

ARTE E IDEOLOGÍA: UN ANÁLISIS DEL **CRONOTOPOS** EN LAS PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS CONTEMPORÁNEAS

Paula Iadevito y María Torre
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
mariatorre@hotmail.com

Resumen

El artículo reflexiona acerca del vínculo entre arte e ideología a partir de un análisis de la construcción del *cronotopos* en las producciones cinematográficas contemporáneas. Para introducirnos en la temática propuesta retomamos las políticas de la interpretación, considerando que -desde esta perspectiva- es posible pensar las obras de arte en un terreno de lucha por los sentido(s). Las modalidades de construcción del *cronotopos* cinematográfico nos remiten a la dimensión ética de la obra de arte (el *film*), desde el momento en que su construcción formal (espacio-temporal) opera performatizando al espectador e interviene en la constitución de su subjetividad. Analizar los cambios en el *cronotopos* cinematográfico -en el contexto de las transformaciones socio-históricas y culturales del siglo XX- constituye un aporte para la comprensión de las especificidades del campo cultural actual y de la lógica de producción de las identidades en el escenario de la *posmodernidad*.

Palabras clave: cine - *cronotopos* - ideología - subjetividad

Introducción

Existe cierto consenso a la hora de caracterizar los tiempos que corren bajo el rótulo de la *postmodernidad*. Más allá de las diversas posiciones teóricas al respecto, coincidimos con Jameson acerca de la pertinencia de dicho término para sintetizar las características culturales que expresan la lógica propia del capitalismo tardío. En este marco la discusión sobre las políticas de la interpretación resultan productivas para reflexionar acerca del vínculo entre arte e ideología, dado que las mismas se encuentran en la médula de las discusiones sobre estética contemporánea (1).

El trabajo se inicia con una revisión del pensamiento de los llamados “maestros de la sospecha” (Marx, Freud y Nietzsche), quienes al inaugurar una nueva concepción acerca de los modos de interpretación, nos sugieren claves de indagación de los discursos cinematográficos. Es decir, desde sus teorías resulta posible abordar las obras de arte (en nuestro caso, los *films*) entendiéndolas como interpretaciones y, en tanto tales, como intervenciones políticas sobre la construcción de sentido(s) que conforman la “realidad”. A continuación, retomamos una serie de conceptos de la teoría de Mijail Bajtin útiles para explicar el carácter inherentemente ideológico del lenguaje y, por ende, de las producciones cinematográficas, la dimensión ideológica constitutiva de todo discurso también se halla presente en la construcción formal del discurso fílmico. Es por ello que un análisis del modo en que se construye el *cronotopos* cinematográfico (organización espacio-temporal de los *films*) nos remite inexorablemente a su dimensión ética. Desde sus específicas construcciones formales, los *films* actúan performatizando al espectador e intervienen en los procesos de constitución de la subjetividad en cada una de las épocas.

1. La política interpretativa

La lectura de cualquier obra artística nos remite inmediatamente al mundo de las interpretaciones y con éste a la lucha por el sentido que resurge en el conflicto interpretativo. Toda obra es una interpretación (la perspectiva del autor) que, a su vez, habilita múltiples interpretaciones y, en tanto obra interpretada contiene un carácter inherentemente político; siempre y cuando entendamos a las interpretaciones que la atraviesan como “espectros” productores de sentido incorporados en ella. Es decir, no es posible leer ninguna obra de arte sin tomar en consideración al conjunto de miradas que la constituye.

Con la modernidad y la consiguiente autonomización de la esfera estética, la creación artística se piensa como expresión de una intencionalidad subjetiva -genio creador (2)- como forma de tomar distancia frente a la inminente mercantilización del arte, dejando atrás las concepciones que consideraban la obra como representación mimética de una realidad exterior a ella. Sin embargo, en ambos casos subyace la idea de mimesis o representación; es decir, se intenta develar -a través del ejercicio interpretativo- el “contenido” (intención del artista o realidad externa) de la obra de arte. En otras palabras, esta preeminencia del “contenido” supone una idea de interpretación que pretende descubrir el “núcleo duro”, mostrando una verdad que agotaría en última instancia el sentido de la obra (3).

Las teorías de Marx, Freud y Nietzsche nos invitan a reflexionar sobre el acontecimiento de un nuevo Logos que viene a romper con los modos de interpretación establecidos y que, por lo tanto, nos sitúan como sujetos en un nuevo universo de sentido. Esta

modalidad de interpretación privilegia la "forma", en la medida en que no busca por fuera del discurso la justificación / corroboración del mismo, sino que intenta actuar sobre la realidad por medio de la estrategia interpretativa. Así, la *interpretación* de la *interpretación* que resume el método de estos pensadores -para analizar los procesos sociales de la historia- dio lugar a lecturas productoras de sentido que, "...han redefinido el espacio mismo de la producción de una nueva manera de leer la escritura del mundo..." (4).

La operatoria que realiza Marx a partir del análisis del fetichismo de la mercancía es iluminadora para comprender el ejercicio interpretativo que llevan a cabo estos autores; "... el carácter misterioso de la forma mercancía estriba, por tanto, pura y simplemente, en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de éstos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y como si, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de sus productores. Este quid pro quo es lo que convierte a los productos de trabajo en mercancías, en objetos físicamente metafísicos o en objetos sociales" (5).

