

REALISMO Y ESTÉTICA AUDIOVISUAL, EL CASO DEL CINE CLÁSICO

*Camila Bejarano Petersen
Universidad Nacional de La Plata /
Instituto Universitario Nacional de Arte (Argentina)
sinsuelo13@hotmail.com*

Resumen

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

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

Palabras claves: realismo cinematográfico - cine clásico - verosimilitud - estilo

Introducción

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

El recorrido propuesto, entonces, es el siguiente: parto del lugar más amplio, de la definición del realismo según su tradición en arte. Luego desplazo la mirada al caso particular del realismo en el campo cinematográfico. Tras especificar algunas particularidades nuevamente procedo al recorte y ordeno la tarea en torno al verosímil realista pacientemente fabricado por el cine del llamado período clásico. Ahora bien, dado que sobre el cine clásico se ha dicho mucho, lo que me interesa desarrollar puntualmente aquí, son los lugares en los que el verosímil clásico ha trabajado lo realista y el modo en que sus alcances marcan la narrativa cinematográfica, al punto de que el cine del período clásico opera como el canon, como el punto de referencia, que habilita a "los otros" cines y a los sucesivos desvíos (1).

El Realismo

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

En tanto esta perspectiva estética pone en juego, de modo privilegiado, presupuestos acerca de lo que la realidad es -o debería ser-, cabría preguntarse sobre la concepción de lenguaje que la sostiene. La respuesta no es sencilla, pero digamos a grandes rasgos, que en la relación lenguaje, mundo y verdad, la apuesta del realismo del siglo XIX excluye la perspectiva del lenguaje como constructor de mundos, en pos de una imagen del lenguaje como medio de acceder, por adecuación, a un estado de cosas inmanente o esencial. Es decir, que para la perspectiva realista el estatuto más verdadero de sus obras, estaría garantizado por la exacta representación de lo existente. La verdad del realismo artístico radicaría, por lo tanto, en el supuesto de un estado esencial de las cosas que el arte, a través del distanciamiento de la convención, habría de revelar. Desde una perspectiva tal, el lenguaje verdadero es entonces, aquel que 'desaparece' frente al objeto representado, la verdad un valor absoluto y el arte una actividad del lado de la *mimesis*.

Esta concepción explica que se refiera al realismo como a un "estilo sin estilo", lo que básicamente manifiesta, no la ausencia de estilo -no hay obra sin estilo-, sino el hecho de que los movimientos realistas operan negando su propia condición de convención (2).

Roman Jakobson en un artículo sumamente estimulante, publicado muy tempranamente, establece una serie de observaciones que considero centrales al momento de pensar al realismo en arte. Por una parte, indica que no se puede hablar del realismo sino, en todo caso, de «los» realismos. Por otra parte, señala que cada realismo trabaja de modos distintos. Y añade, que las obras autodefinidas realistas no admiten como única lectura la de ser consideradas verdaderas representaciones del mundo sensible (3). La primera observación nos permite considerar que cada realismo conlleva una perspectiva de lo que la realidad es. Ello implica que no se pueda pensar en la realidad como una dimensión única, exacta, común a todos los hombres en todas las épocas, sino por el contrario, que debemos reconocer aquello que Eisenstein, Brecht y Pasolini han dicho alguna vez: cada época nos propone, nos habla, desde su realismo.

Por otra parte, el hecho de que sea posible distinguir la existencia de distintos realismos, pone en evidencia que cada uno de ellos manifiesta modos de hacer que no son idénticos, y que por lo tanto, pueden ser descritos en sus particularidades, y claro, en sus generalidades o puntos de encuentro. La tercera cuestión, ligada a los tipos de lectura a los que puede dar lugar una obra autodefinida como realista, nos permite diferenciar dos grandes posiciones. Un tipo de lectura se caracteriza porque las obras realistas son consideradas interrupciones de la tradición. Es decir, que pueden ser valoradas como artificiosas y falsas para quienes no adhieren al realismo, o bien, como "opacas" para aquellos que formados en la tradición, son sorprendidos por este nuevo modo de hacer. Es decir, que

según esta posición de sanción o de extrañamiento, el modo de hacer realista aparece fundamentalmente como opacidad del lenguaje. En tanto que el otro tipo de lectura señalado por Jakobson, es aquel que caracteriza a los defensores del realismo. En este caso, la lectura de las obras realistas como portadoras de un plus de verdad, se logra a través de una operación clave, la cual consiste en considerar al desvío respecto del canon, no como un cambio en los juegos de lenguaje, sino como el resultado de una mayor aproximación a la realidad. Es decir, que este segundo tipo de lectura implica ponderar al desvío como dotado de mayor verdad.

