

8

ESCENAS DE UN DISCURSO SOBRE CINE Y RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA

EXPERIENCIAS TEXTUALES EN LA DINÁMICA DE UNA CULTURA

Liza Kaczan

“Se trata también de la recuperación de memorias culturales, la construcción de identidades perdidas o imaginadas, la narración de versiones y lecturas del pasado. El presente, amenazado por el desgaste de la aceleración (del tiempo), se convierte, mientras transcurre, en materia de la memoria.”

Beatriz Sarlo

Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura

lizakaczan@gmail.com Alumna de la Carrera de Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. En 2010 comenzó su Adscripción en Investigación en el Seminario de Semiótica II: Narrativas Audiovisuales, orientada al estudio de: “Los dispositivos y las transformaciones discursivas del lenguaje televisivo en la TV Pública Digital de Argentina y su actualización en dos programas de crítica mediática”.

RESUMEN

Este texto pretende resumir y reseñar las andaduras obedientes, innovadoras y distraídas que se efectivizaron sobre un mapa de recorridos trazado a partir del diseño de un programa de investigación, comenzado en el cursado de Semiótica General y reformulado durante el Seminario de Semiótica II: Narrativas Audiovisuales.

La práctica implica rememorar y reescribir un aprendizaje construido en el proceso de conformación de una serie heterogénea de elecciones y combinaciones de textos, fundamentalmente orientada al estudio y conocimiento del lenguaje cinematográfico. Ante la complejidad surgida en la reconstrucción del objeto fílmico se decide por un enfoque translingüístico, descentrando el análisis hacia otros discursos, científicos y artísticos, que definieron las condiciones de ejercicio de las prácticas narrativas audiovisuales en la industria cultural del último siglo en Argentina.

Los textos cinematográficos, pero también los espectaculares, los literarios y científicos se presentan como constructos semióticos dinámicos y complejos. A partir de un repertorio de hipótesis emergentes de la Semiótica general, la actividad dialógica de las lecturas entrecruza significativamente los distintos discursos en una práctica descriptiva e interpretativa que pone en serie la especificidad de una semiótica del audiovisual en la escena polifónica de la cultura.

PALABRAS CLAVES

- > semiótica
- > lenguaje
- > cine
- > discurso
- > memoria
- > cultura

ABSTRACT

This text intends to make a brief summary of the innovative, vague and compliant paths which were made effective upon a route map traced out from a research program that started up during the course of General Semiotics and was reformulated during the Semiotics II Seminar: Audiovisual Narrative.

The practice implies to cast back and rewrite a learning process built upon the formation of an heterogeneous series of choices and texts combinations targeted to the study and knowledge of the cinematographic language. Faced with the complexity that arises from the re-construction of the film object, a translinguistic focus is chosen, pushing off the analysis towards other scientific and artistic discourse which defines the exercise of the audiovisual narrative within the cultural industry during the last century in Argentina.

Cinematographic texts, as same as the spectacular, the literary and the scientific ones are presented as dynamic and complex semiotic constructs. Departing from a collection of emerging hypotheses that derive from General Semiotics, the lectures dialogic activity strongly intertwines with the different film languages within a descriptive and interpretative practice that accounts for the specific nature of the audiovisual semiotics in the polyphonic scene of culture.

KEY WORDS

- > semiotic
- > language
- > cinema
- > discourse
- > memory
- > culture

1. INTRODUCCIÓN

Los lenguajes audiovisuales que se han desarrollado desde el siglo XX en adelante y todos los medios derivados del cine, hasta los que han surgido sobre soporte electrónico o informático, exhiben en una pantalla formas visuales que se despliegan sobre un eje temporal, como ocurre en la mayoría de los filmes.

En sus comienzos, el cine no estaba diseñado para convertirse en un discurso masivamente narrativo. Su tecnología fue concebida como un medio de registro sin el objetivo de contar historias con procedimientos específicos. Pero la imagen en movimiento trasluce el paso de un estado de lo representado a otro estado, ofreciendo a la ficción una duración y una transformación. Tales cualidades desarrollan las capacidades narrativas del cine y le permiten ser reconocido como un lenguaje y un arte.

Esta propuesta indagatoria continúa la dirección de búsqueda orientada por el cursado del *Seminario de Semiótica II: Narrativas audiovisuales*, cuyo diseño de investigación propone explorar las posibilidades de consolidar una teoría narratológica aplicada al estudio del discurso audiovisual, como orientación específica de la "semiótica del cine"¹.

La expansión del siguiente sumario reformulado da cuenta de los principales avances y conclusiones de una actividad exploratoria descriptiva y analítica individual, que se desarrolló a partir de un proyecto compartido con Laura Cáneva, alumna del seminario de Semiótica II. Con su participación se llegó a elaborar un sumario predictivo del proyecto, el cual funcionó como programa de base o guión original para la investigación realizada.

La práctica discursiva de los informes anteriores se centra en el análisis y la interpretación de algunos recorridos de lectura aplicados a dos filmes argentinos de la última década: *El custodio*² de Rodrigo Moreno y *El otro*³ de Ariel Rotter. Articulando en principio los textos fílmicos y sometiendo a prueba experimen-

¹ Segundo de los propósitos enunciados en el programa del Seminario 2009 ofrecido por la Cátedra.

² Moreno, Rodrigo (2005): *El custodio*, Ctrl Z Films, Rizoma Films y Zarlek Producciones Argentina, Uruguay, Francia y Alemania.

³ Rotter, Ariel (2006): *El otro*, Aquafilm (Argentina), Celluloid Dreams (Francia) y Selavy Productions (Alemania).

tal categorías y procedimientos semióticos de configuración, circulación e interpretación de sentidos. Para confrontar en segunda instancia estos efectos de lectura con los presupuestos por el discurso de la crítica al clasificar estos productos culturales como emergentes de una nueva identidad en la industria cinematográfica argentina.

Ante la nominación crítica *Nuevo cine argentino* se propone una lectura con cierta perspectiva histórica, provocando un cruce experimental con el trayecto investigativo sobre el texto dramático *Un guapo del 900* de Samuel Eichelbaum (y sus "transducciones" espectaculares y cinematográficas) realizado por el profesor Carlos Caudana en su trabajo titulado: *Desencadenar el espectáculo*⁴. El desarrollo analítico de ese informe⁵ (aún en elaboración durante la exploración propuesta) fue transpuesto didácticamente por el profesor en una serie de clases expositivas del Seminario de Narrativas Audiovisuales.

En síntesis, el desarrollo semiótico de este programa de investigación conforma la primera serie del corpus entre los textos fílmicos, las teorías específicas que los abordan y las que los interpretan desde la historia, la sociología, la filosofía, etc. La segunda serie se desprende de la primera a través de la articulación del guión cinematográfico con el texto dramático, dejando abierta la conexión entre sus transposiciones fílmicas.

Este trabajo implica abordar una nueva encrucijada, donde es necesario resolver operativamente las tensiones provocadas entre las especificidades de los discursos que conforman los diversos objetos que participan en esta conste-

⁴ La investigación de Caudana se inscribe en un proyecto cuya denominación completa es: *Investigaciones narrativas aplicadas. Construcciones multimodales del significado en distintos formatos y registros del discurso social*, el cual continúa, desde el 2000, profundizando las articulaciones existentes entre *semiótica, enseñanza e investigación* en el dominio de las humanidades, las artes y las ciencias sociales. El objetivo de dicha investigación consiste en explorar las posibilidades de consolidar una teoría narratológica, "que permita explicar y comprender los complejos entramados de sentidos, contenidos y formas significantes que constituyen (y se entrecruzan en) sus *procesos semióticos de configuración, circulación y desciframiento*".

⁵ Para la práctica de esta lectura se contó con una versión escrita y autorizada del mismo, posteriormente rediseñada y publicada en Caudana, C. (2010) *Estudios narrativos. Investigaciones aplicadas. De signos y sentidos* nº 11. Santa Fe: Ediciones UNL.

lación de esferas de sentido. Para eso se considera a las estructuras narrativas canónicas como productoras de estereotipos en el imaginario simbólico, y se intenta una aproximación al análisis de sus mecanismos de resignificación y transposición semiótica.

La instancia enunciativa presente reflexiona sobre la experiencia de las condiciones generadas por las operaciones efectuadas en la construcción de sentido de las series textuales re-interpretando sus procesos a través del siguiente relato. En el que será necesario recomenzar la narración por una fundamental puesta en serie con la semiótica general y una pragmática interdisciplinaria. Ya que, en este eslabón semiótico no hay lengua en sí ni universalidad del lenguaje, así como no existe el locutor-auditor ideal ni hay comunidad lingüística homogénea⁶.