Para Marx, la mercancía es la materialización de las formas que adoptan las relaciones sociales entre los hombres en una época histórica determinada; por fuera de estas relaciones la misma se vive como fetiche. Las mercancías -al proyectar ante los hombres el carácter social del trabajo *como si* fuese un carácter material (un don material de las cosas)- producen el efecto de subjetivación de los objetos y paralelamente de cosificación de las relaciones sociales. Marx violenta la ley de los modos de interpretación establecidos al mostrar que el discurso de la economía política de su época no sería otra cosa que una suerte de autojustificación del carácter que asumen las relaciones sociales en el sistema capitalista. Así, al interpretar este discurso no buscó develar una esencia, sino desnaturalizar-mostrando la intencionalidad generada por la "ficción" impuesta desde un discurso ideológico que no es pura cáscara, ilusión, falsa conciencia sino que tapa pero a su vez muestra la "realidad". Las producciones ficcionales de las sociedades construyen una verdadera realidad operativa, no son *mentiras*; la interpretación -sabiendo atender los silencios y las sombras- habilita el ejercicio de la crítica de aquello que se nos aparece como verdadero.

Por su parte, Freud plantea que el ejercicio de desnaturalización del discurso consiste en violentar el discurso mismo, atendiendo al relato del *sueño* que el paciente elabora y no al sueño en sí, cuyo sentido es siempre ya una interpretación. Finalmente, Nietzsche formula una genealogía de la moral como mecanismo de intervención sobre una construcción simbólica, la que Occidente ha realizado sobre la moral. Así, su filosofía se centra no en la interpretación de la moral que pregona Occidente sino en la forma discursiva en la que los contenidos morales han sido construidos e instituidos.

En resumidas cuentas, el tipo de análisis interpretativo que plantean los tres autores trastoca profundamente los modos de comprender el mundo social. En primer lugar, se puede constatar que no existe una verdad por fuera de los discursos, de manera que el ejercicio interpretativo no debe bucear en los textos buscando una esencia, sino ver en la misma forma los sentidos ideológicos que en ella se expresan. En segundo lugar y por esa misma razón, todo ejercicio interpretativo es siempre una intervención política en la medida en que pretende perturbar los discursos que se encuentran naturalizados en el sentido común, fundando "nuevas ficciones" que al conformar y condicionar nuestras prácticas sociales permitan dar lugar a nuevas formas de configuración subjetiva.

2. Arte e ideología: el signo como terreno de disputa

El nuevo mapa de la cultura que trazan Marx, Freud y Nietzsche habilita un ejercicio interpretativo de la obra de arte que asume el carácter opaco del signo, es decir, cuestiona la existencia de una verdad o una esencia a descubrir por fuera de la obra artística. Si bien estas lecturas privilegian la *forma* en la que se construyen los discursos, esto no implica que sus estrategias interpretativas se reduzcan a lecturas formalistas, antes bien, pretenden reconocer la connotación ideológica que revisten esas formas. La deriva textualista que ha suscitado el enfoque de estos autores supone un desconocimiento o un olvido acerca del carácter eminentemente político de toda interpretación, omitiendo tanto la cualidad histórica como la materialidad del discurso (6). En este sentido, y tomando a las producciones artísticas como parte de la discursividad social, y por tanto, como interpretaciones del mundo, Grüner apunta: "...los textos artísticos nunca son del todo fenómenos puramente estéticos; o mejor: su estética es inseparable de su 'ética' y de su 'política', en el sentido preciso de un Ethos cultural que se inscribe (conscientemente o no) en la obra, y del cual 'forman parte' las interpretaciones de la obra, y de una 'politicidad' por la cual la interpretación afecta a la concepción de sí misma que tiene una sociedad" (7).

A partir de estas consideraciones nos ocuparemos de la relación entre arte e ideología. En esa dirección, la propuesta bajtiniana reviste especial interés desde el momento en que la misma se funda en una mirada social e histórica acerca del problema del lenguaje, que permite vincular la lucha social con los fenómenos lingüísticos sin perder por ello la especificidad de su campo. Bajtin ubica el problema del lenguaje dentro de la visión marxista del mundo y nos sugiere un abordaje materialista del signo que

supone ahondar en su dimensión social, tomándolo como terreno o espacio en el que se plasma la lucha de clases. Elaborar una filosofía del lenguaje constituye una herramienta útil para un verdadero estudio de las ideologías. Bajtin se opone y critica tanto a las versiones que colocan al fenómeno ideológico como parte de la conciencia (subjetivismo idealista), como a los abordajes de un marxismo vulgarizado predialéctico que entiende a la ideología como un mero reflejo de lo que ocurre en la base material. El signo, para Bajtin, es el resultado de la interacción social, es la materialización del proceso de comunicación social. Significar supone conciliar la polisemia de la palabra con un determinado significado, pero éste no está nunca cerrado puesto que comprender es siempre una actitud activa que habilita a una nueva significación en función del contexto situacional. Esto es lo que hace que la palabra sea en última instancia la arena de la lucha de clases (8).

Hemos retomado la perspectiva de Bajtin porque la misma nos permite inscribir a la obra de arte dentro del ámbito de la comunicación social, es decir, entenderla como un enunciado particular que inevitablemente dialoga con otros enunciados. Este diálogo produce efectos que constituyen la dimensión pragmática del texto (obra de arte), no a partir de su *contenido* (del “tema” que aborda) sino a partir de su *forma*, que refiere a la interrelación entre autor, texto y lector (la cual modeliza formalmente la obra a través de, por ejemplo, las instrucciones de lectura que surgen de dicha relación). Entonces, es en los efectos que origina la obra de arte donde puede leerse la ideología del texto (9).

3. El cine más allá de la representación

El cine -en tanto manifestación cultural- permite mostrar y problematizar la realidad, y en este ejercicio habilita un horizonte de posibles producciones de significados, sentidos y representaciones. Coincidiendo con Sorlín, consideramos que “el film pone en escena al mundo y al hacerlo es uno de los lugares en que constantemente cobra forma la ideología” (10). La narrativa cinematográfica al tiempo que representa las características económicas, políticas, socio-culturales de determinada época, es en sí misma una interpretación, y como tal, construye y forma parte de los discursos que le dan sentido a esa realidad. Este segundo aspecto resulta central puesto que es allí, en el espacio simbólico, donde se ponen en juego los procesos de constitución de las identidades sociales.