Mientras la primera posición descrita, a la que caractericé por poner el acento en la dimensión constructiva de la obra -ver al modo realista como opacidad del lenguaje-; es decir, por entender que las obras realistas manifiestan una nueva convención que discute a la tradición; la segunda posición se caracteriza, en cambio, porque al tiempo que señala la tradición como convención, niega al estatuto convencional de su propia propuesta estética. Es decir, que supone a su manera de hacer, respecto de los fenómenos que representa, como "transparente". La obra realista deviene así, para esta lectura, reflejo objetivo del mundo y no, en todo caso, una mirada renovada.

La propuesta en este lugar es ubicarse en la línea de las observaciones formuladas por el ya citado Jakobson, entendiendo que el realismo resulta de convenciones y reglas del lenguaje que pueden ser precisadas. Esto implica tomar distancia de la mirada sostenida por los defensores del realismo, cuando la misma no considera su propio estatuto discursivo y se presenta, como lo he llamado en otro lugar siguiendo a Nichols, como un "realismo ingenuo" (4).

Parto entonces, del supuesto por el cual el realismo en arte obedece a la estabilización de reglas del lenguaje que definen regímenes de verosimilitud. En tal sentido, lo realista no es el resultado de la adecuación a una realidad extradiscursiva, sino que resulta de la adecuación a reglas del lenguaje, a convenciones. El cine no escapa a esta restricción. David Bordwell lo señala al decir que: "La motivación «realista» depende de lo que parece natural a alguien versado en convenciones específicas" (5).

Cine y realismo

En el caso puntual del cine -arte que nace sobre el final del siglo que vio nacer al realismo pictórico y literario-, el problema de la dimensión realista implica consideraciones que deben tener en cuenta al estatuto del film. No está de más recordar, que con el nacimiento del cine la transformación iniciada por la fotografía adquiere dimensiones que hasta el momento eran sólo imaginables, y por qué no, parte de un anhelo bien moderno. En este sentido, lo particular del film es el haber sido rey -durante no poco tiempo- del maravilloso reino de la *poderosa ilusión de realidad*, posición que tomó su fuerza de la naturaleza del dispositivo fílmico (6). Al decir "naturaleza" no apelo a una cualidad dada, por el contrario, tomo el término en el sentido del entorno que hace posible una escena determinada y que es, cabe señalar, resultado de las lecturas que la sociedad establece sobre el modo de producción del film, esto es: su «arché» (7). Esta cuestión de la potencia del realismo cinematográfico ligada al dispositivo señala un fenómeno ampliamente trabajado, respecto del cual me

interesa en particular referir aquí a Christian Metz, cuando advierte que la misma resulta del despliegue de la lógica indicial. Metz señala que el film funda esta dimensión indicial recuperando el procedimiento productivo de la fotografía e incorporando otros índices de realidad, tales como el movimiento y el sonido sincrónico (8). Ahora bien, no basta con referir al este estatuto realista ligado al dispositivo -ello no es suficiente- para entender al realismo cinematográfico (9). Como dice Noël Burch "(...) en el cine la «ilusión de realidad» enmascara *la existencia de un sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico*" (10). Es decir, que se trata además de un problema de estrategias del lenguaje, de textos privilegiados, de tradiciones estéticas. Aclaro este punto: el hecho de que el film manifieste cualidades particularmente realistas, no explica que el tipo de films que la institución privilegie y haya privilegiado, sean fundamentalmente realistas; es decir que no explica que sean representativos, narrativos y ficcionales (11). De lo contrario, si sólo dependiera de las condiciones del dispositivo técnico y de la cualidad fotográfica, ¿cómo podríamos explicar la presencia de films considerados "antirrealistas", como "La vuelta a la razón" (*Le retour à la raison*, Man Ray, 1923), "La edad de oro" (*L' Age D'Or*, Buñuel, 1930) o films actuales que tensan los límites hacia lo irrealista, como "El camino de los sueños" (*Mulholland Drive*, Lynch, 2001). Es decir, que el estatuto icónico indicial del film es condición de posibilidad del realismo, pero no la condición excluyente (12).