1.1. CINE, TEATRO, LITERATURA

La historia de la humanidad está hecha de descubrimientos de técnicas que permitieron el predominio de uno o varios de nuestros sentidos⁷. La técnica es difícil de diferenciar de la tecnología, surge de la necesidad de transformar el entorno para adaptarlo a las necesidades. Siempre hay un desajuste entre un cambio tecnológico y la modificación de la conducta humana. Cada técnica es en sus comienzos un marco y un instrumento, un medio. Su contenido pertenece a la técnica precedente. Así, el lenguaje humano va encontrando con el tiempo el modo de articulación más efectivo y adecuado al medio.

Cuando el hombre inventó el alfabeto, y luego la imprenta, se dio paso a una nueva civilización tecnológica. Los primeros libros escritos eran el registro de una cultura oral, donde el teatro era parte del acto comunicativo. Pero lo impreso ha transformado a las lenguas habladas en medios de comunicación de masas, creando así fuerzas uniformes y centralizadas, tanto de una hegemonía lingüística como de nacionalismos modernos.

Cuando la memoria dejó de ser el único medio de conservar la información, el sentido literal de un texto ya no fue único, como lo era para el hombre oral.

⁶ "No hay una lengua-madre, sino toma del poder de una lengua dominante en una multiplicidad política." (Deleuze; Guattari, 1976: 18).

El incremento de la cantidad de información transmitida favoreció una organización visual del conocimiento.

La pintura, el teatro, la fotografía y el cine ofrecen una imagen figurativa y, por el solo hecho de representar, de mostrar un objeto de manera tal que se reconozca, realizan un acto de ostentación que implica que se quiere decir algo respecto de ese objeto. Todo objeto es en sí mismo un discurso, y quien lo mira tiende a recrear el universo social al que pertenece.

En la industria cultural globalizada, la ciencia y el arte se regeneran en un circuito hipermediático de transformación de textos. La producción de nuevas tecnologías de registros y decodificación, a su vez, acelera esta circulación afectando no sólo los modos de producción, sino también los hábitos sociales, masivos y periféricos, de consumo de distintos géneros de objetos culturales⁸.

En el mundo artístico, existe una diferenciación categórica entre el Drama y el Teatro. La obra dramática es la versión constituida en absoluto por elementos lingüísticos, formando parte entonces, de lo que se considera como género literario. La particularidad del teatro es ser interpretado por actores que dialogan, física o verbalmente, en escena. El análisis de un Drama puede ser abordado desde la crítica literaria, en cambio el análisis del teatro debe incluir factores como: la "espectacularidad", la "performatividad" y el fenómeno de "relación simbiótica", o de empatía que se construye en convivio con el público.

El cine proviene del uso particular de una tecnología (en principio de la imagen, luego también del sonido) que, con el tiempo, se abasteció de otras técnicas artísticas: literarias, pictóricas, teatrales, musicales, etc. De ahí aquel apodo de "séptimo arte", que implica una vocación de praxis inter y multi-disciplinaria.

⁷ Una idea básica de esta transformación se encuentra en el pensamiento de M. McLuhan. *The Gutenberg Galaxy* (1962) y *Understanding Media* (1964) formulan que cada técnica constituye una prolongación de uno de los sentidos del hombre y la electricidad tiende a convertirse en la prolongación de nuestro sistema nervioso. Por una de las connotaciones de la frase "El medio es el mensaje" se puede interpretar que las nuevas técnicas no hacen sentir tanto sus efectos en el plano de las opiniones y de los conceptos, porque modifican los modos de percepción y su influencia es invisible (inmanente-transparente). A pesar de este efecto, el autor es optimista respecto al futuro generado por los sistemas de comunicación hipermediática.

⁸ "Un sistema productivo está constituido por una articulación entre *producción, circulación y consumo*" (Verón, 1987:19).

La convocatoria al conocimiento de los mecanismos de significación específicamente cinematográficos obliga a la reunión de los lenguajes concurrentes, así como sus herencias y convenciones culturales cristalizadas. Los filmes han sido considerados tanto un lugar privilegiado para el emplazamiento de representaciones sociales y la construcción de memorias e identidades colectivas como un ámbito de confrontación y reflexión sobre la vida social.

En la actualidad, el cine narrativo clásico es el dominante, en el plano de la producción industrial estándar y del consumo. Pero, la reproducción de esta ideología no permite explicar satisfactoriamente por qué los espectadores van al cine a ver historias cuyo esquema proviene del discurso literario e incluso se repite en la mayoría de los filmes.

Otra de las funciones sociales del cine es la de instituir el equilibrio entre el hombre y el aparato tecnológico, cuya presencia es determinante en las fases de producción, distribución y recepción de un filme. La tecnología se ha desarrollado hasta la tercera dimensión y ha independizado el consumo de los filmes de su proyección dentro de salas públicas. Gracias a la representación cinematográfica el hombre moderno integra la técnica de filmación a su propio mundo habitual.

1.2. METODOLOGÍA GENERAL

La metodología es la acción reflexiva del investigador al seleccionar un conjunto de métodos y técnicas que se adecúe mejor a los objetivos cognitivos propuestos⁹. Puesto que para que haya ciencia, debe haber investigación y no sólo aplicación tecnológica.

En el marco de las producciones teóricas del campo del saber científico moderno la semiótica ha intentado cumplir un rol mediador, remarcado por el famoso giro lingüístico, entre las distintas formaciones discursivas. Describir e interpretar, desde este punto de vista, un objeto dinámico como el cinematográfico implica reubicar el lugar del lenguaje verbal en la metodología de abordaje.

Hjelmslev afirma que la *semiología*, o disciplina que estudia los sistemas de signos (semióticas), es una metasemiótica que tiene por semiótica objeto una

⁹ En tradiciones como la norteamericana, se acostumbra a usar "methodology" como sinónimo de técnica, olvidando la importancia de las decisiones metodológicas en el proceso de investigación.

semiótica no científica y la *metasemiología* "la metasemiótica científica cuyas semióticas objeto son semiologías"¹⁰.

Cuando la transcodificación obedece a reglas de construcción determinadas según un modelo científico monológico, se convierte en metalingüismo. Un *enfoque translingüístico* de tradición bajtiniana (1929) resulta mucho más relativista y pluralista. La transdiscursividad o transtextualidad alude, como indica su partícula "trans" (del latín, trans significa "al otro lado", "a través de"), a una relación entre discursos de naturaleza diferente.

Sería un ejemplo de *transdiscursividad*, equivalente a una relación metalingüística, el conjunto signifiante del espacio visual en pintura y su homólogo en cine. La relación entre ambas codificaciones sería metadiscursiva a pesar de estar hablando de una traslación de códigos. Lo mismo sucede en el análisis textual entre la obra dramática y el guión cinematográfico. Pero, la relación establecida entre literatura y cine es totalmente transdiscursiva por estar hablando de dos códigos o lenguajes distintos.

A su vez, cada lenguaje, como el espacio de la cultura, está organizado de manera despereja, incluye formaciones nucleares y una periferia estructural. Según Lotman:

"Un lenguaje se vuelve realidad social desde el momento en que se lo describe, recordando que el centro siempre interviene como el objeto 'natural' de descripción. Sin embargo, esta descripción es una deformación, precisamente por eso no es simplemente un registro, sino un acto culturalmente creador, un escalón en el desarrollo del lenguaje". (Lotman, 1998:76)

La escritura de este texto investigativo, se funda sobre la base de numerosos textos anteriores (lingüísticos, teatrales, filmicos), traduciéndolos, aprehendiéndolos, transformándolos. Con ellos comparte aún numerosas "memorias"

¹⁰ Hjelmslev, L. (1928): *Principios de gramática general*. Madrid: Gredos. Esta descripción de metalenguajes (o metasemióticas) completamente estructurados es matizada en una obra posterior (1943) titulada *Principios fundamentales del lenguaje*, en la que toma en cuenta el "universalismo" de la lengua natural que le permite describirse a sí misma como lengua objeto y en la que es teóricamente posible construir lenguas de "n" grados. Esta noción es más cercana a la de función metalingüística de Jakobson (del griego, "meta" significa "después de", "mas allá de").

de funcionamiento, y, en particular, la “narrativa”, ya que es un relato y como tal requiere de la memoria, porque todo relato ha sido construido, y tiene un transcurso, en el tiempo.