Si con Ricouer pensamos la identidad como inseparable de su narrativización, el cine -en tanto que texto narrativo- nos permite aproximarnos a los procesos de construcción de la subjetividad contemporánea. Y es su carácter *ficcional* -como el de todo relato por más testimonial que se pretenda- el que nos remite al ejercicio de desciframiento de las formas que organizan el relato y que, a su vez, configuran esquemas de percepción a partir de los cuales los sujetos decodifican el mundo (11). Es decir, entendemos que la *ficción* habilitada por el espacio cinematográfico, entre otros espacios del arte- “no debe” ser leída en términos de verdad /falsedad sino indagando el “efecto de real” que el texto produce (12).

Entendido en estos términos, el cine no estaría cumpliendo con la mera función de representar la realidad, sino más bien de configurarla. Podemos decir que los *films* se convierten así en “escuelas de educación social y sentimental” que regulan lo permitido y lo prohibido, legitiman gestos y modas, y sugieren el ocultamiento de otras (13). En una palabra, el cine interviene en la configuración de los estereotipos sociales de cada época, permitiendo rastrear las representaciones que conforman los imaginarios socio-históricos. Pero a su vez propone modelos contra-hegemónicos (14) que cuestionan las categorizaciones monolíticas y estereotipadas y mantienen viva la disputa por los sentidos, evitando que una de las visiones acerca de la realidad *closure* al resto (15).

Nuestro interés se centra en la dimensión significante del texto fílmico, inescindible de los modos en que en la imagen se condensa la articulación espacio-temporal; es decir, se trata de un medio particularmente apto para la construcción y representación del bloque espacio-duración (16). Este mismo planteo fue desarrollado por Gilles Deleuze, quien problematizó esta característica del dispositivo cinematográfico a partir de los conceptos *imagen-movimiento* e *imagen tiempo* (17). Y, en este sentido, aquello que Bajtin denominó como el *cronotopos* -en tanto que herramienta conceptual para entender el modo en que la novela construye estructuras espacio-temporales que evocan pero no reflejan la subjetividad real- puede hacerse extensivo al lenguaje cinematográfico (18). A continuación nos centraremos en las mutaciones del *cronotopos*, suponiendo que se encuentran asociadas a los cambios en la subjetividad contemporánea.

4. Postmodernidad: un cambio en el **cronotopos** cinematográfico

El término postmodernidad -como forma de aludir al clima de época contemporáneo- ha sido objeto de innumerables debates en la medida en que todo acto de nominación es el resultado de luchas políticas por imponer el modo legítimo de percibir el mundo social (19). La utilización que realiza Jameson del concepto, a diferencia de otras perspectivas, remite no estrictamente a una estética sino que apunta a establecer conexiones entre las expresiones culturales contemporáneas y las formas que asume el capitalismo tardío. Dice Jameson: “a veces me canso como cualquier otro del eslogan del postmodernismo, pero cuando siento la

tentación de lamentar mi complicidad con él (...), hago una pausa para preguntarme si hay algún otro concepto que pueda dramatizar la cuestión de una manera tan eficaz y económica” (20), de lo que se trata entonces es de no renunciar a la necesidad de encontrar conceptos capaces de dar cuenta del momento histórico al que asistimos.

En el campo del arte el término “postmoderno” refiere, en primer lugar, a una tendencia a la *hibridación*, es decir al debilitamiento o borramiento de las fronteras que dividen aquello que se considera arte de lo que no, en este sentido puede decirse que se recupera el gesto vanguardista consistente en un férreo intento por hacer coincidir arte y vida (21). Se verifica una mixtura de la llamada alta y baja cultura que subvierte la jerarquía establecida entre ambos universos, incorporando en las producciones artísticas elementos propios de la cultura de masas. Esto redundaba a la vez en una utilización “más libre” de los límites genéricos: la intertextualidad, el pastiche, la revisita y reutilización singular de los géneros son moneda corriente, por ejemplo, en las producciones fílmicas. Como señala Terry Eagleton, el artefacto postmoderno reacciona frente a la autonomía del campo del arte, se hace leve, autoirónico, ezquizoide e irreverente. Otro de los gestos propios del postmodernismo está asociado a la puesta en cuestión de los meta relatos de la modernidad. “El postmodernismo señala la muerte de estos meta relatos cuya función secretamente terrorista era fundar y legitimar la ilusión de una historia humana «universal»” (22). La operatoria consiste en cuestionar toda instancia de trascendencia mostrando, en cambio, el carácter fragmentario de todo discurso. Esto coloca al espectador en una posición diferente puesto que lo invita a construir el sentido de los textos que se ofrecen, cuyo recorrido de lectura amplía los márgenes de interpretabilidad.

