivismo se amplía la descripción de la posición de Vertov.

^{lxxx} Sobre el planteo del fin de la historia como caída de los grandes relatos se puede ver: Fukuyama, Francis (1989), *El fin de la historia*, Barcelona, Planeta, ed cast 1992. Y AAVV (1993), *Debate sobre modernidad posmodernidad*, Bs As., El cielo por asalto.

Por otra parte, para pensar la relación entre el cine moderno como un movimiento ligado a un encuentro con otras cinematografías puede verse: “Un cine sin centro de Ángel Quintana en *Nuevos cines, nueva crítica*, Barcelona, Paidós, 2006.

^{lxxxii} Estas formulaciones han sido desarrolladas en el marco de la investigación *Poética del filme y momentos del cine*, dirigida por Mabel Tassara, Proyecto de Incentivos a la investigación, del Área Transdepartamental, del Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2005 -2006). Código: 34/0022.

^{lxxxiii} “In this idea originated the plan of the Lyrical Ballads; in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith”. La cita se toma de la versión e-book disponible en el site de Proyecto Gutenberg, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/6081/pg6081.html>, preparada por Tapio Riikonen, tapri@kolumbus.fi. Fue extraída del capítulo XIV. La traducción es nuestra. Es interesante el modo en romántico y novelesco funcionan como sinónimos.

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

^{lxxxiiii} Extracto de una carta dirigida a su madre, en Dubbois, P. (1983), *El acto fotográfico*, Ed. Paidós, Barcelona [1º Ed. Cast. 2010], pág.23

^{lxxxv} Sobre esta relación puede verse el desarrollo de Oscar Traversa (1984), *Cine: el significante negado*, Atuel, Bs.As., por una parte y de Christian Metz en (1979), *Psicoanálisis y cine, el significante imaginario*, Gustavo Gili, Barcelona. Ambos autores señalan el carácter no-marcado del cine de ficción (cine a secas), en tanto que la producción marginal recibe alguna marca que identifica esa condición no habitual o *anormal*, por ejemplo: cine de «no ficción». “Esta particular disposición de la marca puede advertirse cada vez que una sociedad opone una normalidad a una marginalidad: lo marginal (como lo indica de sobra la palabra) es un «después», un residuo, no podría pasar por término positivo y primero” (Metz, 1974: 42)

^{lxxxvi} Como se desarrolla más adelante, el nombre realismo empirista ingenuo, parte de la definición propuesta por Nicols en (1991) 1997 [1^{er} ed cast].

^{lxxxvii} Citado por Perkins (1972, [1976]: 11)

^{lxxxviii} Dubois dedica un interesante apartado a la discusión de la perspectiva de Baudelaire, puede verse en Dubois, (1983, [2010], 19-29)

^{lxxxix} Esta referencia a autores que niegan el estatuto artístico del cine se advierte como una insistencia hasta finales de los '50 (momento en que la emergencia fuerte de otras maneras de hacer cine desplaza el acento, ya no se discutirá si el cine es arte, sino cómo debería ser el verdadero cine para desplegar sus cualidades artísticas). Lo particular es que pocas veces se refiere a un autor o personaje en particular, se le habla a un saber común, a una posición general, como en los casos citados de Arnhem y Perkins, y podemos sumar a Chiarini “Una de las objeciones que se hacen comúnmente a las películas consideradas en su aspecto artístico, es precisamente que sean reproducción mecánica de la realidad (...).Chiarini, Luigi (?), *El cine y el problema del arte*, Losage, Bs As., [ed. Cast.1956].Pág. 9. Otras, las menos, surge alguna referencia más puntual, se sugiere la discusión con una figura, como en el caso de “Métodos del montaje” de Eisenstein donde discute en un pasaje con Malevitch, pero de un modo en el que la crítica sólo resulta comprensible a partir de la nota al pie de los compiladores que nos aclaran que Malevitch cuestionaba al cine por sus limitaciones fotográficas y “naturalistas”. Romaguera i Ramió y Alsnina Thevenet (1989, [1998]), pág .84.