Tras una revisión de la *Semiótica de la productividad* de J. Kristeva, resulta operativo considerar tres aspectos o elementos principales de la noción de “texto”, los cuales muestran tres “momentos” del texto como proceso:

- > Todo texto es transformación de otros textos del pasado (genotextos).
- > Todo texto es un hecho social (fenotexto) que se produce en un espacio-tiempo.
- > No existe un sentido (estático) sino “una productividad” (dinámica)¹¹.

Aquí, las prácticas significantes están plurideterminadas y pueden producir lecturas polivalentes. Lo que se abre en esta vertical es la operación lingüística de generación del fenotexto. Cuantos más registros, códigos, lenguajes se entrelacen en la textualización de un objeto, que se puede gestar desde lo lingüístico hacia lo cinematográfico (o de manera inversa), mayor resulta la complejidad de un análisis comprometido con esta pluralidad y, a la vez, mayor es el grado de exigencia respecto a las competencias para interpretarlo¹².

En la elaboración de este informe, considerando como (geno-) textos a la obra dramática, el guión, los filmes, y sus futuras re-lecturas o re-escrituras, el problema semiótico se plantea no ante el objeto construido sino ante el proceso narrativo de su reconstrucción. Para superar el conflicto de la transitividad entre sistemas semióticos divergentes se retoma el concepto de “transducción” que propone C. Caudana siguiendo a L. Dôlezel: “Si un determinado texto es el resultado de la recepción, articulación e interpretación, reelaboración y metamorfosis de otros textos originales, la transformación operada implica un proceso semiótico de transducción.” (Caudana, 2010:28)

¹¹ “La zona generativa así abierta ofrece un objeto de conocimiento que deroga los principios de la localización euclidiana (...) (y no tiene) especificidad sustancial” (Kristeva, 1969: 98) La autora cita en su argumentación a G. Bachelard, *La Philosophie du non* (1940).

¹² Cabe destacar que no resulta menos complejo interpretar y traducir un texto literario aunque el medio sea lingüístico. Muchos textos científicos recurren a la imagen para “ilustrar” un objeto o concepto. Precisamente en esta voluntad de interpretarlo cada vez mejor se juega el proceso de producción de nuevos conocimientos, en una “semiosis ilimitada” en la que los signos escritos y visuales se remiten unos a otros.

Se trata de saber cómo funciona el cine como medio de significación en relación a los otros lenguajes y sistemas expresivos, sin caer en una "gramática normativa". Aunque el horizonte de expectativas interpretativas estará delimitado por el grado de especificidad del discurso dominante en el campo de la investigación. Al mismo tiempo, la necesidad de conocer otro lenguaje desafía la propia originalidad, ya que "el otro" es necesario precisamente porque da un distinto modelo de la misma realidad, un distinto lenguaje de modelización y una distinta transformación del mismo texto.

Desde el punto de vista del discurso lingüístico la imagen visual (escenográfica, fotográfica, cinematográfica) puede ser "relevada"¹³ e interpretada por el lenguaje verbal escrito u oral, como sucede en las etapas de traducción lingüística, descripción de la gramática fílmica y análisis de las escenas.

Es importante recordar que la instrumentalización del audiovisual, integrada por el profesor Daniel Gastaldello al discurso didáctico de la cátedra, ha comprobado la capacidad de condensación informativa de la imagen, de simultaneidad espacio-temporal y de efectividad simbólica en la construcción del conocimiento científico.

1.3. CONTEXTO

La producción de anteriores informes de avances congrega lecturas de diversos tipos de textos: teóricos (de las ciencias humanas, naturales y exactas), literarios (cuentos, novelas, obras dramáticas, guiones cinematográficos), teatrales (puestas en escena artísticas, didácticas) y audiovisuales (cine-ficción, documental, TV, internet).

La selección de los filmes para la reconstrucción semiótica de los objetos de estudio estuvo restringida por dos variables, una espacial: Argentina, y otra

¹³ Para Roland Barthes el mensaje verbal cumple dos funciones primordiales respecto del mensaje icónico: *Función de anclaje*: toda imagen es polisémica, es decir, que crea una cadena flotante de significados, entre los cuales el lector puede elegir algunos e ignorar otros. El mensaje verbal está destinado a fijar la cadena flotante de los significados: de todos los significados posibles establece cuál debe elegirse. El "anclaje", función del mensaje lingüístico, se usa en fotografía de prensa y publicidad. *Función de relevo*: es la función complementaria del texto visual; es decir, el significado de la imagen es complementado por el texto. Las palabras y las imágenes son fragmentos de una unidad más general. Es menos frecuente, se la encuentra en los dibujos humorísticos y en las historietas.

temporal: 2000-2010, en función de las cuales se recorta el corpus del programa del Seminario. Pero, a su vez, fue lo suficientemente amplia como para establecer otras intertextualidades significativas.

Para esta investigación se recuperó la sección cinematográfica de la serie propuesta en el corpus analizado en un anterior proyecto de Semiótica I, inscripto en una propuesta de abordaje narratológico y discursivo. En aquel trabajo publicado con Laura Cáneva (Caudana, 2009), se proponía una hipótesis para explicar la "inversión" en la construcción de una figura/objeto en el filme *El custodio*, de R. Moreno. A partir de la práctica textual sobre el filme, se analizaba el desdoblamiento del sujeto del enunciado en actantes contrapuestos y los efectos de una "suspensión" de su transformación en la trama narrativa. Esta ambivalencia del sujeto, a su vez, se evidenciaba en un cruce de lecturas con la telenovela argentina *Amor en custodia*, donde otro custodio opera una "saturación" en el proceso de la trama. Esta sección, correspondiente al medio televisivo, se deja de lado en este trabajo.

En el proyecto trazado dentro del marco del Seminario de Semiótica II, se propone una lectura intertextual con el filme *El otro* de Ariel Rotter, incluido por la crítica en el *Nuevo cine argentino*. Se establece entre los filmes un cruce determinado por la misma problemática sobre la identidad del sujeto en la narración. La hipótesis anterior actuó como disparador en la observación de los mecanismos emergentes del análisis descriptivo de los componentes específicamente cinematográficos de los fragmentos seleccionados.

Para su abordaje e interpretación se considera a los films dentro del contexto de circulación en el que son producidos para el consumo particular o doméstico. Cada una de las ediciones en DVD de los filmes en cuestión contiene, dispuestos en un menú principal, una variedad de "materiales extras": fotos, textos, videos e incluso otros filmes acerca del filme promocionado. También se incluyen, en un menú de títulos, posibilidades de selección de subtítulos en otros idiomas o en castellano, indispensable para personas con discapacidad.

El contexto, como marco de referencia intersemiótico desde donde se producen y actualizan las prácticas significantes especificadas, también se configura con referencias a algunos análisis (propuestos en la bibliografía del seminario) sobre ciertas problemáticas legitimadas por el discurso de la crítica para fundar el corpus de textos denominado *Nuevo cine argentino*.

Otros materiales extra-sistémicos pueden volverse estructurales en la siguiente etapa del proceso:

“El corte estático es una ficción: es sólo un procedimiento científico auxiliar y no un modo específico de existencia. Podemos examinar la percepción de un filme no sólo diacrónicamente, sino también sincrónicamente: sin embargo, el aspecto sincrónico del filme no es idéntico a un cuadro aislado, recortado del filme. La percepción del movimiento está presente hasta en el aspecto sincrónico del filme, como sucede con el lenguaje”. (Lotman, 1998:64)

2. DESARROLLO

2.1. METODOLOGÍA ESPECÍFICA

En un filme clásico, por el juego combinado de distintos puntos de vista, de la planificación narrativa y el montaje, el actante a veces es sujeto de la mirada (un narrador que ve la escena y a los otros) y otras es objeto bajo la mirada de otro (otro actante o el espectador). A través de este juego de miradas, mediatizado por la posición de la cámara, el régimen narrativo clásico propone al espectador, de forma inscripta en los códigos, esta ambivalencia del sujeto en relación con la mirada del otro.

Una de las virtudes de *La Estructura ausente* de U. Eco, en materia de signos visuales, consiste en demostrar tanto empírica como lógicamente que los signos visuales funcionan como ideolectos visuales de naturaleza convencional. Entonces, se puede distinguir entre los códigos de reconocimiento (los códigos “del mirar la realidad”), los códigos de representación específicos (la pintura, el cine, la fotografía, el video, etc.) y los sistemas de traducción entre “el mirar” y “los sistemas institucionalizados de representación”.