En el caso de las producciones fílmicas esto se evidencia en las estrategias llevadas a cabo a la hora de tramar la historia. Pensemos por un momento en el discurso del cine clásico (23), instancia en la que se consagró el carácter narrativo del cine dando lugar a lo que se conoce como el Modo de Representación Institucional. Se trató de un procedimiento de construcción del universo diegético que lo que hacía era borrar las huellas del acto de enunciación, la historia se presentaba como contándose a sí misma, sin mediaciones y pretendidamente transparente. Así, la disposición de las figuras en la pantalla se amoldaba a las “ambiciones” de la cámara (la cámara cumpliendo la función de *panóptico* tal como la explica Foucault). Además, estas pautas de organización espacial -configuradoras de la narrativa- oficiaban como guía del ojo-espectador, recetando las instrucciones “adecuadas” para leer la imagen. Este ejercicio regulador de la visión -basado en la percepción central- se erigió como continuación de los códigos de figuración heredados del Renacimiento. Otra característica fundamental del cine clásico estuvo dada por las reglas que sistematizaban la relación campo-fuera de campo (espacio representado y espacio no mostrado). Las mismas establecían dos cuestiones centrales: el modo en que el espacio fuera de campo debía restituirse en el campo y, a su vez, pre-establecía un lugar para el espectador dentro del esquema de organización espacial. Así, la dialéctica campo-fuera de campo que ha definido al cine clásico (hoy en día “respetada” por el cine hegemónico) tendía a disimular tanto las operaciones de enunciación como el dispositivo presente detrás de las imágenes. Con respecto a la organización del tiempo -basada en la distinción de dos temporalidades: la de los acontecimientos relatados y la del acto de relatar- el cine clásico también ha establecido sus reglas. El *flash-back* y, en menor medida, el *flash-forward* fueron criterios rectores de la organización temporal-lineal y cronológica. Aquí también podemos acudir a las proposiciones de Deleuze para aseverar que espacio y tiempo cinematográficos conforman una díada indisoluble; es decir, el movimiento no se agrega al fotograma, por el contrario, se trata de cortes móviles que portan en sí mismos el movimiento (24). En lo que hace al registro visual y sonoro, la operatoria -en sintonía con la pretensión de transparencia de las historias que se narran- consistía en un encabalgamiento de ambos registros que acentuaban el verosímil del relato. Por otra parte, la preeminencia del así llamado cine de género permitía reforzar este verosímil, la recurrencia de *films* “típicos” estabilizaba los márgenes de interpretabilidad y reforzaba los códigos de lectura del *film* en la medida en que cumplía con las expectativas del espectador, brindándole una serie de escenas típicas que garantizaban la cohesión del género en cuestión (25).

En cambio, en tiempos de la posmodernidad (26), la dialéctica invariable entre ambas instancias (espacio-tiempo) se expresa a través de nuevos procedimientos narrativos. En relación con la construcción del espacio se apela comúnmente a una multiplicidad de recursos para armar la composición de lugar. Habitualmente, la primacía de planos medios y planos detalle constituyen herramientas claves en la configuración de escenas; es decir, las figuras (rostros-cuerpos) y los objetos son cortados, fraccionados, mostrados desde ángulos acentuados con el propósito de eludir la forma tradicional de encuadre. Estos mecanismos combinados con la utilización de la cámara en movimiento (cámara descentrada) dan lugar a un borramiento de los bordes, propiciando estados de desconcierto, confusión y yuxtaposiciones. También cambia la relación campo-fuera de campo complejizando su sentido; siguiendo a Deleuze, el fuera de campo, por un lado, da cuenta de aquello que no existe dentro del campo (sino en otra parte, en el fuera de campo) y por otro lado, refiere a aquello que “insiste” y “subsiste” en la escena (27). Con respecto a la organización temporal (historia y relato de esa historia), si bien en muchos casos la cronología lineal se mantiene presentando el relato de manera más bien clásica, en otras oportunidades el mismo se aleja del ordenamiento causal

(encadenamiento de hechos) explorando nuevas formas de narrar que suponen cambios en las concepciones del tiempo. En lo que hace al modo en que se ponen en juego los diferentes registros de la representación cinematográfica, como son la imagen y la palabra, se verifica en el cine contemporáneo un uso que rompe la sincronía de ambos registros. En algunos *films* recientes hay un trabajo fino del registro sonoro como unidad significativa -más allá de su referencia / correspondencia con el registro visual- que termina por fisurar y hacer estallar la ilusión referencial. Como señala Eduardo Grüner: “*en el cine, las palabras están en conflicto, no en armonioso vínculo, con las imágenes*” (28), esto resulta evidente -sigue el autor- en el cine mudo, mientras que el cine parlante convencional intentó ocultarlo cuidadosamente: “*la coincidencia del sonido con la imagen de la boca sutura unilateralmente el sentido, impide esa amenazante apertura al abismo del sinsentido, al chirrido del desencuentro entre “lo audio” y “lo visual”, al agazapado asalto del lapsus receptivo*” (29). En referencia a la utilización de los códigos propios del cine de género, se advierte un empleo más libre de los mismos. Las normas rígidas que plantea cada género se quiebran, ya sea a través de la utilización de más de un género, o modificando y (re)significando los códigos de aquél. De esta manera, los géneros pasan a ser vistos como algo dinámico y productivo, y ya no como material fijo, normativo y estable. Estas variaciones modifican la posición del espectador, quien “*ya no sólo observa a los personajes sino que se observa a sí mismo en el proceso de reconocer las convenciones genéricas*” (30). Los géneros entonces ya no se ofrecen como firmes contratos de lectura que garantizan las formas de la interpretación sino que revelan a partir de su mixtura, su diversidad y fragmentariedad la inestabilidad de los procesos de identificación contemporáneos.

Tras estas breves referencias, podemos constatar un grado creciente de complejidad en las estructuras narrativas de ciertos *films*, los cuales revelan un interés por trastocar toda concepción lineal del devenir de los acontecimientos. Estas producciones privilegian los desordenes del relato, apelando por ejemplo, a ideas y vueltas en el tiempo (*Memento*, Christopher Nolan, 2000; *21 gramos*, Alejandro González Iñárritu, 2003; *Old Boy*, Chanwook Park, 2003; *2046 Los Secretos del Amor*, Wong Kar Wai, 2005) o mezclando sueño y realidad (*Mulholland Dr.*, David Lynch, 2001; *The Wonder Years*, Kim Hee-jung, 2007), o ficción dentro de la ficción (*La piscina*, Ozon, 2003). Por otra parte, la proliferación de historias y de personajes redundan en un descentramiento de la historia principal que ya no es la que organiza necesariamente el relato (*Pulp Fiction*, Tarantino, 1994). Si pensamos en algunas de las producciones del cine argentino reciente (31) también podemos advertir transformaciones en el modo en que se construyen las historias; la primacía de espacios cerrados y asfixiantes (*La ciénaga*, Lucrecia Martel, 2000; *Bolivia*, Caetano, 2001) conlleva una construcción de la temporalidad signada por la fatalidad de un tiempo circular. A la concepción moderna de un tiempo que avanza progresivamente, este cine responde construyendo un *cronotopos* que revela la crisis de dicho relato (*Los Rubios*, Albertina Carri, 2003). Así podemos constatar que en la actualidad un gran número de producciones cinematográficas se desarrollan a partir de opciones de construcción espacio-temporal bien diferentes a las que hemos referido para el cine clásico.