^{lxxxix} Conviene precisar que en el momento en el que Eichelbaum refiere a este estado de cosas en torno al cine, ya se perfilaban cambios significativos en el país, como la creación en 1956 Departamento de Cinematografía (con la dirección de Cándido Moneo Sanz), en una Universidad Nacional, caso de la carrera en la Facultad Bellas Artes, UNLP. Así mismo, Borges, Quiroga, más adelante Puig, por citar algunos referentes de la cultura, mantenían una

estrecha relación con el cine, lo que podríamos considerar es la ausencia de abordajes sistemáticos y una presencia institucional que a partir del '50 parece adquirir cierta relevancia.

^{xc} <http://www.screenonline.org.uk/film/id/444789/>, entrada abril de 2013.

^{xc1} Esta cita se ha tomado de la versión publicada en Google libros de Representing Reality. En virtud de ciertas dificultades que advertía en el desarrollo del capítulo, intenté conseguir el libro en inglés (idioma original). Acudí a esta posibilidad del contacto digital. Advertí entonces que en el libro traducido, se dice realismo histórico por empírico en el fragmento citado. Es decir, que la distinción que el autor intenta realizar entre los tres realismos queda trucada por el error, como puede advertirse en el segundo párrafo de la página 224. En tanto que en el libro original se halla en la página 171. La cita en inglés: "More generally, we might consider empirical realism, to be the domain of the indexical quality of the photographic image and recorded sound. «Mere film» -isolated long takes, amateur footage, scientific recorders- these types of cinematographic recorder depend for their value on their indexical relationship to what occurred in front of the camera"

^{xcii} Claro que, para esta concepción empirista, lo indicial sería sin un tercero que medie la relación.

^{xciii} En la entrevista que le realiza Lorena García con motivo del estreno del film (diario La Nación) Caetano, además de la cuestión económica desliza que lo guiaba el deseo inicial de hacer una película "fría, ascética". Sitio web www.lanacion.com.ar, <http://www.lanacion.com.ar/387438-bolivia-segun-caetano> [tomado en abril de 2013]

^{xciv} (Bejarano Petersen, 2009)

^{xcv} Ver capítulo 3.

^{xcvi} http://www.documentalistas.org.ar/nota-teoria.shtml?sh_itm=75f013f4a414e6ca48ccad6777953e01

^{xcvii} Con architextualidad hago referencia al tipo de operación transtextual que, en términos de Genette, establece la relación de pertenencia a una clase o categoría. **Genette, G.**, (1962) *Palimpsestos*. Ed. Taurus. Madrid [1^{ra} ed cast.1989]

^{xcviii} Los extractos del manifiesto Dogma se tomaron del site: <http://extracine.com/2007/09/1995-manifiesto-dogma>

^{xcix} Programa "Calles salvajes" transmitido por América -canal 2-.

^c Nos referimos a la presencia de los Intendentes de los municipios de los cuales proceden las imágenes capturadas por las cámaras de seguridad, ya que es habitual en ciertos programas su participación, describiendo y ponderando de modo muy favorable los alcances del sistema de monitoreo urbano. El aspecto político de esta estética de la "seguridad social" regida por la red de cámaras que nos "cuidan" mercedaría un estudio aparte. En este lugar, apenas podríamos esbozar la idea, parafraseando a Foucault, de un hiper-panóptico.

Capítulo: Realismos ontológicos: trascender las apariencias, estéticas que revelan

^{ci} Bazin, A. (1958-62), *¿Qué es el cine?*, RIALP, Madrid, [6ta ed. Cast. 2004], pág. 97

^{cii} Sobre el realismo del siglo XIX puede verse el capítulo: Escrituras de la realidad: abordaje discursivo de la construcción del *efecto realista* en los films. /Fundamento teórico.

^{ciii} "Un mismo lugar copiado por diez pintores dará diez versiones diferentes, aunque todos ellos se hayan propuesto reproducirlos fielmente", señala Carmelo Bonet, en su estudio sobre el realismo (Bonet, 1958: 8), retomando una imagen que aparecía también en Zolá al describir os principios de la Novela experimental.