La triple articulación visual del código cinematográfico se complica con la articulación del sonido y la palabra, provocando en el espectador la “impresión de realidad”. Pero el filme como “razonamiento” es mucho más complejo que el cinematógrafo, porque además asume todos los códigos icónicos, narrativos y retóricos.

“El código fílmico no es el código cinematográfico; este último codifica la reproductibilidad de la realidad por medio de aparatos cinematográficos, en tanto que el primero codifica una comunicación a nivel de determinadas reglas de narración. Sin duda el primero se apoya en el segundo, de la misma manera que el código estilístico se apoya en el código lingüístico. Pero es preciso distinguir la denotación cinematográfica de la connotación fílmica”. (Eco, 1968:210)

Como lo narrativo es, por definición, extra-cinematográfico, puesto que concierne tanto al teatro como a la novela o a la conversación cotidiana, es posible, y necesario, establecer un modelo propio de lo narrativo cinematográfico. Siguiendo los análisis icónicos de U. Eco y los semánticos de A.J. Greimas, J. Aumont definirá lo cinematográfico coincidiendo con las ideas de C. Metz:

“No como todo lo que aparece en el cine, sino como lo que tan sólo puede aparecer en el cine, y que constituye por tanto, de forma específica, el lenguaje cinematográfico en el sentido limitado del término”. (Aumont y otros, 1983:95)

La materia específica del lenguaje cinematográfico es, evidentemente, la “imagen en movimiento”. Esta materia de expresión determina las configuraciones significantes llamadas códigos y sus graduales sub-configuraciones específicas: tecnológicas, cinematográficas, visuales, gráficas, sonoras, sintácticas o de montaje, etcétera.

En el cine, para A. Gaudreault y Jost:

“El carácter icónico del significante fílmico llega incluso a imponer al espacio una cierta forma de primacía sobre el tiempo”. (Gaudreault; Jost, 1990:87)

En su visión, todos los relatos presuponen una sucesión de cuadros espaciales susceptibles de contener un proceso de transformaciones producidas en su devenir, siendo muy difícil abstraer la acción de su “cuadro situacional”. El potencial narrativo del cine reside indiscutiblemente en la ubicuidad de la cámara y su pluri-puntualidad de enunciación.

El lenguaje audiovisual tiene más capacidad de simultaneidad narrativa que

la literatura, porque la linealidad del discurso escrito no permite esa multiplicidad de informaciones topográficas. Con estas informaciones, los espectadores conforman el espacio imaginario de la narración a partir de la interrelación de éstas en el mismo campo, de las conexiones entre diferentes ámbitos representados, de la tensión entre el espacio representado y el espacio no mostrado. Es fundamental no olvidar que lo representado adquiere sentido por su relación con aquello que se evita mostrar.

Abordar la construcción temporal en el texto fílmico nos aleja aún más del texto literario. Porque, las imágenes se exponen siempre en presente, actualizan lo que muestran; no pueden ser afectadas ni por los modos verbales (indicativo, subjuntivo, imperativo) ni por los tiempos (pasado, presente, futuro), como en el caso de la lengua hablada o escrita. Para referir al pasado o al futuro del relato, el cine clásico necesitó instituir una serie de reglas de montaje para orientar al espectador en las modificaciones temporales de su relato. Los "racords" ofrecen señales para reconocer la representación de un recuerdo o una premonición o la simultaneidad de algunas acciones.

Las características de este simulacro, aunque nos parezcan naturales por costumbre, se establecen por medio del trabajo de la cámara y de la edición. Casi todos los teóricos coinciden en reconocer el papel preponderante del "montaje" en el lenguaje cinematográfico. La "identificación primaria", del espectador con su propia mirada, posibilita la "identificación secundaria", con lo representado en la diégesis del filme. Pero, para que exista un relato fílmico, de la misma manera, se puede hablar de una identificación primordial con el hecho narrativo mismo, con su ordenación de relaciones espaciales y temporales.

El cine de ficción, a diferencia de otras artes, como el teatro, se puede decir que es dos veces irreal: por lo que representa (la ficción imaginada) y por la forma en que lo representa (imágenes de objetos, lugares, actores). En este sentido, cualquier filme es un filme de ficción. Ni el cine científico, ni el documental pueden evitar la narración o la dramatización, y los objetos que muestran siempre son signos de otra cosa, están tomados en un imaginario social y se los presenta con cierta estética.

Entonces, el referente de un filme de ficción no son las personas, los objetos colocados ante la cámara durante el rodaje, sino un tipo de "verosímil genérico" que el espectador puede reconocer por haber visto otros filmes. En esta

intertextualidad, parte del referente incluso puede estar constituido por otros filmes, a través de citas, alusiones o parodias.

Aumont afirma que: "Todo filme irrealiza lo que representa y lo transforma en espectáculo" (Aumont y otros, 1983:100). Y define la narración como "el acto narrativo productor y, por extensión, el conjunto de la situación real o ficticia en la que se coloca" (Aumont y otros, 1983:109).

Se refiere a las relaciones existentes entre el enunciado y la enunciación tal como se pueden leer en el relato. Solo se pueden analizar en función de las huellas dejadas por el texto narrativo.

La "historia" se puede definir como el significado o contenido narrativo (por más débil que sea). Esta idea de historia no presupone la acción dramática estricta, sino que implica que se trata de elementos ficticios, surgidos de lo imaginario, ordenados (en secuencias de acontecimientos) a través de un desarrollo, una expansión y una resolución final.

La "diégesis" es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio, cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad. Su acepción es más amplia que la de historia, es la ficción hecha cuerpo, es lo que la historia evoca o provoca en el espectador. Por eso, a veces, se utiliza la expresión "referente diegético" en el sentido de marco ficcional que sirve, explícita o implícitamente, de fondo verosímil para la historia.

2.2. ESTRATEGIAS

El análisis textual pertinente a la semiología considera al filme, en tanto que objeto signifiante, como "unidad de discurso". El sistema del filme es su principio de coherencia, su lógica interna de configuraciones signifiante, la inteligibilidad del texto construido por el analista. Este sistema no tiene existencia concreta mientras que la obra artística tiene una que preexiste a la intervención del análisis. El recorrido de operaciones de fragmentación y recomposición sólo es posible mediante un acceso directo a la película con un aparato de reproducción que permita cierta manipulación exploratoria para poder explicitar la configuración y la mecánica del texto objeto.

Para el análisis de los textos fílmicos se toma como guía la metodología propuesta por el grupo de coautores de J. Aumont en *Estética del cine*, la cual

afirma las bases teóricas y estrategias didácticas que retomará (con una orientación más pragmática) el equipo de Casetti - di Chio en su manual para analizar un filme, como "representación, narración y comunicación" (Casetti - di Chio, 1990:12), según se organiza su recorrido de investigación.

El primer objetivo consiste en actualizar las figuras significantes propiamente cinematográficas (escena, cuadro, plano) y analizar los diferentes modos posibles de disponer los planos para representar una acción sintagmáticamente.

El segundo objetivo es estudiar las relaciones existentes entre la imagen narrativa en movimiento y el espectador. Esto permite, utilizando algunos conceptos psicoanalíticos, reconocer algunas de las operaciones psíquicas necesarias para la visión de un filme (o inducidas por la enunciación del mismo).

El tercer objetivo se deriva de los anteriores. Lo que se intenta conseguir a través de ellos es un funcionamiento social de la institución cinematográfica, donde se pueden distinguir dos niveles: el de la representación social, donde el cine clásico ha tomado el relevo de los grandes relatos míticos, y el de la ideología, que intenta a la vez regular los juegos psicológicos del espectador y poner en circulación una cierta representación social.

A partir de aquí, se desarrollan seis abordajes fragmentarios del corpus fílmico, inspirados a su vez por el modelo propuesto por C. Caudana. Cada nuevo camino presupone una memoria adquirida en los anteriores y genera a su vez una nueva experiencia a ser integrada en una instancia posterior.

> **Tres recorridos de lectura**, fundan su pertinencia descriptiva e interpretativa en procedimientos iniciales de segmentación textual, narrativa y discursiva de los filmes:

El 1º explicita los motivos de una primera atención al diseño de escenas configurado en el soporte comercial doméstico de los textos fílmicos analizados. Partiendo de esta estructuración se efectúan transducciones lingüísticas e icónicas de la organización narrativa de los textos fílmicos.