Estos patrones identificables en los objetos culturales no se encuentran aislados, constituyen una de las tantas expresiones de la crisis de los “grandes relatos” propios de la modernidad. Los cambios ocurridos en el mapa mundial tras la caída del bloque de la URSS, dieron paso a una creciente fragmentación identitaria y cultural que a nivel teórico se expresa en una revisión de ciertas concepciones universalistas que viraron hacia planteos de corte de-constructivo, donde no sólo categorías como la de clase, género, pueblo o nación comenzaron a ser repensadas, sino incluso la propia noción de Razón y de Sujeto (32).

El análisis del modo en que el cine construye la dimensión espacio-temporal permite dar cuenta del debate modernidad /postmodernidad. La ruptura de las formas narrativas clásicas expresa el fin de los relatos basados en la existencia de certezas de carácter universal capaces de dar sentido a la historia y al sujeto. Vimos ya a través del análisis de los aspectos formales de configuración del relato en el cine clásico cómo allí la historia coincidía con la enunciación, borrando las marcas del punto de vista. Esto redundan en una pretensión de objetividad del relato que acentúa el carácter aparentemente transparente y eficaz de la comunicación en la medida en que instaura un espectador que ve confirmadas sus expectativas conforme avanza la historia. De manera contrastante, las coordenadas espacio-temporales que hacen a la configuración de los relatos contemporáneos evidencian una diseminación del sentido unívoco que se plasma en una diversidad de mundos de vida que estarían dando cuenta del descentramiento del sujeto. Las recientes producciones cinematográficas que mencionamos más arriba son ejemplos de estas transformaciones en la medida en que suponen “...una revalorización de los «pequeños relatos», a un desplazamiento del punto de mira omnisciente y ordenador en beneficio de la pluralidad de voces” (33).

La aproximación al estudio del *cronotopos* cinematográfico implica asumir que el carácter ideológico del cine no está simplemente dado por la temática que aborda (lectura contenidista), tampoco por los modos en que se representan los diferentes actores sociales, sino y fundamentalmente por la *forma* en que se estructura el relato cinematográfico. Es precisamente allí donde la ideología se hace presente en su dimensión productiva, performatizando al sujeto-espectador a través de sus enunciados.

5. El texto fílmico y su responsabilidad ética en el contexto de la postmodernidad

El texto fílmico -en tanto enunciado- es un eslabón dentro de la cadena de comunicación discursiva, acarreado las marcas de la interacción social. Bajtin entiende al enunciado como la unidad real de la comunicación discursiva (34) que, en esa medida, adopta un carácter histórico concreto (35). Dice Bajtin: "...el lenguaje participa en la vida a través de los enunciados concretos que lo realizan, así como la vida participa del lenguaje a través de los enunciados" (36). Los enunciados constituyen la forma a través de la cual los sujetos hacen uso de la lengua, y su existencia está anclada en las distintas esferas de la acción humana. Otra característica fundamental del enunciado es la de estar destinado; el otro está siempre presente, aunque no esté físicamente, existe un imaginario del otro que organiza mi propio enunciado, me anticipo a sus respuestas, tomo en cuenta sus expectativas, me adelanto a sus objeciones. Con relación a este punto aflora el planteamiento ético que el autor realiza del fenómeno de la comunicación, puesto que en mi propio enunciado soy responsable ante el otro. Se hacen presentes las nociones de *dialogismo* y *polifonía* (37) como rasgos inherentes a todo enunciado; en él es posible encontrar diversos grados de alteridad, voces lejanas, ecos y reflejos de enunciados ajenos.

Ahora bien, cada enunciado -concebido de forma separada- es individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora un tipo relativamente estable de enunciados que es lo que Bajtin denomina géneros discursivos. Confirma el autor: "Los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua" (38). Los sujetos entonces, al escoger las palabras que darán forma a su enunciado, lo hacen en virtud de una sabiduría práctica que proviene de su inserción y constitución en tanto que individuos sociales. Sabiduría vinculada al uso apropiado de los géneros discursivos. Éstos a diferencia de las formas lingüísticas son más elásticos, lo que no quiere decir que carezcan, para el hablante, de una normatividad precisa, una normatividad que es la que posibilita la comunicación social y por lo tanto su estudio.

Volviendo a los ejemplos de las producciones cinematográficas contemporáneas (ver punto 4), pudimos advertir que las mismas se caracterizan por la organización de las dimensiones espacio-temporales -que estructuran el texto-enunciado- valiéndose de la operatoria de-constructiva como procedimiento eje. Es decir, la de-construcción pasa a ser la clave de lectura del texto proponiendo nuevas instrucciones de lectura que, como diría Bajtin, expresan el carácter ideológico de la obra y, a su vez, refieren a la responsabilidad ética de los participantes en dicha comunicación. En estos *films* se enfatiza el lugar del lector / espectador a quien se interpela convocándolo a que participe en la construcción del sentido de la obra, proyectando sobre ésta sus asociaciones y expectativas (39). Así, esta dinámica se aleja de toda mirada instrumental y unidireccional de la comunicación sostenida sobre la idea de un receptor pasivo al que se le impone un sentido ya dado de antemano.

