

«Realismo y estética audiovisual, el caso del cine clásico»

Camila Bejarano Petersen

Abstract

La cuestión del realismo en el campo cinematográfico inaugura discusiones que permiten pensar tanto en lo referente al dispositivo y estatuto del film, como en los aspectos ligados al lenguaje, procedimientos estéticos y 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 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 del «efecto de verdad» configurado a través de juegos de lenguaje específicos. Este trabajo aborda en particular las condiciones discursivas 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.

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 o cine clásico. Ello me permitirá distinguir dos modos de lo realista.

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 sucesivos desvíos, a los otros estilos.

Por último, me gustaría agregar que 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 UNLP¹. Así mismo, 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.

El Realismo.

Al hablar de realismo nos encontramos por una parte, con la referencia al movimiento estético de mediados del siglo XIX, que se proponía como un arte capaz de mostrar la realidad, las cosas, “tal y como son”, esto es: los fenómenos capturados verdaderamente. En tanto esta perspectiva estética, pone en juego de modo privilegiado presupuestos acerca de lo que la realidad es, o lo que la realidad debería ser, uno podría preguntarse acerca de la concepción de lenguaje que sostiene a un programa de tales características. 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 el modo de acceder, por adecuación, a un estado de cosas inmanente o esencial. La verdad del realismo artístico radicaría en el supuesto de un estado esencial de las cosas, que el arte, con el distanciamiento de la convención a través de las obras “realistas”, habría de revelar. Desde una perspectiva tal, el lenguaje verdadero sería aquel que ‘desaparece’ frente al objeto representado, la verdad un valor absoluto y el arte una actividad del lado de la *mimesis*. Notemos sin embargo, como ya lo ha hecho Jakobson (1921, [2002]), que las obras realistas aparecen como interrupciones y como obras artificiosas para quienes no adhieren al realismo, o bien, 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 realista aparece fundamentalmente como opacidad del lenguaje.

Ahora bien, en este lugar la propuesta es ubicarse en la línea de las observaciones formuladas, en otros, por el ya citado Jakobson en su artículo de 1921, en el que señala que el realismo resulta de convenciones y reglas del lenguaje que

pueden ser precisadas (Jakobson, 1921, [2002]) Esto implica tomar distancia de mirada formulada por los defensores del realismo. Se parte, entonces, del supuesto por el cual, el realismo en arte obedece a la estabilización de reglas del lenguaje que definen regímenes de verosimilitud. En este sentido, lo realista no es el resultado de la adecuación a una realidad extradiscursiva, sino 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” (Bordwell, 1985, [1996]: 149)

Cine y realismo.

En el caso puntual del cine -arte que nace sobre el final del siglo que vio nacer al realismo como movimiento estético, pictórico y literario-, el problema de la dimensión realista implica consideraciones que tomen en cuenta el estatuto del film. En este sentido, lo particular del film es que construye un poderoso efecto de realidad, que toma su fuerza de la naturaleza del dispositivo filmicoⁱⁱ. Refiero fundamentalmente a aquello que señala Christian Metz (1972): la lógica indicial que el film funda recuperando el procedimiento productivo de la fotografía e incorporando otros índices de realidad, tales como el movimiento y el sonido sincrónico. 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. Pero no basta con referir a este estatuto realista ligado al dispositivo, ello no es suficiente para entender al realismo cinematográfico, como dice Noël Burch “(...) en el cine la «ilusión de realidad» enmascara *la existencia de un sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico*” (Burch, N., 1987: 247) 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 -representativos, narrativos y ficcionales (Metz, 1968, [1972])- De lo contrario, si sólo dependiera de las condiciones del dispositivo técnico y de la cualidad fotográfica, ¿cómo podríamos explicar la presencia de films “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” (*Muholland Drive*, Lynch, 2001) Es

decir, que el estatuto icónico indicial del film es condición de posibilidad, pero no la condición excluyente (Bejarano Petersen, 2005) Como esta cuestión de las posibles razones del 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]), no avanzaré en ese camino.