En el 2º, a través de conmutaciones hipotéticas en la configuración narrativa, se efectuaron los recortes atendiendo a la manifestación de una isotopía metadiscursiva de "puesta en abismo" del lugar del espectador. Instaurando como parámetros significativos para el análisis de los prototipos identitarios las secuencias de apertura y cierre de los filmes.

El 3º analiza una práctica significativa de la experiencia del cuerpo, que demanda una actividad de flexibilización y adaptación que opera en dos niveles: al interior de los textos, en la contraposición inter-subjetiva de roles actanciales narrativos, y al exterior, en la circulación de los textos entre los polos de producción y consumo cultural masivo.

> **Dos lecturas poligonales**, que reordenan el material analizado en función de sus recurrencias temáticas o formales, y anticipan cuestiones ideológicas e histórico-políticas:

La 1º consiste en identificar y comparar las estrategias y técnicas que, en ambos textos, las unidades de sentido, legibles desde un análisis de gramática filmica, operan para efectivizar las transformaciones de los relatos, articulando los regímenes del narrar y los recorridos de la mirada;

La 2º argumenta la influencia de la aceleración de la circulación, promovida por los avances tecnológicos y la masificación de los medios de comunicación, en los cambios y legitimaciones de políticas de producción y consumo de los textos fílmicos.

> **Una lectura complementaria**, que practica un cruce experimental del análisis del guión cinematográfico de *El custodio* con el trayecto investigativo de C. Caudana sobre el texto dramático *Un guapo del 900* de Samuel Eichelbaum, atendiendo al proceso de transducción cinematográfica.

2.3. ANÁLISIS

2.3.1. RECORRIDOS DE LECTURA

2.3.1.1. TRANSDUCCIÓN DE LAS ESCENAS DEL FILME

Para el relevamiento del material audiovisual y la elaboración de un texto lingüístico transductor que diera cuenta de la estructura narrativa de cada filme, se partió del reconocimiento del diseño propuesto en el soporte comercial (DVD), atendiendo a la división del filme en escenas (o fragmentos), distribuidas en la página del menú de selección.

El primer interrogante a dilucidar se planteó respecto al criterio implícito en la determinación de la duración de las escenas. Luego de la observación de cada una de ellas en relación con las otras, se pudo deducir que la longitud

temporal de cada una de las escenas no se atiene a una medida promedio, que testifique una funcionalidad exclusivamente organizadora del material en el soporte. Si no que, al contrario, la duración de cada una es estructuralmente significativa, motivada de acuerdo al programa narrativo de cada filme. Además de manifestar en su encadenamiento ciertas variaciones rítmicas, producidas por los embragues temporales en la enunciación de la historia.

A partir de los resultados de esa primera transducción, se diseñaron íconos de la trama de cada texto fílmico. Lo cual permitió identificar una morfología y una sintaxis en la distribución del contenido narrativo de las escenas.

TEXTO TEATRAL Y FÍLMICO			
ESCENAS (tiempo de inicio)	TIEMPO DE ENUNCIACIÓN (duración de la escena)	TIEMPO ENUNCIADO (representado)	SITUACIONES DIEGÉTICAS (locación - actores - vestuario - etc.)

El texto elaborado, a partir de la descripción de las escenas, es el producto tanto de un trabajo de observación (audiovisual) de los filmes, como de un trabajo sobre la materia del lenguaje verbal escrito. La necesidad que impulsa esta etapa de relevo lingüístico, que se propone posrecepción de un objeto constituido por otros códigos, parece ser la misma que determina a registrar un texto "guión", como programa de base para el rodaje de un filme.

La selección de las escenas se inspiró en los primeros efectos del relevamiento del diseño narrativo de los filmes y de las líneas teóricas que los abordan. En la trama de lecturas producida entre el discurso cinematográfico y el discurso sobre cine se efectuaron los recortes sobre la identificación de una isotopía metadiscursiva.

2.3.1.2. LÍMITES DEL RELATO Y PROTOTIPOS IDENTITARIOS

El film de ficción, como el mito o el cuento popular, se apoya en unas estructuras básicas cuyo número de elementos es discreto y cuyas combinaciones son limitadas. Las funciones se combinan entre ellas dentro de las secuencias constituyendo mini-programas, que se encadenan sucesivamente, hasta la "clausura

semántica”¹⁴. Ésta significa el acceso al estado deseado o la vuelta a un estado inicial. Un relato clásico refiere la reducción (normalización) de un desorden, con el peso ideológico que esto implica como práctica social.

En el fragmento final de *El custodio*, su imagen se detiene con un plano medio frontal ante el espectador, convirtiendo la narración de la historia en un flashback subjetivo después del crimen, para luego abandonar la escena, dejando pendiente el cierre del relato.

En el fragmento intermedio de *El otro*, múltiples planos sucesivos de un sujeto que camina solo, de noche junto a una ruta, girando la vista hacia los extremos, dispersan la orientación del espectador poniendo en crisis sus códigos de identificación.

Estas escenas presentan un interés especial porque no encierran una secuencia unívoca de elementos, dejándole al lector la libertad de elección. Como si el narrador trasladara al espectador (y a parte de su texto) a un nivel más alto. Desde tal metaposición se descubre el grado de convencionalidad del texto restante, es decir, éste se presenta precisamente como texto, y no en calidad de ilusión de realidad.

La instancia narrativa demuestra una libertad restringida para la organización de las secuencias-programas (escenas) pero es libre de escoger la forma en que se han de llenar las funciones o fijar los atributos y los caracteres de los sujetos del enunciado. Esta libertad es la que permite transfigurar, como en la inversión actancial de *El custodio*, en un aspecto nuevo el juego regulado y limitado de esta estructura.

En una novela escrita, se cristalizan los rasgos y las acciones sólo sobre un nombre propio (vacío). En el cine, por varias razones, este sujeto ficcional sólo existe por única vez (a diferencia del teatro) y no tiene existencia fuera de los rasgos físicos del actor que lo interpreta. En *El otro*, los intercambios nominales del actante reproducen este juego dentro del filme y su iteración tiende a replegarse sobre el plano de la representación que realiza el actor.

¹⁴ El relato, enunciado, o “texto narrativo”, no es sólo un discurso, sino que es un discurso cerrado. De modo inevitable está materialmente limitado y comporta un principio, un nudo y un final. En la institución cinematográfica actual, generalmente, los relatos fílmicos no exceden las dos horas, sea cual fuere la amplitud de la historia que transmiten.

En el nivel del modelo actancial¹⁵, elaborado en relación a la literatura, el sujeto de ficción es un operador ya que debe asumir, a través de las funciones que cubre, las transformaciones necesarias para el avance de la historia. La tipología de los actantes se puede considerar “representativa” (no reflejada) no sólo de un período del cine, sino también de un período de la sociedad. Tanto el custodio como el abogado de *El otro* son sujetos definidos por su función, operación narrativa recurrente en el cine argentino de la última década. Pero también representan prototipos de profesionales pertenecientes a sectores sociales muy marcados por el discurso de los medios durante la última década, como son la seguridad y el derecho.

2.3.1.3. CUERPOS FLEXIBLES

En el conjunto de producciones cinematográficas argentinas de la última década, según L. Iribarren:

“En cada historia se teje una trama que posiciona al espectador frente a un mundo que no le es ajeno porque presupone su conocimiento de los conflictos sociales”. (Iribarren, 2005:1)

En su artículo “Trabajo y cuerpo: su representación en el *Nuevo cine argentino*”, la autora analiza varios filmes¹⁶. En el enunciado de estos filmes observa que el trabajo deja de ser el lugar de la tradición, del orden y la rutina, para conformarse en un espacio de incertidumbre, caos y transitoriedad. En su análisis hace visible una representación particular del cuerpo en el mundo de la producción y el intercambio neoliberal: “cuerpos iguales y flexibles para trabajos iguales y flexibles”.

¹⁵ A. J. Greimas propone llamar actante al que tan sólo cubre una función, y actor al que, a través de toda la historia, cubre varias. El “sujeto” corresponde al héroe, el “objeto” es lo que desea conseguir el héroe. Ambos pueden transformarse en destinador, destinatario, ayudante u oponente. En el modelo greimasiano, todo relato refiere el itinerario de transformación entre el estado de un Sujeto de estado y un estado posterior del mismo Sujeto de estado. A la vez, la transformación entre estados es, en general, producto del hacer de otro actante (que en particular puede ser el mismo Sujeto).