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

Lo clásico en el cine

Se denomina «cine clásico» a ese cine que establece un modo de hacer orientado a lo narrativo y a lo ficcional, cine del cual, con frecuencia, se señala a los norteamericanos Porter y Griffith como a "los padres". Cabe señalar, que en la descripción que apela a las paternidades, los primeros films hacia una narrativa cinematográfica –la que tomará el nombre amplio de cine clásico–, estarían localizados primero en "Asalto y robo al tren" (*The great train robbery*, Porter, 1903) con la introducción del procedimiento de "montaje paralelo"; y luego, en el film "El nacimiento de una nación" (*The birth of a nation*, Griffith, 1915) con la introducción del uso "dramático" del plano (13). Veamos que, en oposición al trabajo sobre escenas –unidad espacio temporal– que caracteriza a los primeros films, la introducción del montaje paralelo, establece la posibilidad de vincular dos lugares distintos a través de un lazo temporal de simultaneidad. Añadamos que la asociación temporal depende también del orden lógico que articulan los acontecimientos. Por otra parte, el cambio en el tamaño de plano implica la posibilidad de establecer juegos de distancia para construir los

objetos y las atmósferas, en oposición a la distancia fija que caracterizara a los primeros films.

En el libro "El tragaluz del infinito" Noël Burch se interroga sobre el modo de representación que caracteriza a la institución cinematográfica, modo que vincula claramente al cine clásico y al que define como Modo de Representación Institucional (MRI). Me parece importante señalar que la manera en la que el autor se acerca a esta pregunta sobre el MRI, parte de un deseo de desnaturalización. Es decir, que no sólo se pregunta por lo que el cine es, en términos de una descripción de sus cualidades, sino que introduce la cuestión de la razón cultural de este modo de ser. Por ello considero que se trata de una perspectiva que asume la tarea como una genealogía y que permite replantear ciertos lugares comunes en el relato de la historia del cine. En este sentido, Burch postula una hipótesis que discute la descripción del nacimiento del cine clásico como acaecida recién entre 1903-1915. Señala: "Puesto que, y ésta es la hipótesis principal de este libro, veo a la época 1895-1929 como la constitución de un Modo de Representación Institucional (MRI), que desde hace cincuenta años es enseñado explícitamente en las escuelas de cine como Lenguaje del Cine; lenguaje que todos interiorizamos desde muy jóvenes en tanto que *competencia de lectura* gracias a una experiencia de las películas (en salas o televisión) universalmente precoz en nuestros días en el interior de las sociedades industriales" (14).

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

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

Una cuestión clave para entender a este verosímil de motivación realista del cine clásico, es el privilegio que establece de un campo de la producción discursiva, la diegética. Etienne Souriau define por diégesis –o diegético "a todo aquello que aparece «ante la inteligibilidad» (como dice M. Cohen-Séat) de la historia contada, el mundo supuesto o propuesto por la ficción del film" (15). Asimismo, Burch señala que diégesis y narración, suponen una autonomía relativa en el caso cinematográfico, en el cual los "procesos narrativos y diegéticos tienden a fundirse". Esta reflexión sobre la íntima relación que mantienen los procesos narrativos y diegéticos es central para comprender la singularidad del MRI: todo en el film se vuelca hacia lo representativo y hacia lo ficcional. En tal sentido, recordemos que los autores coinciden en señalar que la consecuencia de este privilegio de lo diegético por parte del

cine clásico, implica que todo procedimiento, todo elemento que aparece en el film, contribuya a la construcción de la historia. Señalemos además, que se debe atender al hecho de que esa lógica de integración narrativa opera como clave de lectura dominante: ver cine es estar ante el espectáculo de una historia cuyo éxito –lograr la autonomía de la criatura ¡- dependerá de la integración ajustada de cada elemento presente en la pantalla. O bien, en el caso contrario, que la integración fallida implique, como se dice en el medio de los realizadores audiovisuales, que “el relato no se sostenga”.

La estrategia del cine clásico radica, entonces, en la poderosa subordinación de todos los recursos del lenguaje a la construcción de la diégesis bajo el dominio de lo narrativo.

Tomo aquí el adjetivo “poderosa” con todo el interés por recuperar en la memoria del lector ese otro momento en que usé la palabra para referir a la ilusión de realidad del film, y ello es en virtud de que la poderosa ilusión de realidad del film depende de ese otro poder, el de lo narrativo.

La órbita narrativa

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

Esta transparencia es descrita como la configuración de una escena en la que el film procura disimular su condición de construcción, o si se quiere de artificio, para privilegiar la ilusión de que ese mundo se desarrolla sin que nadie lo produzca: un mundo auto-proferido (16). Bazin lo observa con relación al montaje, en lo que llamó el “montaje invisible” del cine clásico, que consiste en disimular el corte, la costura, en función de la continuidad espacio-temporal. Dicho de otro modo, el cine clásico establece un sistema de reglas -como lo son las de montaje-, con el propósito de disimular el corte en tanto lo discontinuo, para construir el efecto de que la relación entre planos es motivada y configuran de tal manera espacios y tiempos coherentes. Bazin lo describe del modo que sigue: “La utilización del montaje puede ser «invisible», como sucedía muy frecuentemente en el film americano clásico de la anteguerra. El fraccionamiento de los planos no tiene otro objeto que analizar el suceso según la lógica material o dramática de la escena. Es precisamente su lógica lo que determina que este análisis pase inadvertido, ya que el espíritu del espectador se identifica con los puntos de vista que le propone el director porque están justificados por la geografía de la acción o del desplazamiento del interés dramático” (17). El film, en tanto discurso -es decir, siguiendo a Verón, en tanto “fragmento espacio-temporal de sentido”- (18), ha sido proferido (es sentido, producido) y no es que se