^{civ} Hemos señalado que se trata de una posición más bien espectral, pero que opera como telón de fondo que marcaría grados de acentuación de la objetividad del dispositivo y de la realidad, en oposición a la dimensión discursiva.

^{cv} Sobre estas nociones puede verse: Chion, Michel (1990), *La audiovisión*, Paidós, Barcelona, [1er ed cast. 1993]

Capítulo: El borde breve: matices, rugosidades y fluctuaciones de los realismos ontológicos.

^{cvi} Todas las referencias bibliográficas de estos autores se encuentran en la bibliografía. Por una cuestión de dinámica de lectura en este lugar se prefirió no colocar dicha información.

^{cvii} En Arte, lenguaje y etnología, Lévi-Strauss señala que la condición colectiva del arte, así como su vinculación con una cosmovisión dotada de divinidades y de secretos sobre el mundo que los hombre no pueden conocer (exceso de objeto), plantea un arte de los pueblos primitivos orientados a la significación, opuesto a la tendencia del arte en las sociedades modernas, que se orienta a la mimesis y al principio de posesividad de los objetos y fenómenos representados. Incluso, es interesante advertir que en un autor como L. S. Vigotsky la noción de creatividad se vincula a la capacidad de abstracción en sentido fuerte. Es decir, que partiendo de la oposición entre la actividad reproductora y la creadora, sitúa a la primera en relación con la memoria y la experiencia, en tanto que la actividad creadora introduce variaciones, transformaciones novedosas y, en cierto modo, inesperadas respecto de ese conocimiento adquirido. Al creación implica a la capacidad intelectual de la abstracción en la medida que requiere que pongamos entre paréntesis los saberes aprendidos. No es casual que en la época en la que tanto Vigostky como Jakobson defienden una modalidad semiótica que se distancia de lo mimético, sea la época en la que las vanguardias artísticas afirman el camino hacia la abstracción como horizonte del arte. Así, en Vigotsky la discusión se establece a través de la noción de creación (como opuesta a la reproducción de lo conocido –lo mimético por ejemplo-, en tanto que en Jakobson la discusión se establece a través de la noción de función poética (vuelta del mensaje sobre sí) como rasgos característico de lo artístico.

^{cviii} Citado en Romaguera i Ramió, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero –eds.- (1989), Textos y manifiestos del cine. Estéticas. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones, Cátedra, Madrid. [3erq. ed. 1998]. pág. 99.

cix Op. Cit, 1989, [1998], pág.. 89.

cx Op. Cit, 1989, [1998]pág.91

cxi Citado en Romaguera i Ramió, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero –comp.- (1985), Textos y manifiestos del cine, Fontamara, Barcelona, pág. 40. Cabe señalar la diferencia que se establece en la noción de fotogenia entre Delluc quien la habría acuñado, y Dullac, quien la habría desplegado y orientado a estadimensión espiritual que no se acentuaba en Delluc, quien incluso afirmaba la exigencia de la verosimilitud al universo presente en la pantalla.

^{cxii} Op. Cit, 1989[1998], pág.91

^{cxiii} Este aspecto espiritual o esencial puede reconocerse a lo largo de toda su escritura, en particular, podemos referir aquí a la afirmación de que “El arte y la ciencia son, pues, formas de apropiarse del mundo, formas de conocimiento del hombre en el camino hacia la «verdad absoluta»” (Tarkovsky, 1988, [2005]: 60). El hecho de que entrecorriente a la verdad absoluta, si bien da cuenta de una posición que comprende la dificultad de sostener una afirmación tal, no quita que en su apelativo el arte cinematográfico radica en ese objetivo trascendente.