Si como decíamos más arriba siguiendo a Bajtin, los géneros discursivos son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua, el estudio de los géneros en el cine resulta una herramienta de interés que permite dar cuenta de las mutaciones socio-históricas. A lo largo de la historia del cine los géneros no han permanecido fijos, sino que han ido cambiando al ritmo de las transformaciones sociales. En las producciones fílmicas contemporáneas se advierten no sólo cambios al interior de los géneros sino una tendencia creciente a su fusión. Para Bajtin los géneros discursivos pertenecen y se corresponden con las distintas esferas de la praxis humana, en este sentido la mixtura de géneros en el cine actual estaría expresando la proliferación de estilos de vida que -indefectiblemente- amplían el campo de la comunicación favoreciendo instancias de intercambio. En palabras de Zavala: "ir al cine es un proceso condensado en el reconocimiento de los "géneros", que así funcionan como modelos de interpretación y cuya esencia, especialmente en las dos últimas décadas, es cada vez más volátil, no sólo por razones de mercado simbólico, sino precisamente debido a la fragmentación de las formaciones ideológicas del inconsciente colectivo contemporáneo" (40).

Los *films* contemporáneos -al igual que otros productos artísticos- componen un mapa cultural signado por el discurso *multiculturalista* cuya característica principal consiste en la exaltación de la diversidad. En la actualidad, el espacio cinematográfico se caracteriza por: una creciente presencia de "otras" cinematografías (asiáticas, africanas y latinoamericanas), por la variedad de temas / problemáticas que abordan los *films* y, un sinfín de miradas, sentidos e interpretaciones que se le proponen al espectador. No obstante, el multiculturalismo se erige como forma ideológica ideal de la posmodernidad que, en tanto tal, niega su condición de particular presentándose como un nuevo universal. "...mantiene esta posición como un privilegiado «punto vacío de universalidad», desde el cual uno puede apreciar (y despreciar) adecuadamente las otras culturas particulares: el respeto multiculturalista por la especificidad del Otro es precisamente la forma de reafirmar la propia superioridad" (41).

6. Palabras Finales

Hemos intentado dar cuenta de la relación entre arte e ideología, entre el valor estético del texto fílmico y su dimensión pragmática. Es decir, buscamos comprender el cambio del *cronotopos* cinematográfico (la organización espacio-temporal del *film*) teniendo en cuenta las transformaciones socio-históricas y culturales acontecidas en el siglo XX. Cada época configura una situación discursiva particular, definida por la modalidad de la relación que se entabla entre los participantes de la comunicación. A

su vez, esta situación discursiva genera efectos específicos que impactan en la subjetividad. Siguiendo a Bajtin, es imposible pronunciar la neutralidad de la obra-enunciado debido a que los diálogos que establecen los integrantes de la comunicación (autor-texto-lector; en nuestro caso, director-*film*-espectador) expresan las relaciones de poder que atraviesan todo campo de saber (42).

Como hemos visto, el cine contemporáneo se vale de una multiplicidad de recursos que apuntan a la diseminación del sentido: la utilización de nuevas herramientas formales, la mixtura de géneros, la diversidad de temáticas, la visibilidad de sujetos y problemáticas hasta el momento silenciadas, la amplitud de los márgenes de interpretabilidad de los textos que interpelan al espectador, otorgándole una posición activa y central en el proceso de construcción de significados. Esta amplitud de criterios formales, estéticos e ideológicos -que pretende no sólo ampliar el campo de lo visible sino también habilitar distintas lecturas- nos remite a la *polifonía* presente en toda obra-enunciado. Pero en este caso, este fenómeno *polifónico* tiene la particularidad de estar inscripto bajo el signo del discurso *multicultural*.

El democratismo que se expresa en el discurso del *multiculturalismo* se corresponde con las relaciones sociales propias del capitalismo tardío, es decir, se trata de un discurso que se articula desde una actitud de tolerancia y respeto por las diferencias, pero que oculta las lógicas de producción que subyacen a éstas. Su tendencia homogeneizante se muestra -paradójicamente- como la más absoluta diversificación. En este contexto, la emergencia de “nuevos sujetos” -cuyas identidades se definen a partir de anclajes heterogéneos, ligados a la etnia, la religión, la sexualidad, el género, etc.- conllevan a una acentuación de los particularismos que reponen las voces negadas por el discurso de la *modernidad*. Pero no debemos olvidar que en la medida en que el par antagónico capital-trabajo es constitutivo del modo de producción capitalista, toda reivindicación identitaria debe comprenderse a la luz de este conflicto. He aquí el meollo de la cuestión; es éste el conflicto que el discurso *multicultural* procura negar, como dice Zizek: “esa mancha de raíces particulares es la pantalla fantasmática que oculta el hecho de que el sujeto carece completamente de raíces, que su posición verdadera es el vacío de universalidad” (43). Sólo comprendiendo la operatoria ideológica que realiza el discurso *multicultural* logramos alejarnos de las justificaciones esencialistas como las de creer que las raíces, o el origen cultural particular que sustenta la posición *multiculturalista* universal, constituyen su “verdad”.

Así, las identidades se definen en pugna con los sentidos establecidos en el discurso social, pero -en la medida en que se constituyen en un campo de poder- estos sentidos nunca están absolutamente sellados, concluidos. Tampoco en el campo cinematográfico podemos hablar de sentidos establecidos de una vez y para siempre, porque él mismo se ha diversificado notablemente dando lugar a nuevos productos más flexibles y heterogéneos. Y si bien muchas de las producciones fílmicas emergentes -como las que hemos retomado para dar cuenta del cambio en el *cronotopos*- han sido asimiladas por la cultura dominante tampoco es posible negar el carácter disruptivo que en buena medida expresan (44). El conflicto por las interpretaciones atraviesa todo las esferas de la vida poniendo en escena su lógica de producción de las subjetividades. Consideramos que la batalla ideológica trasladada al campo de la cultura -en la medida en que aún mantiene una relativa autonomía- facilita el reconocimiento de la capacidad creadora y del potencial para la transformación que se articula en la tensión irreconciliable entre sujeto y objeto (45).