¹⁶ *Mundo Grúa* (Trapero, 1999), *Silvia Prieto* (Retjman, 1999), *Bolivia* (Caetano, 2001), *El bonaerense* (Trapero, 2002).

En el mundo representado en *El custodio*, los empleados pueden ser intercambiables porque todos visten un traje uniforme y cumplen con un mismo código de comportamiento. En su función laboral no se manifiestan individualidades sino que tienden a borrarse las diferencias. La flexibilización laboral a la que está sometido el custodio le demanda cumplir funciones que exceden su competencia. Su cuerpo no se logra adaptar al trabajo. A causa de una demora es reprendido y terminará por cumplir con un destino trágico.

En *El otro*, un viaje de trabajo servirá de escenario para el desarrollo de una serie de encadenamientos en que los actantes intercambian no sólo objetos, sino también personas y roles. El nombre, que es lo único que le queda al sujeto como verdaderamente propio, tampoco le pertenece, como sucede cuando el abogado utiliza nombres ajenos.

Según el análisis de L. Iribarren, más allá de lo que se tematiza, en estos filmes se observa una puesta en relieve del plano indicial de la significación. Las operaciones que articulan lo icónico, lo sonoro y lo verbal, producen reenvíos espaciales que obligan al receptor a conectarse íntimamente con el universo del trabajo descripto.

Esto también se puede observar en los filmes de esta investigación, en los cuales casi no aparece música en *over*. En *El custodio*, cuando la acción transcurre en ambientes de oficinas (y hasta en el menú), se repite constantemente el sonido del timbre de ascensores y teléfonos, apelando a la percepción del espectador que está habituado a responder ante estos estímulos.

El Otro, comienza con letras blancas sobre pantalla en negro, mientras se escuchan pasos y un diálogo entre una oftalmóloga y su paciente, hasta que aparecen los títulos. Esta escena no sólo representa una prueba visual para el actante, sino que su ubicación paratextual remite directamente al espectador, quien también depende de la calidad de su vista para mirar el filme.

Se puede agregar, a partir de esta lectura, que la flexibilización del cuerpo no afecta sólo a los sujetos del enunciado. También afecta la materialidad del objeto fílmico, en su disponibilidad de circulación y manipulación por parte del espectador, quien no sólo tiene la posibilidad de consumir el filme fuera de

una sala, sino que también, a través de un “menú” y un control remoto, puede intervenir en el filme y realizar el recorrido de lectura que prefiera¹⁷.

2.3.2. LECTURAS POLIGONALES

2.3.2.1. RECORRIDOS DE LA MIRADA Y REGÍMENES NARRATIVOS

El discurso es un relato que sólo se puede comprender en función de su marcada situación de enunciación, lo que implica indagar cómo se opera la enunciación de la subjetividad en el lenguaje audiovisual. Para elaborar una respuesta, durante el cursado del Seminario, se elaboró en forma grupal un análisis descriptivo de la gramática fílmica de los fragmentos seleccionados, donde el sujeto “se mira” y es su propio objeto de reflexión.

La estrategia evidenció un efecto de sentido paradójico: la contraposición de miradas de un mismo sujeto explicita la duplicidad de actantes (narrador y narratario) constitutiva de la enunciación. La alternancia de una modalización interna o subjetiva con una externa o espectral no deja de ser un simulacro que transpone la misma estructura del enunciado a un nuevo nivel de enunciación superior (implícito) y problematiza los recorridos de la mirada y los regímenes del narrar.

Este tipo de revelación del mecanismo enunciativo es, al mismo tiempo, una reflexión o autoconciencia y una transgresión o transformación del discurso del cine de ficción clásico, el cual se transforma en historia y hace desaparecer la instancia narrativa. El simulacro del discurso fílmico en historia explica la famosa regla que prescribía al actor no mirar a la cámara, y más aún si el aparato no estaba en lugar de otra mirada de la ficción, para no dirigirse directamente al espectador que mantiene su ilusión como un observador secreto.

El realismo cinematográfico se valora en relación con otros códigos de representación, según las épocas y las culturas, no con la “realidad objetiva”. Lo verosímil es un “efecto de corpus”, se establece en función de otros textos,

¹⁷ La presencia de los textos que acompañan al filme y la diagramación audiovisual del menú del DVD, ya se encuentra programada en la oferta de la compañía productora, como se puede comprobar en la página oficial de Aquafilm: <http://www.aquafilms.com.ar/> (última consulta: 08/09/2010).

y sus cambios y su evolución son función del sistema de verosimilitud anterior, que se ha declarado caduco denunciándolo como convencional.

La hipótesis de la primera parte de esta investigación considera al filme *El custodio* un texto subversivo ante ciertas convenciones, de la puesta en cuadro de la imagen y de la organización narrativa, instituidas por el esquema canónico. Si se estima verosímil lo que es tácitamente reconocido por el público como previsible, por el contrario, se juzga inverosímil lo que el espectador no puede prever, sea por la historia o por las reglas de la narración. Entonces la acción “inverosímil” del crimen del custodio aparecerá como un golpe de fuerza de la instancia narrativa para conseguir sus fines, que al repetirse se volvería “normal”.

En *El otro*, de acuerdo al recorrido generativo tradicional de la narración, la situación de llegada al punto de partida representa la conclusión lógica, o por lo menos predecible, de las premisas propuestas en la situación inicial. El recorrido entre los dos polos no representa otra cosa que la resolución de una serie de tensiones que, a través de varios obstáculos y digresiones, apuntaban desde el principio hacia esa dirección. Cabe tener en cuenta la escena que desencadena el retorno, donde el actante debe cumplir con la función de un médico de quien ha tomado el nombre y salva inesperadamente la vida de una anciana.

Desarrollo programado y aparición inesperada están regulados en su relación por la institución cinematográfica, dependen de lo que se llama “códigos narrativos”. La “intriga de predestinación” y la “frase hermenéutica” (suspenso y enigma) son dos programas, y cada uno el anti-programa del otro. El trabajo de la enunciación modula permanentemente el saber del espectador sobre los acontecimientos diegéticos, influyendo de forma permanente en la identificación del espectador con las figuras y las situaciones.

2.3.2.2. ACELERACIÓN DEL TIEMPO Y MEMORIA

La aceleración de la circulación informática, promovida por los avances tecnológicos y la masificación de los medios de comunicación se manifiesta en los cambios y legitimaciones de políticas de producción y consumo de los textos filmicos. En Argentina, en los diez últimos años se han producido una prolífica cantidad de filmes (con participación de empresas internacionales) que han

concurado y obtenido premios en festivales de todo el mundo. La industria cinematográfica edita y comercializa rápidamente los filmes en soportes digitales, independizando el consumo de las salas y privilegiando la novedad, el estreno. Los espectadores, gracias al control remoto, pueden adelantar la reproducción si se aburren.

En el mercado globalizado del cine, unificado por los satélites e internet, las imágenes envejecen vertiginosamente, en contradicción con los intentos por conservarlas como signos de identidad nacional. Pero como paradoja siniestra, las culturas siguen estableciendo su particularidad y diferencia, remitiéndose a pasados tan contruidos como las imágenes de los noticieros diarios que retratan nuestro presente.

Como explica B. Sarlo (2001:95), la aceleración del tiempo que afecta la duración de las imágenes y de las cosas, afecta también a la memoria y al recuerdo. La aceleración produce el vacío de pasado que las operaciones de la memoria intentan compensar recurriendo a imágenes de un pasado cada vez más recientes.

Nuestra vida cotidiana ha sido invadida por todo tipo de electrodomésticos duplicadores, de máquinas que nos repiten hasta en 3D, para fabricar una realidad calculada, reciclada y fantasmática. El peligro de esta clase de simulación es que parte del principio de equivalencia analógica y niega el signo como valor y toda posibilidad de intercambios. Y no se trata solamente de un simulacro, sino de una línea de reproducciones, de una semiosis ilimitada donde una imagen genera otra imagen que genera otra imagen hasta el infinito.