"autoproduzca". Por ello, evidentemente, esto de la invisibilidad o transparencia trabaja como metáfora que, como señala Metz, permite pensar en el tipo de escena o de contacto que el cine clásico propone y habilita.

Ahora bien, la posibilidad de construir una escena que se caracteriza por la ilusión de transparencia, implica el asentamiento de reglas del lenguaje que paulatinamente devienen tanto modo correcto como modo esperado, o más aun, siguiendo a Bazin: el modo «neutro». Estas reglas participan del horizonte de expectativas que construye un film, horizonte que en el caso del cine clásico se caracteriza por su gran estabilidad y por haber alcanzado el estatuto de una suerte de único posible: el modo verosímil (19).

Recordemos: las reglas de montaje que establecen los criterios de la configuración espacio-temporal para construir el efecto de continuidad. Como es el caso de la regla por la cual, si un personaje sale de cuadro por la derecha, en el plano siguiente, entrará por la izquierda. Otras reglas: el sincronismo de sonido, puesto que la voz debe "salir" en perfecta sincronía con el movimiento de los labios; la composición centrípeta del espacio; el modo en que el fuera de campo trabaja como apoyo de lo que está en campo y es plenamente diegetizado. Éstas son algunas de las reglas del cine clásico orientadas a la motivación diegética. David Bordwell, quien ha trabajado ampliamente sobre el modelo narrativo del cine clásico, señala tres grandes características: Uno, que en su totalidad, la narrativa clásica trata la técnica fílmica como vehículo para la transmisión de la información de la historia por medio del argumento. Dos, que en la narración clásica, el estilo habitualmente alienta al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia. Tres, que el estilo clásico consiste en un número estrictamente limitado de recursos técnicos organizados en un paradigma estable y ordenado probabilísticamente según las demandas del argumento (20).

Es decir, que el autor caracteriza al cine clásico como a un cine que privilegia la función diegético-referencial, en el cual las relaciones espacio-temporales están motivadas por el orden de los acontecimientos relatados según procedimientos y reglas conocidos. Esto último implica que se trate de un cine que, en términos de su expectación, satisface las expectativas, puesto que en la relación tradición / novedad, continuidad de esa tradición / discontinuidad, trabaja sobre la continuidad de esa tradición. A este respecto, y a modo de síntesis, Bordwell señala: "Estos tres factores explican, de alguna forma, por qué el estilo clásico hollywoodiense pasa relativamente desapercibido. *Cada película recombinará recursos familiares con pautas previsibles, y de acuerdo con las demandas del argumento.* El espectador casi nunca tendrá dificultades para comprender una característica estilística porque está orientado en el tiempo y el espacio, y porque las figuras estilísticas serán interpretables a la luz de un paradigma" (21). Me interesa detenerme en esta idea que Bordwell propone al definir al estilo clásico hollywoodiense -estilo que se configura a través de los tres factores antes mencionados- y al cual caracteriza como a un estilo que pasa casi desapercibido, que no comporta demasiadas dificultades para su comprensión y que permanentemente se ocupa en orientar al espectador (cine preocupado por ser claro). Si bien es por todos conocida la manifiesta oposición del autor a la introducción que la semiótica

hace de la noción de enunciación en el campo de los estudios cinematográficos, me parece que muy bien podemos vincular esta caracterización con la noción ya planteada de "transparencia". He explicado el modo en que concibo la noción de transparencia, por cuanto el vínculo propuesto entre este desarrollo de Bordwell y autores que han hablado de la transparencia enunciativa del film, lejos de ahogar una discusión, se propone para establecer puntos de encuentro que es posible advertir entre distintos autores y enfoques (22).