^{cxiv} Si bien es cierto que diferentes movimientos han ido propiciando espacios institucionales para el desarrollo, respaldo y estudio de la producción y difusión de obras *experimentales* audiovisuales -en el caso de Argentina el antecedente clave de la MEACVAD (Muestra Euroamericana de cine-video-digital), la Fundación telefónica, la Alianza Francesa y el Instituto Goethe Institute, así como el concurso Flavia, o en la La Plata el Festifreak, autores como Taquini, La Ferla, Trilnik, Ouviaña, Russo, Alonso, en entre otros-, han permitido que lo experimental se sitúe en marcos jerarquizados del arte y la academia, su circulación queda excluida del circuito comercial de films y, al mismo tiempo, definir sus características parece no ser una tarea sencilla, dada la compleja diversidad de objetos y propuestas que lo configuran. Por otra parte, y pese a esta actividad que señalamos, sigue siendo objeto de críticas que lo rechazan o cuestionan y lo ubican como una propuesta que atentaría contra la *naturaleza realista o narrativa del cine*.

^{cxv} Ver en el capítulo de Constructivismos, en particular e relación a Vertov.

^{cxvi} La cita corresponde a Pasolini. Citado por Joaquín Jordá 1970, Cine de poesía contra cine de prosa contra, Anagrama, Barcelona.

^{cxvii} “El cine como semiología de la realidad”, es el nombre del ensayo publicado en **A.A.V.V.** (1971), *Problemas del cine nuevo*, Ed. Alianza, Madrid.

^{cxviii} Un trabajo posible sería la conversación dada entre los postulados de Pasolini, las críticas de Eco y Metz, y la posterior reelaboración y defensa del argumento propuesto por Pasolini en la obra de Gilles Deleuze.

Capítulo 10: Constructivismo cinematográfico: Eisenstein y los alcances estéticos de la concepción de mundos

^{cxix} Como señala Leclanche-Boulé “es urgente recordar que el «el arte en la vida», retomando el eslogan de Tatlin, no es la supresión totalitaria del arte que reclaman los formalistas, ni la subordinación a la vida cotidiana ni la sumisión a unos supuestos fines utilitarios, económicos o sociopolíticos. Es un proyecto claramente subversivo de transformación de la sociedad, heredero del futurismo y desarrollado por los constructivistas, que otorga a la promoción de la creatividad y de la invención el rango de valores estéticos supremos” (Leclanche-Boulé, 1984, [2003]: XIII)

^{cxx} Sobre este punto ver Capítulos 1 y 2.

^{cxxi} Sobre este modo diferencial de concebir al montaje en Pudovkin y Eisenstein puede verse: Sánchez-Biosca Op. Cit. 1996, [2010], en particular capítulo 4 y 5. También puede verse: Amengual Barthélémy (1993), *Sergei M. Eisenstein, El acorazado Potemkin*, Paidós, Barcelona, [1er. ed. Cast. 1999]; Leyda, Jay (1960, Historia del cine ruso y soviético, EUDEBA, Bs As, [1er ed cast. 1965], donde se plantea en diferentes momentos, pero en particular entre las páginas 250 y 260 puede verse una referencia concreta a estas dos concepciones.

^{cxxii} Sobre la construcción del Moderno Sistema de las Bellas Artes puede verse: Shiner, (2001, [2004])- Y en este lugar, en los capítulos 1 y 2.

^{cxxiii} Señala el autor: “Fenómeno estético invertido: invertido, precisamente por estar llamado a representar la liquidación de la tradición artística, la consumación de la lucha con la naturaleza, pero sin capacidad alguna para albergar un discurso en su interior. En otras palabras, la máquina adquirió un valor de símbolo y esta función le era otorgada desde el exterior.” (Sánchez-Biosca, 1983: 81-82)

^{cxxiv} Sobre la relación con el futurismo italiano, Sánchez-Biosca señala que la influencia del manifiesto es relativa, dada la tardía fecha de su aparición, 1916, señalando como antecedentes más relevantes el desarrollo de sus escritos sobre música. En tal sentido, señala la creación del laboratorio del oído, por Vertov en 1916.