Lo clásico en el cine.

Se denomina «cine clásico» a ese cine que establece un modo de hacer orientado hacia lo narrativo y lo ficcional, cine del cual, con frecuencia, se señalan como a sus padres a los norteamericanos Porter y Griffith. Cabe señalar, que en este relato que apela a las paternidades, los primeros films hacia una narrativa cinematográfica, que luego será llamada cine clásico, estarían localizados primero, con el surgimiento de la discontinuidad espacio-temporal en el procedimiento del “montaje paralelo”, introducido alrededor de 1903 con “Asalto y robo al tren” (*The great train robbery*, Porter, 1903), y luego, con la introducción de la discontinuidad de la unidad espacial y el uso “dramático” del plano, introducido con el film “El nacimiento de una nación” (*The birth of a nation*, Griffith, 1915) (Reisz, K. 1960, [1989]). Sin embargo, Noël Burch postula una hipótesis que replantea esta perspectiva, y que lo hace en torno a una cuestión de partida: se interroga sobre el modo de representación que caracteriza a la institución cinematográfica, cine clásico o Modo de Representación Institucional, para desnaturalizar sus procedimientos, 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 su modo de ser, una perspectiva que asume el recorrido genealógico. En tal sentido, señala al modelo clásico como 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. Dice: “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” (Burch, N., 1987: 17) En la cita podemos ver esta referencia a un modo de hacer que domina las prácticas cinematográficas, un modo instituido. Añadamos que dicho modelo alcanza un fuerte grado de estabilidad que puede observarse entre los años 40 y 50, al punto de situarse como el modo correcto de hacer cine: se enseña como si se tratase de una suerte de “gramática”. Ahora bien, en los años 60, este cine clásico, que como se dijo, opera hasta ese momento como condición de producciónⁱⁱⁱ claramente dominante en el campo de la cinematografía mundial, es cuestionado por nuevas cinematografías -por el llamado «cine moderno»-, y la operación crítica procede fundamente, como lo señala Metz (1968, [1972]), en la irrupción, en la puesta en crisis de la narratividad fílmica clásica. 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, (Burch, 1987) -, procedimientos fuertemente convenidos en torno a la narración y a la configuración de la diégesis. Al poner en jaque a la narratividad, el cine moderno pone en jaque el estatuto mismo de lo cinematográfico (Metz, 1968, [1972]).

¿Cuáles son, entonces, los rasgos que caracterizan al verosímil de motivación realista del cine clásico? Una cuestión clave es el privilegio que establece de un campo de la producción discursiva, la diegética. Etienne Souriau define por diégesis -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” (Souriau, 1953: 7) Así mismo, 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”.

Continuando con esta línea de análisis, observemos que los autores coinciden en señalar que la consecuencia de este privilegio en la configuración de la diégesis, por parte del cine clásico, implica que todo procedimiento, todo elemento que aparece en el film, contribuya a la construcción de este universo ficcional y en tal sentido, que la estrategia del cine clásico radique en la poderosa subordinación de todos los recursos del lenguaje, a la construcción de la diégesis y al dominio de lo narrativo.

La condición narrativa radica en la instauración de un orden lógico de tipo causal - transformador (sucesiones de relaciones causa-efecto) que implica el establecimiento de un eje de acontecimientos que se desarrollan según fines más o

menos precisos, o bien en torno al llamado “conflicto”. 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 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 mundo que construye, esto es, ante un referente-ficcional, el universo diegético.