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

Estas condiciones ligadas a la expectativa realista, pueden observarse en la exigencia de que en el film todo sea motivado; esto es: que todo posea ingerencia diegética y que ello ocurra del modo más "natural" posible. Esta exigencia puede advertirse en la perspectiva de un autor como Arnheim, para quien la *artisticidad* del film se vincula a lo narrativo y a la construcción diegética. Sostiene: "Es importante que el artista del cine subraye conscientemente las propiedades de su medio para poder crear una obra de arte. Sin embargo, esto debe hacerse de manera que el carácter de los objetos representados no se destruya de este modo, sino más bien, se acentúe, concentre e interprete" (23).

Realismo(s): tradición y ruptura

A finales de los '50 y en el transcurso de los años '60, este cine clásico que operaba hasta el momento como condición de producción claramente dominante en el campo de la cinematografía mundial, es cuestionado por nuevas cinematografías (24). Es cuestionado por el llamado «cine moderno». La operación crítica de este cine moderno procede fundamente, como lo señala Metz, de la puesta en crisis de la narratividad fílmica clásica (25). Ello no es casual: la institución cinematográfica se había ocupado en establecer una suerte de estética dominante, con reglas y procedimientos paulatinamente instrumentados –como lo recuerda Burch con el caso de la prohibición de la mirada a cámara- procedimientos fuertemente convenidos en torno a la narración, la configuración de la diégesis y la transparencia fílmicas. Al poner en jaque a la narratividad, el cine moderno pone en jaque el estatuto mismo de lo cinematográfico (26).

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

Para Metz, como lo he mencionado, tal ejercicio de señalamiento procede del estallido del relato: se tensan los lazos causales, el fuera de campo deja de ser plenamente diegetizado, las relaciones espacio-temporales se señalan en su inestabilidad, se privilegia lo descriptivo -aspecto que se vincula a lo documental y al uso más frecuente del plano secuencia

como supuesto portador de indicialidad (continuo espacio - temporal, "sin montaje"). Por ello, Metz sostiene, tras analizar la posición del cine moderno respecto de su postulado de "la muerte del relato": "Habría que acumular más ejemplos de agilización y enriquecimiento 'sintácticos' en el cine moderno, analizarlos más prolongadamente, mostrar con más detalle que todas esas nuevas conquistas se hacen en relación con la diégesis y que el nuevo cine, lejos de abandonar el relato, nos proporciona relatos más diversos, más ramificados, más complejos", añadiendo: "Sólo queríamos subrayar hasta qué punto es raro oír hablar, y a veces no sin insistencia, de la "muerte del relato" en el momento en que aparece una nueva generación de narradores (...)" (27).

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

Yuri Lotman define a la significatividad, como la instauración de un plus de información que al tiempo que construye un objeto -un referente- reenvía al sistema semiótico que lo configura (28). Aclaremos que para Lotman "información" implica novedad. En tal sentido, este plus de información deriva de la frustración de un campo de expectativas. Me parece que podemos vincular esta idea de la significatividad con la definición de Jakobson del efecto de «plus de verdad» del realismo como resultado del desplazamiento estilístico leído como una mayor aproximación a la realidad. Esta relación nos permite pensar al realismo en su operatoria intertextual y, particularmente, hacerlo caracterizando y situando el lugar del cine clásico en dicho problema.

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

El cine clásico, su escritura, tomó la forma de una economía de los posibles fílmicos. En tal sentido, para que dicho modelo fuera puesto en evidencia y fuera señalado como restricción, fue necesario marcar, recordar, que otros modos de hacer cine eran también posibles. Ahora bien, no todo el cine moderno es realista, en el sentido de postular una mayor aproximación a la realidad. Si bien todo el cine moderno tiene en común establecer un campo de producción de sentido que discute al cine clásico, esta escena de distanciamiento o desvío respecto del canon clásico, puede operar de modo realizante o irrealizante. Esto es, que dicho desplazamiento puede no ser

leído por los nuevos estilos como resultado de una mayor aproximación a la realidad (definición tradicional de realismo). Esta posibilidad doble, abre un interrogante: ¿cuándo es que hay realismos?, o bien, ¿cuándo el desvío construye realismo? Para aclarar este punto reenvío a la categoría de Lotman antes descrita, de la significatividad como plus de sentido ligado a la frustración de una expectativa. Dado que lo característico del cine clásico es que instituye sus procedimientos como el horizonte de expectativa que habilita la transparencia diegético-referencial, la irrupción de nuevos modos de hacer que pretenden señalar la tradición como artificio, proceden rechazando la transparencia diegética. Es decir que, al introducir nuevos procedimientos, éstos operan como desplazamientos respecto de la expectativa, y por lo tanto, habilitan cierto extrañamiento: introducen la opacidad del lenguaje. Ahora bien, en el caso del apelativo realista, se trata de una opacidad que se pretende tal respecto de la tradición (no hablar la voz de ésta, no hablar la voz del cine clásico), pero no así, respecto de los fenómenos del mundo.