^{cxxv} Tomado de Romaguera i Ramió y Alsnina Thevenet, 1989, [1998]: 20)

^{cxxvi} Esta condición, por otra parte, puede reconocerse en la vanguardia en general. Pensemos en el movimiento que promovía una mayor autonomía del arte, al punto de establecer la idea un arte no figurativo como lineamiento para alcanzar al arte, al arte que llamarán verdaderamente *puro*. Ese gesto en cierto sentido se podría leer como la acentuación de la tradición elaborada por el Moderno Sistema de las Bellas Artes en la medida en que fortalece la idea de autonomía. Esto, en oposición a la vanguardia que promovía la disolución de esos límites, caso de Dadá, y de lo que se conoce como un rasgo fuerte del constructivismo. Es decir, que incluso en el caso de las tendencias abstractas puede advertirse además de la ruptura, la continuidad de cierta tradición. Sobre este tema puede verse: Koldobsky, D. (2008) “Un efecto de las vanguardias”, en revista Figuraciones nº4: “Las muertes de las vanguardias”, Área transdepartamental de Crítica de Artes, IUNA www.revistafiguraciones.com.ar.

^{cxxvii} Se señala: “Podemos considerar, en cierto modo, que *El hombre de la cámara* es una de las representaciones más fieles del ideal futurista del movimiento, de la velocidad y de la tecnologías modernas, opuesta a la sentimentalidad post-romántica” (0211, [2006]: 105)

^{cxxviii} Por ejemplo, en Aumont y Marie se afirma: “Por medio de uno de sus descendientes, el soviético Dziga Vertov, los teóricos futuristas encontraron eco en el cine diez años después del movimiento. Podemos considerar, en cierto modo, que el film *El hombre de la cámara* (1929) es una de las representaciones más fieles del ideal futurista del movimiento, de la velocidad y de la tecnología moderna opuesta a la sentimentalidad posromántica” en Aumont y Marie (2001), Diccionario teórico crítico de cine, la marca, Bs As. [Ed cast. 2010] pág, 105.

^{cxxix} Como el señalamiento de la visita de Marinetti a Rusia y la influencia que tuvo en el posterior desarrollo futurista ruso. En Cirlot, Lourdes (?), Primeras vanguardias artísticas, Ed. Labor, Barcelona, [ed. cast. 1995], pág. 76.

^{cxxx} Si bien el abordaje de Leclanche-Boulé no plantea una cronología, ni una perspectiva en la que espere enumerar paso a paso el desarrollo del constructivismo, ofrece algunas puntuaciones que nos parece orientadoras. En tal sentido, es que recuperemos algunas fechas, entendiendo que ayudar en la comprensión del fenómeno que abordamos. Al ser datos extraídos de diferentes apartados, colocamos entre paréntesis el número de página que nos ha servido de referencia, para guiar al lector. Aparición del concepto constructivista: la mayoría de los artistas que formarán al constructivismo provienen del movimiento futurista, en torno al 1920, señala la autora, emergen los términos «constructivista» y «constructivismo», asociado al discurso de la vanguardia y a la fundación del Instituto de Cultura Artística de Moscú (INJUK) y el Primer Trabajo de los Constructivistas, (pág. 13). En 1923, Ródchencko utiliza por primera

vez el frotomontaje como ilustración en un libro de Maikovski (pág14). Antes, en 1917 Lev Kuleshov realiza el experimento de montaje de una misma cara seguida por diferentes objetos, advirtiendo así sobre los alcances potenciales del montaje (pág. 8)

^{cxxx} “NOSOTROS protestamos contra la mezcla de las artes que muchos califican de síntesis. La mezcla de malos colores, aunque indudablemente sean elegidos entre el espectro, nunca dará blanco, sino suciedad” citado en Romaguera i Ramió y Alsnina Thevenet (1989, [1998]), pág.38. Decimos que esta oposición y rechazo del vínculo del cine con otras artes se vincula más al futurismo italiano, sobre todo en lo que respecta al rechazo del vínculo con el teatro y la literatura, ya que el aspecto visual que acentúan en el cine, permite ciertas asociaciones con la pintura, y en particular, con la pintura moderna: La palabra y la relación con el drama (y el teatro), se condenan por situar al cine como un arte pasatista. ¿Cuál plantean como el ideal de la relación con la realidad? “El cinematógrafo es un arte en sí mismo. El cinematógrafo, por tanto, no debe copia al escenario. El cinematógrafo, al ser fundamentalmente visual, deberá llevar a cabo principalmente el proceso de la pintura: distanciarse de la realidad, de la fotografía, de lo delicado y solemne. Llegar a ser antidelicado, deformante, impresionista, sintético, dinámico, verbo-libre” Romaguera i Ramió y Alsnina Thevenet (1989, [1998]), pág. 21.