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, en pos del privilegiar la ilusión de que ese mundo se desarrolla sin que nadie lo produzca: un mundo auto-proferido (Metz, 1991, [1997]). Bazin lo observa con relación al montaje, en lo que llamó el “montaje invisible” del cine clásico, que consiste en disimular la costura -el corte-, construir la continuidad espacio-temporal -motivar la relación entre planos con el propósito de configurar un espacio y tiempo coherentes- (Bazin, 1958-62, [2004])

El film, en tanto discurso, es decir siguiendo a Verón (1987, [1988]), en tanto “fragmento espacio-temporal de sentido”, ha sido proferido (es sentido producido) y no es que se "autoproduzca", por ello, evidentemente esto de la transparencia trabaja como metáfora que, como señala Metz, permite pensar en el tipo de escena, el tipo 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 el modo correcto, y que participan del horizonte de expectativas, relativamente estable, alcanzando el estatuto de una suerte de único posible, el modo verosímil^{iv}. Recordemos: las reglas de montaje que establecen criterios de la configuración espacio-temporal, la función clave de sincronismo de sonido, 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, son algunas de estas reglas del cine clásico orientadas a la motivación diegética. En tal sentido Bordwell señala tres grandes características del modelo clásico: Uno, en su totalidad, la narrativa clásica trata la técnica filmica como vehículo para la transmisión de la información de la historia por medio del argumento. Dos, 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, 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 (Bordwell, 1985, [1996]:163-164)

Es decir, que el autor caracteriza al cine clásico como a un cine que privilegia la función diegético-referencial; en el que las relaciones espacio-temporales están motivadas por el orden de los acontecimientos relatados y por saberes del mundo (saberes extrafilmicos, como saber que las cosas caen de arriba para abajo), esto es, por el dominio de una motivación narrativa y realista (en oposición a lo fantástico); 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 recombina 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” (Bordwell, 1985, [1996]:164) –el subrayado es mío–.

Transparencia y motivación realista.

Entonces, para caracterizar a este cine llamado clásico o MRI, señalamos el establecimiento de reglas del lenguaje que operan como restricción de los posibles. Sintetizando lo expuesto por Bordwell, el cine dominante, el cine clásico, privilegia: un régimen de transparencia diegética que gobierna bajo el influjo de una lógica causal que organiza las relaciones espacio temporales, para ser percibidas como en una continuidad. Esta condición que organiza la expectativa, puede observarse en la exigencia de que en el film todo sea motivado, que todo posea ingerencia diegética y que ello ocurra del modo más “natural” posible. Esto puede advertirse en la perspectiva de un autor como Arnheim, que implica la *artisticidad* del film con lo narrativo y 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” (Arnheim, 1957, [1996] : 36)

Ahora bien, como se dijo antes, la operatoria estética del cine moderno trabaja justamente en la puesta en discusión de estos principios del cine clásico, se trata de hacer manifiesta sus restricciones como convenidas, y según Metz, tal ejercicio de señalamiento procede del estallido del relato: se tensan los lazos causales, el fuera de campo deja de ser plenamente diegetizado, se privilegia lo descriptivo -aspecto que se vincula al uso más frecuente del plano secuencia como supuesto portador de indicialidad (continuo espacio- temporal, "sin montaje")-, o bien, las relaciones espacio-temporales se señalan en su inestabilidad. Por ello, Metz sostiene, tras analizar la posición del cine moderno respecto del clásico que: "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 (...)" (Metz 1968,[1972]: 335) 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 que 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. La posibilidad del *plus de sentido*, esta complejidad, esta riqueza que señala Metz y que fascinaba a Bazin, radica en que el cine moderno defrauda una expectativa, la del cine clásico. Como señala Yuri Lotman (1973, [1979]), la significatividad, entendida como la instauración de un plus de información que al tiempo que construye un objeto reenvía al sistema semiótico que lo configura, deriva de la frustración de un campo de expectativas. Esta idea de la significatividad, que podemos pensar en términos de la opacidad, se vincula a 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, y 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 opera como el lugar de las 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 filmicos, 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. Por ello, y con relación al realismo cinematográfico que se concibe como de mayor aproximación a la realidad -como es el caso de la mayor parte del cine moderno-, ese efecto de aproximación, trabaja desde la opacidad: el efecto de verdad, entonces no estaría dado en los casos observados por la transparencia del lenguaje, sino por un juego de grados de opacidad. 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 hacer que pretenden señalar la tradición como artificio -y que por ese movimiento apelan a ser más verdaderos-, proceden rechazando la transparencia diegética, configurando un desplazamiento respecto de la expectativa (introduciendo nuevos procedimientos), y por lo tanto, habilitando cierto extrañamiento. Se trata de una opacidad que se pretende tal respecto de la tradición (no hablar la voz de ésta), pero no así, respecto de los fenómenos del mundo. Por ello estos nuevos realizadores 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 cosmo-fánico, 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 (...) (Metz, Ch., 1968, [1972]:289)