Es decir, que en el caso del realismo cinematográfico que se concibe como de mayor aproximación a la realidad -como es el caso de buena parte del cine moderno con el caso paradigmático del neorealismo-, ese efecto de aproximación trabaja en una relación de tensión entre los pares opacidad-transparencia: por un lado se asume que en algún punto su lenguaje captura algo esencialmente verdadero, y por otro se debe señalar a la transparencia del cine clásico como opacidad. A través de ese doble movimiento apelan a ser más verdaderos, y es por ello que aquellos nuevos realizadores modernos deseaban esto de la muerte del relato que señala Metz, y sobre lo cual observa: "¿Se definirá entonces al cine moderno como una aproximación más directa a lo real, una especie de realismo fundamental, o también de "objetividad"? En primer lugar, debemos aquí descartar un equívoco: si por las nociones invocadas se entiende alguna especie de poder cosmofánico, una aptitud para todas las revelaciones, que el cine habría poseído desde su nacimiento, pero del cual habría tardado mucho tiempo en tomar conciencia, ello equivale volver a una mitología que Jean Mitry criticó con toda justicia y que, tras oropeles fenomenológicos, oculta un realismo esencialista que desemboca en la recuperación, a nivel del 'sentido natural de las cosas', de la univocidad terrorista de la significación que con la otra mano combate en nombre de la ambigüedad (...) (29).

En este camino, la posibilidad del *plus de sentido*, esta complejidad, esta riqueza que señala Metz y que fascinaba a Bazin, radica fuertemente en que el cine moderno defrauda una expectativa, la del cine clásico. Pero lo interesante, es que para asumirse como más realistas rechazan, en grados diferentes, su propia condición de convención (o de nueva convención). Ello puede verse en el siguiente comentario de Bazin: "El neorealismo, ¿no es más un humanismo que un estilo de la puesta en escena? ¿Y ese estilo, no se define esencialmente por un «desaparecer» ante la realidad?" (30). Si bien esto del desaparecer está modalizado, puede verse la vigencia de esta concepción que antes señalara, del realismo como un estilo sin estilo, es decir, del lenguaje transparente.

Retomando la perspectiva que establece Metz, si nos preguntamos cuándo el desvío construye realismo, la respuesta consistiría en la distinción de las operaciones que en un caso

habilitan al efecto de mayor verosimilitud que asume el realismo -y que algunos autores vinculan al trabajo de producción de lazos metonímicos respecto del mundo histórico (31), respecto de los procedimientos de aquel cine que pone en tensión la tradición narrativa, pero que lo hace para ubicarse del lado de lo ficcional. En un caso, modo realizante del desvío, ubicamos a un film como "Ladrón de bicicletas", donde el desvío involucra la no inscripción del film en un género particular (ir contra el sistema de los géneros), el uso de locaciones reales, en el sentido de que existen más allá del film como es la ciudad en ruinas, mayor presencia de exteriores respecto de los interiores, presencia de actores no profesionales, temáticas ligadas a la post-guerra, a la pobreza. Cabe señalar que todos estos elementos, de ruptura respecto del canon clásico, son señalados por los metadiscursos. Es decir, que son atributos que acompañan al film y permiten a un espectador actual mantener cierta proximidad con las condiciones de lectura de los espectadores y críticos contemporáneos a la aparición del mismo y del movimiento neorrealista. En este sentido, podemos decir que la operación metadiscursiva comporta una fuerte ingerencia en la lectura realista del film.

Ahora bien, en el otro caso -el desvío irrealizante- podemos señalar la película *Mulholland Drive*, que trabaja una suerte de movimiento antinarrativo que consiste, fundamentalmente, en la puesta en tensión del orden causal. Quien haya visto el film, sabe que se trata de un film desconcertante, que aparece, incluso, como un film ilógico, o bien, atendiendo a la propuesta estética global, un film de una lógica bien onírica (32).

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

A modo de conclusión

Como se ha señalado, todo realismo pone en escena un régimen de verosimilitud que trabaja intertextualmente, y que define a su vez un régimen de visibilidad. En el caso cinematográfico, el modelo clásico opera como el lugar de la norma, del canon. Estaría por ello, tentada a decir que dicho modelo opera como grado cero del lenguaje cinematográfico, en el sentido del no-lenguaje, la transparencia. Pero, inmediatamente reconozco que se trata de un terreno enormemente complejo, fundamentalmente por lo complejo de la categoría de grado cero. Un desarrollo tal requeriría mucho más de lo que aquí esperaba presentar. Aludo entonces a esta hipótesis, quedando su desarrollo pendiente para un abordaje futuro.