^{cxxxii} Ver texto «Las estética. Las trabas. La cinegrafía integral», donde Germaine Dulac apunta a la necesidad de abandonar la narración para encontrar la especificidad del arte cinematográfico “No se intentó averiguar si en el aparato de los hermanos Lumière yacía, al igual que un metal desconocido y precioso, una estética original; nos limitamos a domesticarlo convirtiéndolo en tributario de unas estéticas anteriores, despreciando el examen profundo de sus propias posibilidades” en Romaguera i Ramió y Alsnina Thevenet (1989, [1998]), pág . 91. Si bien este escrito es posterior a Nosotros (variante del manifiesto) de Vertov, las ideas del cine integral comienzan a difundirse en la misma época, con la figura de Louis Delluc, que se considera el mentor de dicho ideario.

^{cxxxiii} Tomado de Romaguera i Ramió y Alsnina Thevenet, 1989, [1998]: 42

^{cxxxiv} *Ibid.* Pág. 38

^{cxxxv} *Ibid.* Pág. 35..

^{cxxxvi} Romaguera i Ramió y Alsnina Thevenet, 1989, [1998], Pág. 36.

^{cxxxvii} Sobre el film Kino-Pravda N 14, Vertov refiere a los hombres de NEP (Nueva Política Económica) que acusaban al film de estar en contacto con el inicio de un proceso contrarrevolucionario. Ver Romaguera i Ramió y Alsnina Thevenet, 1989, [1998]:47. Y recordemos en el caso de Eisenstein cuyo film El prado de Bejín (1937) fue primero censurada y luego destruida por considerársela demasiado experimental como un retorno a sus exploraciones sobre el montaje. Citado en Gleny, M. (1991, [2001]), pág. 18

^{cxxxviii} En tal sentido, Jakobson señalaba en un texto de 1921: “La primacía de la función poética sobre la función referencial no elimina la referencia, pero la hace ambigua. Al mensaje con doble sentido corresponden un destinatario dividido, un destinatario dividido, además de una referencia dividida” publicado en Roman (1958), “Lingüística y poética” en Ensayos de lingüística general, Planeta-Agostini, Barcelona, [ed. Cast. 1985], págs. 382-383.

Conviene señalar que este trabajo se presenta públicamente, en un congreso de lingüistas, en la década del '20.

^{cxxxix} Ver en Romaguera i Ramió y Alsnina Thevenet, 1989, [1998]: 36.

^{cxl} Sobre este aspecto puede verse: Schaeffer, Jean-Marie, (1987), La imagen Precaria. Del Dispositivo fotográfico, Cátedra, Madrid, [1er ed. cast. 1990] y he desarrollado rasgos de esta relación entre Realistas y Románticos en Bejarano Petersen, Camila (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.

^{cxli} Haciendo un salto en el tiempo, viniendo a un caso reciente ligado a la actividad militante previa a la dictadura militar de 1976 en Argentina, el caso del escritor Rodolfo Walsh permite recordar que en cierto momento se lamentaba de su pasado como escritor de novelas policiales por considerarlas burguesas, llegando incluso a cuestionarse la actividad de la escritura literaria como actividad accesorio o no primordial, actividad elitista. En ese caso también lo literario es ligado a lo *formalista* en sentido negativo. Es decir, lo formalista como un interés desmedido por lo ornamental o lo accesorio en el discurso –algo que podría retirarse del discurso para acceder a lo que sería esencial-. Esta oposición operaba a mediados del siglo

XIX en la discusión abierta por el Realismo pictórico, y se continuó en los tiempos siguientes y parte de un doble movimiento: por una parte, afirmar la oposición forma/contenido, y por otra, de la negación del estatuto también convencional de la nueva forma empleada (Bejarano Petersen, C., 2005).

^{cxliii} En este caso la referencia al constructivismo aparece como una mención al Pudvokin y la oposición al plano entero o total, pero no constituye una entrada del diccionario en sí misma.