Notas

(1) Zavala, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*. Este libro está disponible en la red electrónica (en la sección de Educación Continua de la UAM Xochimilco, <http://www.uam.mx>).

(2) Tal como afirma Bourdieu resulta significativo que al momento de la irrupción de técnicas y estrategias destinadas a comercializar la obra de arte, es decir, a su mercantilización, se glorifique al artista exaltando su creatividad y genialidad independientemente del conjunto de las relaciones sociales de las que forma parte. Ver Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Quadrata, 2003.

(3) Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005.

(4) Grüner, Eduardo, Foucault: una política de la interpretación en M. Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 1995.

(5) Marx, Karl, El fetichismo de la mercancía, en K. Marx, *El Capital. Crítica de la Economía Política*. Tomo I, cap. I, apart. 4, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1966.

(6) Varias lecturas sobre el Manifiesto Comunista han enfatizado el carácter preformativo del texto en tanto nomina al “proletariado” constituyéndolo en sujeto revolucionario. El Manifiesto -entendido en términos de interpretación del sistema capitalista- es un relato cuya *verosimilitud* (proletariado sujeto revolucionario) refiere a un momento de *verdad* (trabajadores en fábricas).

(7) Grüner, Eduardo, Foucault: una política de la interpretación, *Op. Cit.*

(8) Dentro de la ideología dominante el signo aparece como reaccionario puesto que tiende a estabilizarse, ocultando la heteroglosia de toda comunidad lingüística y negando el inherente proceso generativo social que está presente en la constitución del mismo. Ver Bajtin, Mijail, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1992.

(9) Bajtin, Mijail, *Op. Cit.*

(10) Sorlín, Pierre, *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pág. 252.

- (11) Al respecto véase Bourdieu, Pierre, *Cosas Dichas*, Barcelona, Gedisa, 1997; Schutz, Alfred y Luckmann, Thomas, *Las estructuras del mundo de la vida*, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 2003.
- (12) Barthes, Roland, *Polémica sobre el realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- (13) Mazziotti, Nora, "Ador(n)adas de la cabeza a los pies. Las estrellas de cine de los 30-50", *Revista De Signis. Asociación Latinoamericana de Semiótica*, 2001.
- (14) Toda hegemonía es parcial y habilita en su seno "contrahegemonías", una hegemonía alternativa o contracultura. Véase, Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997.
- (15) Laclau, Ernesto, *Emancipación y diferencia*, Buenos Aires, Editora Espasa Calpe, 1996.
- (16) Aumont, Jacques, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1989.
- (17) El cine, para Deleuze, no es la continuación de la técnica fotográfica porque introduce un cambio en la forma de dar cuenta del movimiento. La *imagen-movimiento* consiste en un corte móvil de la duración (distinto a un corte inmóvil del movimiento que sería lo propio de las instantáneas fotográficas) y es posible gracias a la introducción de la cámara móvil y el montaje. Este último es el verdadero protagonista de la técnica cinematográfica, a través del montaje emerge la dimensión temporal del cine, donde el tiempo se construye a partir del encadenamiento de sucesivas imágenes movimiento (planos). Así, tiempo y montaje resultan inescindibles. Luego, Deleuze va a introducir el concepto de *imagen-tiempo* para dar cuenta de una ruptura en la construcción del tiempo que, de alguna manera, se desvincula de la primacía del montaje. El autor sitúa este cambio en el cine de postguerra con el neorrealismo. Una lectura sobre la teoría de Deleuze puede encontrarse en: Marrati, Paola, *Gilles Deleuze. Cine y Filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2003.
- (18) El concepto bajtiniano de *cronotopos* designa la indisolubilidad del tiempo y el espacio, se trata de un principio rector de toda composición narrativa. Ambas categorías remiten a las relaciones espacio temporales socialmente construidas que son asimiladas por el arte. Su utilidad radica en poner en relación los ordenamientos espacio temporales propios de la obra con los externos a ella, es decir, con el contexto social. Ver Bajtin, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991.
- (19) Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual. Op. Cit.*
- (20) Jameson, Fredric, *El Giro Cultural. Escritos Seleccionados sobre el Postmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 2002, pág. 74.
- (21) Con la salvedad, bien señalada por Jameson, de la necesidad de referir la estética postmoderna a la lógica propia que asume el capitalismo tardío.
- (22) Eagleton, citado en Harvey, David, *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998, pág. 23.
- (23) La categoría de cine clásico se refiere al período que va de los años 30 al 50. Se trata de la edad de oro del cine de Hollywood cuyas características principales son el *Studio Sytem*, el *Star System* y el *cine de género*.
- (24) Marrati, Paola, *Gilles Deleuze, Op. Cit.*
- (25) Aumont, Jacques, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje, Op. Cit.*
- (26) La heterogeneidad de las propuestas estéticas del cine contemporáneo es indudable, como así también el modo en que se recuperan gestos propios del cine moderno, sin embargo, creemos pertinente emplear la categoría de cine postmoderno en tanto forma de dar cuenta de su inscripción a la lógica actual del capitalismo tardío. El cine contemporáneo, al igual que el conjunto de las manifestaciones culturales, se basa en un nuevo tipo de relación con la historia y la tradición que lo separa del cine moderno, este último buscaba superar o negar la tradición mientras que el cine actual dialoga con ésta de una manera singular: la moda de la nostalgia, el pastiche como revisitación autoriónica constituyen algunas de esas formas. Para un tratamiento más amplio del tema ver: Costa, Antonio, *Saber ver cine*, Barcelona, Paidós, 1997.
- (27) Marrati, Paola, *Gilles Deleuze, Op. Cit.*
- (28) Grüner, Eduardo, *El sitio de la mirada, secretos de la imagen y silencios de arte*, Buenos Aires, Norma, 2001, pág. 99.
- (29) Grüner, E., *El sitio de la mirada, secretos de la imagen y silencios del arte, Op. Cit.*, pág. 100.
- (30) Zavala, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico, Op. Cit.*
- (31) Las producciones cinematográficas argentinas que cobran visibilidad hacia fines de la década del noventa y que fueron nombradas y conocidas como el "Nuevo Cine Argentino" no podrían ser caracterizadas estrictamente como cine postmoderno dadas las características del propio campo cinematográfico local. El proceso de autonomización del campo, en los términos en los que lo entiende Bourdieu, se ha visto interrumpido en forma abrupta por la última dictadura militar. Así el proyecto del "nuevo cine argentino" de los años sesenta en sus distintas variantes (cine experimental o cine político) queda trunco y es retomado (aunque no de manera explícita) por los cineastas jóvenes que irrumpen dentro del campo hacia fines de los años noventa. Algunas de las estéticas de estas producciones recuperan aspectos propios del cine moderno, por ejemplo, en el caso del cine de Trapero quien se identifica con el movimiento del neorrealismo italiano, o Lucrecia Martel quien reconoce sus filiaciones con el cine de Torre Nilsson, quizás el caso de Caetano sea el más cercano a las características propias del cine postmoderno en el modo en que revisita el cine de género (*Un oso rojo*, 2002) o juega y pone en relación elementos propios de la cultura de masas en su cine (piénsese en el empleo que hace de la cumbia villera en sus *films*, por ejemplo).
- (32) Arfuch, Leonor, *Identidades, Sujetos y Subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo, 2002.
- (33) Arfuch, L. *Op. Cit.* pág.20
- (34) Tanto las palabras como las oraciones -en tanto unidades de la lengua entendida como sistema- carecen de expresividad, son neutrales. La expresividad nace del contacto entre la realidad y la lengua que se produce en la comunicación discursiva. Ver Bajtin, Mijail, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 2005.
- (35) Mientras Saussure había elaborado su sistema de la lengua, dejando al habla como un espacio caótico e inabarcable, Bajtin retoma este terreno puesto que es ahí donde se juega y se vislumbra el problema del lenguaje como siendo parte del mundo social.
- (36) Bajtin, Mijail, *Estética de la creación verbal, Op. Cit.*, pág. 251
- (37) El *dialogismo* refiere a la presencia protagónica del otro en mi enunciado en la medida en que el lenguaje es siempre ajeno y expresa la historia y las tradiciones. El término *polifonía* lo emplea Bajtin para caracterizar las novelas de Dostoievski y remite a la existencia de una pluralidad de puntos de vista y visiones del mundo presentes en el texto, que son expresadas por los propios personajes y no ya por la voz privilegiada del narrador.
- (38) Bajtin, Mijail, *Estética de la creación verbal, Op. Cit.*, pág. 254.