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

Notas

- (1) El recorrido aquí propuesto resulta de un primer momento de observaciones, y forma parte de una proyecto más amplio, ligado a mi tarea como becaria-investigadora en la UNLP en el Proyecto de la SCyT de la UNLP, «Real-ismos: rupturas verosímiles, estrategia autenticante y confrontación ficcional en el campo cinematográfico», Dir. Carlos Vallina y CoDirector: Raúl Barreiros. Por último, quisiera señalar que en este lugar en particular mucho de lo desarrollado viene de la mano de las observaciones y conversaciones mantenidas con Mabel Tassara, las que movilizaron mi interés y me ayudaron a pensar y problematizar estas cuestiones.
- (2) En otro lugar he desarrollado este problema, focalizando la operatoria realista en el campo del discurso de la crítica: Bejarano Petersen, C. (2005 [a]) Realismo: una noción crítica, VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica (AAS), "Discursos críticos", Cap. Fed., 12 al 15 de Abril de 2005.
- (3) Jakobson, R. (1921), "El realismo en arte", en Realismo, ¿mito, doctrina o tendencia histórica?, Bs. As.: Lunaria, [1er ed. cast. 2002].
- (4) Bejarano Petersen, C, Op. cit. 2005, o la del anuario de periodismo.
- (5) Bordwell, D. (1985), La narración en el cine de ficción, Barcelona: Paidós, [1er ed. cast. 1996], pág. 149.
- (6) Tomo la noción de dispositivo según se desarrolla en la perspectiva semiótica, puede verse Fernández, J L. (1999), Los lenguajes de la radio, Bs. As., Ed. Atuel.
- (7) Ver Schaeffer, JM, (1987), La imagen Precaria. Del Dispositivo fotográfico, Cátedra, Madrid, 1990 [1er ed. cast.].
- (8) Metz, Ch. (1968), Ensayos sobre la significación en el cine. Ed. Tiempo Contemporáneo. Bs. As., [1ra ed. cast. 1972].
- (9) Señalemos además que las nuevas tecnologías digitales nos ponen de frente a una problemática de lo indicial, dimensión ligada a lo autenticante o al valor "documental" del film, que parece requerir un reposicionamiento del problema. Ahora bien, no debemos olvidar que aún en el caso del film "tradicional" o analógico, la semiótica ya había advertido que la posibilidad de lectura indicial no está dada solamente por las características del dispositivo técnico, sino también, por el modo en que ese dispositivo es leído y por los procedimientos de lenguaje que configuran sus textos.
- (10) Burch, N. (1987), El tragaluz del infinito, Cátedra, Madrid [1 a ed. cast.], pág. 247.
- (11) Metz, Ch. Op cit 1968, [1972].
- (12) Bejarano Petersen, 2005 [b]), Real-ismos: rupturas verosímiles, estrategia autenticante y confrontación ficcional en el campo cinematográfico, Primer encuentro de Becarios de la UNLP, EBEC'05, La Plata, 29 y 30 de agosto de 2005.
- (13) Reisz, K. (1958), The technique of film editing, Londres, Focal Press [Técnica del montaje cinematográfico, Taurus, Bs. As., 1er ed. cast.].
- (14) Burch, N., Op. cit., (1987) [1 a ed. cast.], pág. 17.
- (15) Souriau, E., (1953), L'Univers Filmique, Flammarion Éditeur, París. Pág. 7.
- (16) Metz, Ch. (1990). Cuatro pasos por las nubes, en La enunciación impersonal o la cita del film (L'énonciation impersonnelle, ou le site du fillm, París, Méridien-Klincksieck.
- (17) Bazin, A. (1958-62), ¿Qué es el cine?, Madrid: RIALP, [6ta ed. cast. 2004], pág. 82-83.
- (18) Verón, E. (1997), La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad, Ed. Gedisa, Bs. As [2da. ed. 1998].