^{cxliii} Sobre este antecedente puede verse "El montaje de atracciones", compilado en Romaguera i Ramió, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero –eds.- (1989), *Textos y manifiestos del cine. Estéticas. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, Cátedra, Madrid. [3^{erq.} ed. 1998], págs. 72 a 75.

^{cxliv} En tal sentido publicaban en la revista Lef, espacio destinado a difundir sus ideas artísticas: "La disposición combinatoria de fotografía reemplaza la composición de la imagen por el dibujo. Lo que importa de esta sustitución es que la fotografía no es el croquis del hecho visual, sino su fijación exacta. Esta exactitud, este lado documental, dan a la fotografía un poder de acción sobre el espectador imposible de alcanzar con la representación gráfica realidad (Leclanche-Boulé, 1984, [2003]: 6)

^{cxliv} "En el film futurista entrarán como medios de expresión los materiales más dispares: desde la línea a las palabras en libertad, desde la música cromática y plástica a la música de os objetos. Será, pues, pintura, arquitectura, escultura, palabras en libertad, música, colores, líneas, formas, revoltijo de objetos y realidad caotizada. Pondremos en movimiento a las palabras en libertad que rompen los límites de la literatura caminando hacia la pintura, la música, el arte de los ruidos, lanzando un maravilloso puente entre las palabras y el objeto real. (1989, [1998]: 22).

Conclusiones

^{cxlvi} Asanuma, Keiji (1990), "La cualidad estética del texto cinematográfico" en Christian Metz y la teoría del cine. Coloquio de Cerisy, Bs. As., Catálogos, [1 ra ed cast. 1992] (págs. 47-58)

^{cxlvii} El sinsigno es definido como "cosa o evento real y verdaderamente existente que es un signo" – y añade Peirce- "Puede serlo únicamente a través de sus cualidades; de modo tal que involucra a un cualisigno o, en realidad, a varios cualisignos. Pero esos cualisignos son de una naturaleza peculiar y sólo forman un signo cuando están efectivamente formulados y encarnados" (Peirce, 1932, [1974]: 29)

^{cxlviii} Existen algunos autores que impulsan una mirada diferente, caso de Scheffer (1987, [1990]), Steimberg (1997), Todorov (1984, [2005]), Pero de modo general, lo que se plantea habitualmente es la oposición neta entre Romanticismo y Realismo. Este aspecto se ha trabajado en Bejarano Petersen, C (2007).

^{cxlix} Referimos a lo postulado por De Michelli, (1966, [1993]), cuando sitúa al realismo como antecedente vanguardista de las vanguardias del siglo XX.

^{cl} En este punto, si considerásemos al realismo como un estilo nos encontramos, respecto de las formulaciones realizadas por Oscar Steimberg en *Semiótica de los medios masivos* (1983, [1998]), en una posición diferenciada en la manera de pensar el funcionamiento del estilo. Ya que el autor considera que el estilo hace sistema en diacronía y no en sincronía. En el caso del realismo, su dinámica verosímil involucra la dimensión sincrónica. Consideramos necesario señalar este aspecto, pero su desarrollo excede los alcances de este trabajo.

^{cli} En Bazin se plantea cuando afirma sobre el realismo de Stroheim: "El principio de su puesta en escena es bastante simple: mirar al mundo lo bastante de cerca y con la insistencia suficiente para que termine por revelarnos su crueldad y su fealdad" (1968-52, [2004]: 86)

^{clii} Xavier refiere al naturalismo del MRI (Xavier, 1977, [2005]) aclarando que no se lo usa en referencia al movimiento estético del siglo XIX, sino como definición de un proyecto ideológico que busca naturalizar los criterios a partir de los cuales construye sus films y organiza la institución cinematográfica.

^{cliii} Fundamentalmente nos referimos a la legitimidad de la corriente abstracta en el campo de la pintura, desde ya que, como señala Hal Foster (o Raymond Bellour al hablar de "la doble hélice", la relación con lo mimético, con la referencialidad plantea momentos de retorno y retroceso. Foster, Hal (1996, [2001]).