- (39) Zavala, Lauro, *Op. Cit.*
- (40) Zavala, L., *Op. Cit.*
- (41) Žižek, Slavoj, Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional, en F. Jameson & S. Žižek, *Estudios Culturales: Reflexiones sobre el Multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós, 1998, pág. 172.
- (42) Foucault, Michel, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1989.
- (43) Žižek, S., *Op. Cit.*, pág. 173
- (44) Williams, R., *Op. Cit.*
- (45) Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Madrid, Ed. Orbis, 1983.

Bibliografía

- Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Madrid, Ed. Orbis, 1983.
- Arfuch, Leonor, *Identidades, Sujetos y Subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo, 2002.
- Aumont, Jacques, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Bajtin, Mijail, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 2005.
- Bajtin, Mijail, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1992.
- Bajtin, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991.
- Barthes, Roland, *Polémica sobre el realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Bourdieu, Pierre, *Cosas Dichas*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Quadrata, 2003.
- Costa, Antonio, *Saber ver cine*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Foucault, Michel, *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1989.
- Grüner, Eduardo, Foucault: una política de la interpretación, en M. Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 1995.
- Grüner, Eduardo, *El sitio de la mirada, secretos de la imagen y silencios de arte*, Buenos Aires, Norma, 2001.
- Grüner, Eduardo, El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek, en F. Jameson & S. Žižek, *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Harvey, David, *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998.
- Jameson, Fredric, *El Giro Cultural. Escritos Seleccionados sobre el Postmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 2002.
- Laclau, Ernesto, *Emancipación y diferencia*, Buenos Aires, Editora Espasa Calpe, 1996
- Marrati, Paola, *Gilles Deleuze. Cine y Filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2003.
- Marx, Karl, El fetichismo de la mercancía, en K. Marx, *El Capital. Crítica de la Economía Política*. Tomo I, cap. I, apart. 4, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Mazziotti, Nora, "Ador(n)adas de la cabeza a los pies. Las estrellas de cine de los 30-50", *Revista De Signis. Asociación Latinoamericana de Semiótica*, 2001.
- Ricoeur, Paul, El sí y la identidad narrativa, en P. Ricoeur, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 1991
- Schutz, Alfred y Luckmann, Thomas, *Las estructuras del mundo de la vida*, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 2003.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005
- Sorlín, Pierre, *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997.
- Zavala, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*. Este libro está disponible en la red electrónica (en la sección de Educación Continua de la UAM Xochimilco, <http://www.uam.mx>).
- Žižek, Slavoj, Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional, en F. Jameson & S. Žižek, *Estudios Culturales: Reflexiones sobre el Multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós, 1998.