La imagen cinematográfica proviene de la riqueza que le restituye el movimiento, pero esta impresión perceptiva viene reforzada por la posición psíquica en que se encuentra el espectador en el momento de la proyección. Según J. Aumont:

“La imagen de cine requiere del espectador que no sea un simple testigo, sino alguien que invoque intensamente lo representado porque está convencido de la poca consistencia de la representación”. (Aumont y otros, 1983:152)

2.3.3. LECTURA DIALÓGICA

A partir del proceso de progresión espectacular, en términos de “transducción semiótica”, que propone C. Caudana, la propuesta de esta investigación intenta

transpolar sus evidencias discursivas hacia el análisis del funcionamiento textual del “guión” cinematográfico (en su tercera versión) de *El custodio* (Moreno, 2007). En el proceso macro-generativo de sentidos, esta lectura se puede articular con la del texto dramático, comparando los registros de caracterización genérica del medio y, en particular, la representatividad figurativa de algunos de sus agentes, porque *Un guapo del 900* también es *El custodio* de un caudillo político, pero de los años '30.

Surge nuevamente aquí la dificultad para organizar la variedad de lecturas, debido a la heterogeneidad de códigos que las constituyen, considerando incluso la totalidad del corpus propuesto por el profesor. Un cruce de lecturas entre los filmes, de L. Torre Nilson y de R. Moreno, por ejemplo, conduciría a un análisis con un entramado investigativo relativamente homogéneo de discursos sobre códigos cinematográficos y gramáticas filmicas.

Pero, la consideración, en este informe, del guión (anterior) al filme que se analiza, y su transducción (posterior) o relevamiento lingüístico elaborado para el análisis fílmico, se relaciona, por una cuestión de género, con el “texto dramático”.

Al comparar el diagrama que se elaboró a partir de la observación del filme con un diagrama que configura las escenas del guión, se evidencia la diferencia entre la representación cinematográfica y la literaria en la determinación del tiempo de enunciación. En el texto, lo que dura el filme, sólo se puede conmensurar en páginas, cuya lectura no estará determinada por una proyección, si no por una actividad individual de recepción.

Desde el punto de vista semionarrativo, resulta sumamente enriquecedor establecer este tipo de articulación con los guiones para evidenciar algunos momentos de desobediencia o, por el contrario, confirmar la fidelidad al texto. Para reconstruir así, por medio de la memoria, un recorrido en el tiempo de selecciones y combinaciones de textos, escenas, planos, que constituiría la historia de una política de registros¹⁸.

¹⁸ R. Moreno presenta, como docente de la Universidad del Cine de Buenos Aires, el “tercer guión” de rodaje de su propio filme “El custodio”, acompañado del siguiente paratexto: “Entiendo que la finalidad que acaso pueda tener la lectura de este guión sea la de compararlo con la película y deducir en ese acto del proceso que lleva a aquel conjunto de oraciones, de descripciones en tiempo presente y en tercera persona, de diálogos improbables y de monótonos encabezados, a su traducción a planos, sonidos, lugares, actores y decisiones de montaje” (Moreno, 2007).

La figura del “guapo”, en aquel momento, representa “la protección” de valores sociales como la lealtad, la valentía, la honestidad, y un código moral. El “custodio” emerge como nuevo estado de transformación de este prototipo, porque su performance está determinada por la presentación de un contexto socio-histórico en la crisis del 2001. Ha transitado desde la periferia, insinuando un pasado en un cargo hegemónico al servicio del estado, hasta devaluar su actividad como empleado doméstico. Se ha “flexibilizado” el comercio de su profesión y la axiología de los valores que prescriben su vigilancia. Su función se ha vuelto en contra de los principios que la originan y su identidad se debate con nuevas exigencias performativas que contradicen su competencia de acción.

Si el custodio finalmente se transforma y agrede al objeto de su protección es porque este también ha cambiado y no concuerda con la anterior axiología valorativa.

En la estructura diagramada del guión (como así también en el esquema de la transducción fílmica) se puede observar que el primer y el último corte enmarcan un espacio en donde se desarrollan las tensiones entre las esferas de acción de los actantes. Este cuerpo intermedio equilibra (duplica en tiempo enunciado y de enunciación) los extremos dramáticos, a través de la alternancia y la contraposición de las representaciones de los lugares y las situaciones, a través de la mirada subjetiva de Rubén, que comparte gran parte de la privacidad del ministro.

En el guión de R. Moreno, Rubén termina flotando boca arriba en el agua, “ajeno a la alegría que lo circunda y con la expresión relajada, se deja llevar por el movimiento inconstante de las olas, alejándose poco a poco de la costa” (Moreno, 2007:111).

Si este final, a diferencia de la suspensión del filme, insinúa un suicidio del protagonista, no hace más que confirmar el “encierro” que domina la estructura canónica en cuanto a la sanción legitimada socialmente de acuerdo a su actitud subversiva. Si el custodio se mata luego de transgredir las leyes de su función, de alguna manera confirma el sistema que las insta, reafirmando con este acto la hermeticidad de la estructura que lo constriñe.

El final del guión es más cerrado que el del filme, donde el receptor no sabe que Rubén termina flotando laxamente en el mar porque sólo lo ve bajar del auto por un costado de la pantalla. Pero, por más imaginación que tenga el espectador,

la suspensión de la acción del ex-custodio no deja de funcionar como indicio de un suicidio, aunque se dejen abiertas otras posibilidades de lectura.

Cabe aquí agregar que, comparando el guión con el filme, el guión (en su tercera versión, al menos) presenta un discurso mucho más explícito acerca de ciertas situaciones en las que se desarrollan temáticas referentes a: la salud mental (como en el psiquiátrico), a la política (en los discursos de los colegas), al sexo (con la prostituta o la hija del ministro) y a la muerte (insinuada) del protagonista.

3. CONCLUSIONES

3.1. SÍNTESIS

El lenguaje verbo-icónico es constitutivo en el discurso cinematográfico y espectacular, e instrumental también para el discurso científico y el poético. Pero esta hegemonía de la lengua no la reduce a un metalenguaje que domine la heterogeneidad de las prácticas significantes. Al “traducir” otro tipo de lenguaje, excluyéndolo al mismo tiempo de sus límites, la lengua se enriquece y el discurso se vuelve más dinámico aún, porque en la trama de su textura los lenguajes chocan, se cruzan y se superponen.

Ninguna cultura puede contentarse con un solo lenguaje. El sistema mínimo lo forman un conjunto de dos lenguajes paralelos: por ejemplo el verbal y el representativo. En adelante, la dinámica de toda cultura incluye la multiplicación del conjunto de las comunicaciones semióticas. Cuando la complicación de los lenguajes particulares (individuales y de grupo) pasa cierto límite de equilibrio estructural, surge la necesidad de introducir un sistema codificante secundario, común para todos¹⁹.

La función meta-cultural puede realizarse por medio de los metalenguajes de la ciencia: de las matemáticas, la física y la lingüística. La semiótica, en una perspectiva histórica de la ciencia, se puede considerar como un hecho de autoor-

¹⁹ “La oscilación entre el estado dinámico de carencia de descripción lingüística y la estática de las autodescripciones y de las descripciones del lenguaje desde una posición externa incorporadas al mismo, constituye uno de los mecanismos de la evolución semiótica” (Lotman, 1974:76).

ganización de la cultura. Y el cine ocupa un lugar especial porque combina los tres aspectos uniendo niveles lógicos extremos: realidad y ficción, imagen y palabra.

El estudio de la narración es bastante reciente en literatura y más aún en el cine, donde los análisis se han realizado en especial sobre los enunciados (filmes) y no tanto sobre el acto de narrar y la situación en la que se inscribe ese acto. La narración, o enunciación, pone en juego funcionamientos (actos) y el marco en que tienen lugar (la situación). Esto supone que la situación narrativa, de acuerdo a una lógica posicional, comporta un cierto número de determinaciones que modulan el acto narrativo.

Como género cinematográfico, el drama siempre plantea conflictos entre los actores principales de la narración fílmica provocando una respuesta emotiva en el espectador, interpelando a su sensibilidad, frente a la pasión o los problemas interiores. En los filmes abordados, se relativizan performances y competencias para dar fuerza a una sintaxis interior que se convierte en eje estructurador de la narración, pero que en el recorrido narrativo de cada film encuentra un desenlace distinto, que se traduce en: una inversión "suspendida" en *El custodio* y un retorno "sin sanción" en *El otro*.

Todo relato clásico inicia la captación de su espectador al acentuar la separación inicial entre sujeto deseante y objeto de deseo, para luego regular la narración retardando la realización del encuentro y la satisfacción del espectador. El recorrido de la narración oscila entre dos situaciones de equilibrio que marcan el principio y el final.