- (19) Tomo la noción de verosímil en términos semióticos, según los desarrolla en el caso particular de lo cinematográfico Ch. Metz (1970), *El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia una cierta decadencia de un cierto verosímil?*, en *Lo Verosímil*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Bs. As. [1ra ed. Cast.].
- (20) Bordwell, D., *Op. cit.*, 1985, [1996], pág. 163-164.
- (21) Bordwell, D., *Op. Cit.*, 1985, [1996], pág. 164. *Ibid.* –el subrayado es mío–.
- (22) Si bien considero que sería provechoso recuperar la discusión sobre enunciación –incluyendo una revisión sobre el modo en que se piensa a la semiótica desde ciertas miradas que la cuestionan– abriría un campo de tareas que excede lo propuesto en este lugar. Para más especificaciones sobre esta discusión ligada a la enunciación cinematográfica puede verse: Metz, Ch. *Op. Cit.*, 1990. También puede verse mi trabajo: VIII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Ponente: título de ponencia "Enunciación audiovisual. notas y recorridos de una acotación" La Plata, 16 al 18 septiembre de 2004.
- (23) Arnheim, R. (1957), *El cine como arte*, Paidós, Barcelona, [4ta. Reimpresión, 1996], pág. 36.
- (24) Se toma la noción de condiciones de producción, en el sentido en que lo desarrolla Eliseo Verón en (1997), *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Bs. As. [2da. ed. 1998].
- (25) Metz, Ch. (1968), *Ensayos sobre la significación en el cine*. Ed. Tiempo Contemporáneo. Bs. As., [1ra ed. Cast. 1972].
- (26) Metz, Ch. *Op. cit.* 1968, [1972].
- (27) Metz, Ch. *Op. cit.* 1968, [1972], pág. 335.
- (28) Lotman, Y. (1973), *Estética y semiótica del cine*, Gustavo Gili, Barcelona [1er ed. cast. 1979].
- (29) Metz, Ch., *Op. cit.* 1968, [1972], pág. 289.
- (30) Bazin, *Op. Cit.* 1958-62, [2004], pág. 88.
- (31) Esta perspectiva puede de las estéticas "realistas" puede verse en Jakobson, R. (1985), *Lingüística y poética en Ensayos de lingüística general*, Planeta-Agostini, Barcelona, y en luego, Nichols, B., (1991) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Ed. Paidós, Barcelona, 1997 [1er ed. cast.].
- (32) Bejarano Petersen, C. 2005 [c] «A la sombra de la narración: cuando lo onírico violenta el relato», trabajo del equipo de investigación "El despertar cotidiano en los lenguajes artísticos y mediáticos", Primeras Jornadas Nacionales de Equipos de Investigaciones en Arte, Cap. Fed. 5,6 y7 de Mayo de 2005.

Bibliografía

- ARNHEIM, R. (1957), *El cine como arte*, Paidós, Barcelona, [4ta. Reimpresión, 1996].
- BAZIN, A. (1958-62), *¿Qué es el cine?*, Madrid: RIALP, [6ta ed. cast. 2004].
- BEJARANO PETERSEN, C. 2005 [a] *Realismo: una noción crítica*, VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica (AAS), "Discursos críticos", Cap. Fed., 12 al 15 de Abril de 2005.
- BEJARANO PETERSEN, C. 2005 [b], *Real-ismos: rupturas verosímiles, estrategia autenticante y confrontación ficcional en el campo cinematográfico*, Actas de las Jornadas de Becarios de la UNLP- EBEC'05, La Plata, 29-30 de agosto de 2005.

BEJARANO PETERSEN, C. 2005 [c] «A la sombra de la narración: cuando lo onírico violenta el relato», trabajo del equipo de investigación "El despertar cotidiano en los lenguajes artísticos y mediáticos", Primeras Jornadas Nacionales de Equipos de Investigaciones en Arte, Cap. Fed. 5,6 y7 de Mayo de 2005.

BORDWELL, D. (1985), La narración en el cine de ficción, Barcelona: Paidós, [1er ed. cast. 1996].

BURCH, N. (1987), El tragaluz del infinito, Cátedra, Madrid [1 a ed. cast.].

JAKOBSON, R. (1921), "El realismo en arte", en Realismo, ¿mito, doctrina o tendencia histórica?, Bs. As.: Lunaria, [1er ed. cast. 2002].

LOTMAN, Y. (1973), Estética y semiótica del cine, Gustavo Gili, Barcelona [1er ed. cast. 1979].

METZ, Ch. (1968), Ensayos sobre la significación en el cine. Ed. Tiempo Contemporáneo. Bs. As., [1ra ed. cast. 1972].

METZ, Ch. (1977), Psicoanálisis y cine, el significante imaginario, Gustavo Gili, Barcelona, [1ra ed. cast. 1979].

METZ, Ch. (1990), Cuatro pasos por las nubes, en La enunciación impersonal o la cita del film (L'énonciation impersonnelle, ou le site du fillm, París, Méridien-Klincksieck.

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

SOURIAU, E., (1953), L'Univers Filmique, Flammarion Éditeur, París.

STEIMBERG, O. (1993), Semiótica de los medios masivos, ATUEL, 2ª ed. 1998.

VERÓN, E. (1997), La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad, Ed. Gedisa, Bs. As [2da ed. 1998].