Ahora bien, esta escena de distanciamiento respecto del canon clásico, puede operar de modo realizante o irrealizante. Eso es, que dicho desplazamiento puede no ser leído por los nuevos estilos como de mayor aproximación a la realidad. Esta posibilidad doble, abre un interrogante: ¿cuándo es que hay realismos?. La respuesta consistiría en la distinción de las operaciones que habilitan, en un caso 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^v-, con relación a los procedimientos que establece aquel cine que pone en tensión la tradición narrativa, pero que lo hace para ubicarse del lado de lo ficcional. Queda como interrogante planteado.

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^{vi}. 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. Entonces, aludo a la relación pero abandono la hipótesis, al menos provisoriamente.

No obstante, me interesa señalar una cuestión que se desprende de lo hasta aquí desarrollado, y es que la dimensión realista trabaja a caballo de varias lógicas. Señalemos por una 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.

Antes de terminar, me gustaría diferenciar dos escenas de lo realista en el campo cinematográfico ficcional. Por una parte, es necesario distinguir el realismo como desplazamiento estilístico asociado a un mayor verismo, del realismo como condición de verosimilitud ligada a la narración, por otra. En el primero caso, ubicamos a esos

films o conjuntos de films que establecen una escena de novedad estilística que es leída por los metadiscursos en términos del nacimiento de un nuevo “realismo”, y en tal sentido, como un cine cuya mayor verosimilitud aparece ligada a la captura de lo que sería la verdadera realidad. En tanto que en el segundo caso, referimos al asentamiento de reglas y procedimientos del lenguaje, que configuran lo narrativo cinematográfico en torno a una «motivación diegético-realista», que refiere como verosímil a una lógica cuya restricción de lo que es posible, procede de la oposición entre lo “fantástico” –que deviene como lo que no es posible en su sistema- y el conjunto de esas reglas del lenguaje, que garantizan el estatuto de la narratividad. Entre el primero y el segundo, la diferencia radica en el hecho de que en el primero el apelativo a una mayor verosimilitud, se asocia a una mayor verdad, mientras que en el segundo caso, lo que está en juego es la asunción de las restricciones como reglas necesarias, reglas tácitas, para que la ficción se sostenga. En el primer caso, el realismo como desplazamiento estilístico, la asunción del apelativo a ser más realista, pone en tensión los límites entre lo ficcional y lo documental e introduce el problema de lo verdadero respecto de lo falso, puesto que las películas excluidas de lo considerado realista son ubicadas como no verosímiles, llegando incluso a discutirse en su estatuto artístico. En el segundo caso, el realismo como condición de verosimilitud ligada a la narración, o lo que Bordwell llama la “motivación realista”, no es el límite entre lo ficcional o lo «no ficcional» lo que se pone en juego, sino el estatuto, la “consistencia” de la diégesis: la fuerza del mundo de ficción construido por el relato en la invitación al hacer caer la “incredulidad” del espectador. Con esto último refiero esta cuestión señalada por Metz (1977, [1979]) acerca de que la ficción fílmica constituye un régimen espectral en el que los espectadores saben que aquello que los convoca en la pantalla es una ficción, pero que juegan a no saberlo (operación de «denegación») Como Burch señala: “Hace ya algunos años, Christian Metz nos recordó que la «creencia» en la imagen cinematográfica como perfecto análogo de la realidad, si alguna vez existió como auténtica alucinación (como la puede provocar una droga o la hipnosis), ha dejado de serlo hace tiempo. Por el contrario se trata de una «suspensión voluntaria de la incredulidad», según palabras de Coleridge, un enganche que realmente puede alcanzar una considerable intensidad (angustia, compasión) pero que sigue estando arraigado en la conciencia del sujeto que se limita (él/ella) a mirar una película” (Burch, N., 1987, 244)