La estructura narrativa clásica lleva al espectador de cine a identificarse, por un efecto de posiciones, con cualquier sujeto del enunciado, pero esta identificación es ambivalente y permutable en el curso de la proyección del film, es decir de su reconstrucción por el espectador o el analista. Éste es el principio de base constructivo de los microcircuitos en el texto de superficie y el que hará posible el juego de los otros elementos.

Las reglas del montaje de los "records" intentan precisamente borrar las señales del trabajo de la enunciación, hacerlo invisible, de manera que parezca funcionar casi automáticamente y dar la ilusión de una especie de ausencia,

de vacío de la instancia de la enunciación, manifestándose sólo en el principio de organización.²⁰

Basta recordar que la representación cinematográfica sufre una serie de coacciones, desde el plano técnico (película, iluminación, sonido, montaje), que requiere un vasto conjunto de códigos asimilados por el público, para que el filme que se presenta se revele como un símil de la percepción de la realidad.

Aunque, en este nuevo nivel, la figura de un controlador de la enunciación como alter ego del director, incluso cuando se lo cuestiona como autor, confirma el hábito de identificación. Desplaza el simulacro y se convierte a su vez en una figura en quien identificarse, ya que es aquel cuya voluntad se opone al deseo del espectador o lo retrasa.

El cine es una máquina de *dar cuerpo*, en todos los sentidos literales y figurados de la expresión. Los actores y actrices no sólo, como se dice, “dan cuerpo” a los actantes, sino también a los espectadores. El placer obtenido de un filme de ficción surge de una mezcla de historia y de discurso, en la que el espectador ingenuo, el crítico y el analista encuentran al mismo tiempo, con una ligera separación, motivos para estar satisfechos.

3.2. EVALUACIÓN

El interés del estudio del cine narrativo consiste fundamentalmente en que, aún hoy, es dominante y en que permite abordar el lugar, el funcionamiento y los efectos, que la institución cinematográfica tiene en el conjunto de la historia del cine, de las artes e incluso de la historia simplemente.

Es normal que los filmes analizados anclen su narración en una organización mimética del espacio, puesto que el cine argentino siempre estuvo influenciado por el Neorrealismo Italiano y la *Nouvelle Vague* francesa. Pocas películas se apartan de esta tradición de poner al territorio (a las características geográficas

²⁰ A principios de la década del '70, una corriente crítica a favor de la “deconstrucción”, produjo un largo debate teórico sobre la artificialidad de la impresión de realidad y la importancia ideológica del efecto de transparencia en el cine clásico, en provecho de una naturalidad aparente. Algunos cineastas, por razones políticas o ideológicas (o económicas), creyeron conveniente inscribir claramente en sus filmes el trabajo de la enunciación, es decir, el proceso de producción del filme.

y circunstancias sociales que supone su construcción) como fondo de lo que se narra. Incluso el *Nuevo cine argentino* continúa con esta premisa de establecer ciertos rasgos espaciales de pertenencia.

El juego con la perspectiva y el contexto, así como el énfasis otorgado a la inter-subjetividad, es un reflejo de la preocupación de estos filmes por su contexto de producción, de circulación como mercancía en el mercado global y de interpretación crítica. M.A. Pérez Llahí argumenta que en nuestro país la participación del Estado ha sido una constante que ha fomentado esa “textura homogénea que el cine nacional presenta en torno del realismo” (Pérez Llahí, 2007:71), en torno de su relación con el espacio representado, construido como verosímil.

Valorar un acto de comunicación cultural implica no considerarlo como un simple traslado de cierto mensaje que sigue coincidiendo consigo mismo al llegar a su destinatario, sino como una “traducción” de cierto texto del lenguaje de un “yo” al lenguaje de un “tú”, como un nuevo proceso de semantización.

El consumidor popular o el investigador tienen tácticas y describen trayectorias que no están inscriptas en el uso institucional previsto para los objetos y los bienes simbólicos. Nadie cumple enteramente el programa inscripto en un texto y esta actitud implica cierta ruptura del círculo de la manipulación.

Además, el problema no es solamente qué hacen los sujetos con los objetos culturales, sino cuántos y cuáles están dentro de las posibilidades de acción de los sujetos. Estos objetos, como pueden ser el acceso a la educación y a la tecnología (sin contar aquí otras necesidades vitales), establecen el horizonte de sus experiencias, en el encuentro dialógico con, otros saberes y otras culturas²¹.

3.3. RECAPITULACIÓN

Se pueden adscribir coincidencias y objeciones respecto a lo que la crítica postula como sistema de textos homogéneo del *Nuevo cine argentino*, interpretando que esta desarrolla un plan persuasivo para estimular al lector a participar, a través

²¹ A este respecto declara B. Sarlo: “Ni el pueblo ni los letrados se salvan del círculo hermenéutico: se hace lo que se puede con lo que se tiene a mano o se conoce, (...) las experiencias que se insubordinan frente a las indicaciones de un texto cultural han sido producidas por otros textos y otras insubordinaciones o aceptaciones” (Sarlo, 2001:218).

de una compleja serie de movimientos cooperativos, en la conformación de una "argentinidad" como espectador, es decir, en la legitimación de un lenguaje y en la fundación de una ficción en proceso de identidad histórica nacional.

Cuando la experiencia humana se vuelve cultura, establece reglas que definen para el hombre "programas" de comportamiento. Esos programas permiten traducir la experiencia en textos y registrarlos en alguna de las lenguas de los mecanismos memorizantes para convertirlos en acontecimientos de la cultura de una época dada.

En los estudios sociales, ya que el consenso nacional (o universal) sobre una visión del mundo es improbable y el pluralismo es irreversible, desde una perspectiva posmoderna, lo que se puede hacer hoy es escuchar la multiplicidad de voces de la sociedad y tejer la red de intersección de estos discursos, como traductores entre diferentes tradiciones culturales.

4. BIBLIOGRAFÍA

Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M.; Vernet, M. (1983) "Cine y narración" en *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós (2008).

Casetti, F. y Di Chio, F. (1990) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós (1991).

Caudana, C. (2009) "Significados en tensión. Exploraciones narrativas 3" en *De signos y sentidos* n° 10. Santa Fe: Ediciones UNL.

----- **(2010)** "Metamorfosis de lo originario (codas del informe)" en *De signos y sentidos* n° 11. Santa Fe: Ediciones UNL.

Deleuze, G.; Guattari, F. (1976) *Rizoma* (introducción a "Mil Mesetas"). Madrid: La piqueta (1996).

Eco, U. (1968) "El código cinematográfico" en *La estructura ausente*, sección B 4.1. <http://www.scribd.com/doc/5946741/La-Estructura-Ausente-Introduccion-a-La-Semiotica-Umberto-Eco> (Consulta 07/09/2010).

Gaudreault, A.; Jost, F. (1990) "4. El espacio del relato cinematográfico" en *El relato cinematográfico. Cine y Narratología*. Barcelona: Paidós (2008).

Hjelmslev, L. (1928) *Principios de gramática general*. Madrid: Gredos.

- Iribarren, L. (2005)** *Trabajo y cuerpo: su representación en el Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: UBA. <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto/publicaciones.php#iribarren> (Consulta 07/09/2010).
- Kristeva, J. (1969)** "El engendramiento de la fórmula. Preliminares al concepto de texto." en *Semiótica 2*. España: Espiral/Fundamentos (1981).
- Lotman, Y. (1998)** "Un modelo dinámico del sistema semiótico" en *La semiosfera II*. Madrid: Cátedra (2000).
- Moreno, R. (2007)** "El custodio" en *Colección de guiones cinematográficos de la Universidad del Cine*. Buenos Aires: Catálogos.
- Pérez Llahí, M. (2007)** "La posibilidad de un territorio. En torno a una acotada renovación espacial en el cine argentino" en Moore, María J.; Wolkowicz, Paula: *Cines al margen*. Buenos Aires: Librería.
- Sarlo, B. (2001)** "El tiempo y la memoria" en *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Verón, E. (1987)** "Fundaciones. 1. Lo ideológico y la cientificidad" en *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Voloshinov, V. (1929)** *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza (1992).

KACZAN, LIZA

"Escenas de un discurso sobre cine y reconstrucción de la memoria. Experiencias textuales en la dinámica de una cultura", en: **DE SIGNOS Y SENTIDOS / 12**. Santa Fe, Argentina: ediciones UNL. Año 2011, pp. 171-203.