Esta diferencia que propongo entre el realismo como ruptura estilística que apela a un *plus de verdad* (Jakobson, 1921, [2002]) -neorrealismo, cine moderno, dogma 95,

por citar algunos ejemplos-, respecto de la motivación diegético-realista necesaria para la narración, adquiere espesor si consideramos todo ese cine que sin ser fantástico no puede ser considerado en términos del realismo que apela a ese plus de verdad que señalara antes. Ahora bien, ese efecto de plus de verdad resulta predominantemente en el campo cinematográfico, de la operación realista que ha descrito Jakobson, y que hemos desarrollado aquí, en términos de “la tendencia a deformar los cánones artísticos corrientes”, que es “interpretada como un mayor acercamiento a la realidad (Jakobson, 1921, [2002]: 86) En el campo cinematográfico, ese canon que habilita “la deformación” o el desvío, es el que instituye el llamado cine clásico. Por ello, para pensar el régimen de la motivación realista asociada a lo narrativo, debemos considerar el caso paradigmático del realismo en el cine clásico, cine que sienta los principios de este modelo de motivación como condición de verosimilitud ligada a la narración.

ⁱ 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

ⁱⁱ Al decir “naturaleza” no apelo a una cualidad dada, uso el término en el sentido del entorno que hace posible y que es, cabe señalar, resultado de las lecturas que la sociedad establece sobre el modo en que el film es producido, «arché» -ver, Schaeffer, JM, (1987), *La imagen Precaria. Del Dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid, 1990 [1^{er} ed. cast.]. 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.

ⁱⁱⁱ 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].

^{iv} 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. [1^{ra} ed cast].

^v 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 [1^{er} ed cast].

^{vi} Cabe señalar que no por clásico está hoy ausente, por el contrario caracteriza a una buena parte de las realizaciones audiovisuales de la actualidad.

Bibliografía citada:

- Arnheim, R.. (1957), *El cine como arte*, Paidós, Barcelona, [4ta. Reimpresión, 1996].
- Bazin, A. (1958-62), *¿Qué es el cine?*, Madrid: RIALP, [6^{ta} ed. cast. 2004]
- Bejarano Petersen, C. (2005), *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.
- Bordwell, D. (1985), *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós, [1^{er} 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 otendencia histórica?*, , Bs. As.: Lunaria, [1^{er} ed. cast. 2002]
- Lotman, Y. (1973), *Estética y semiótica del cine*, Gustavo Gili, Barcelona [1^{er} ed cast. 1979]

-
- Metz, Ch.** (1968), *Ensayos sobre la significación en el cine*. Ed. Tiempo Contemporáneo. Bs.As., [1^{ra} ed cast 1972]
- Metz, Ch.** (1977), *Psicoanálisis y cine, el significante imaginario*, Gustavo Gili, Barcelona, [1^{ra} 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 film)*, París, Méridien-Klincksieck.
- Reisz, K.** (1958), *The technique of film editing*, Londres, Focal Press [Técnica del montaje cinematográfico, Taurus, Bs.As., 1^{er} ed].
- Souriau, E.**, (1953), *L'Univers Filmique*, Flammarion Éditeur, Paris.
- Verón, E.** (1997), *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Ed. Gedisa, Bs.As [2da ed. 1998]
- ^{vi} -que