

Cómo citar este artículo: Figueredo, M. (2022). Algunos apuntes acerca de la controversial relación teórica entre comunicación audiovisual y narración. *Neatá. Revista digital del Grupo de Estudios Semio-discursivos* (GESEM, SGCyT-UNNE), 3 (2), pp. 108-118.
<https://doi.org/10.30972/nea.326246>

Algunos apuntes acerca de la controversial relación teórica entre comunicación audiovisual y narración

Some Notes about the Controversial Theoretical Relationship between Audiovisual Communication and Narrative

Mauro Horacio Figueredo
maurofigueredo.cc@gmail.com
Universidad Nacional de Misiones -Conicet

Prof. y Lic. en Letras. Mgter. en semiótica discursiva. Como docente integra distintas cátedras en el ámbito público y privado (Comprensión y producción del discurso/texto, Lingüística, entre otras). Su producción científica se realiza en el marco del Programa de Semiótica-UNaM en el proyecto de investigación “Metamorfosis del contar. Semiosis/memoria VII”, a cargo del Dr. Macerlino García. En la actualidad está realizando el Doctorado en Ciencias sociales y humanas UNaM/Conicet.

Resumen

En este trabajo nos proponemos trazar algunas reflexiones exploratorias en el campo de la comunicación audiovisual. Nos interesa, particularmente, deconstruir la indisoluble relación entre la «matriz narrativa» y los «distintos dispositivos audiovisuales» que performan las gramáticas tecnoperceptivas. En otras palabras, buscamos repensar las continuas discontinuidades, es decir, el «lazo» y la «diferencia» de la comunicación audiovisual con la narración.

Palabras clave

Narración - comunicación audiovisual - performatividad

Resume

This paper attempts to draw some exploratory reflections within the field of audiovisual communication. We are particularly interested in a deconstruction of the indissoluble relationship between the “narrative matrix” and the “different audiovisual devices” that perform techno-perceptive grammars. In other words, we expect to rethink the continuous discontinuities configuring both the nexus and the difference between the audiovisual communication and the narrative.

Keywords

Narrative - audiovisual communication - performativity

Introducción. Narrar en la selva espesa del mundo contemporáneo

Vivimos en un mar de relatos y, como el pez que (según el proverbio) será el último en descubrir el agua, tenemos nuestras propias dificultades para entender en qué consiste nadar entre relatos (Brüner)

En los mitos fundacionales de la historia oficial, en los ritos de enunciación que legitiman institucionalmente a portavoces autorizados; en las formas del gusto y de la distinción que digitan las dinámicas de consumo de las distintas clases sociales; en el arte (literatura, teatro, performance/happening, etc); en la voz ronca de las minorías; en el habla de los feminismos y en el acervo popular circulan múltiples relatos de diversa espesura.

Al mismo tiempo, no podemos negar que en los escenarios de las sociedades contemporáneas montados sobre las redes sociales y el *streaming*¹; y en el sinfín de heterotopías configuradas *ex profeso* por el cine y las plataformas *on demand* -que la pandemia covid-19 no ha hecho más que rectificar y reificar²- aquellas narraciones cobran otras dimensiones.

Pero también por sus grietas, digamos entre la articulación de biografemas y relatos que forman parte de nuestra cultura (aquellos que nos posibilitan la inteligibilidad del mundo que habitamos). Esto es, en el margen impreciso de los discursos hegemónicos: pasillos, casas (alrededor de las mesas o en las veredas), las esquinas de los barrios, las plazas públicas, las ferias, la incomodidad de los umbrales e, inclusive, el muteado mundo voyeurista de los no-lugares, las narraciones que emergen decretan territorios *densos* de redes de sentido³.

En la anteúltima película de Almodóvar, *Dolor y gloria* (2019), hay una escena que podría agregar un nuevo pliegue a lo que antes estábamos intentando narrar. Se trata de que el protagonista (Salvador) asiste a su madre en sus últimos días de vida. Ella empieza a contarle un sueño y él indaga en los detalles. En un momento dado su madre se detiene abruptamente, lo mira a los ojos, y le dice: -“No me pongas esa cara de narrador, ¿eh?”, “...¡Que no, mamá!” -contesta él. Ella continúa: “No quiero que pongas estos relatos en tus películas, no me gusta que salgan mis vecinas, no me gusta la autoficción”. Salvador le responde: “Pero si no he hecho más que brindarles homenaje y devoción. Cada vez que hablo de tí digo que me he formado contigo y con las vecinas”.

Formarse como narrador para Salvador es haber sido llevado a ese *círculo mágico* del relato (Ranciére, 2009). A ese universo diegético en el que las lecturas de los clásicos, lo popular y lo mitológico se mezclan con los chismes pueblerinos; es operar sobre el relato audiovisual a partir de la simbiosis entre el «campesino sedentario» y el «marino mercante» (Benjamin, 2019). Es que no existiría narración sin una escucha atenta, sin ese juego dialógico entre un yo y un otro y, desde luego, sin esa «polifonía» propia de todos los textos de la cultura (Lotman, 1996; Bajtín, 2013).

1 La intervención del encuadre en el mundo “lo sesga, lo traduce, lo hace pasar por una nueva opacidad, lo tiene por insuficiente, incompleto, todavía no apropiado” (Comolli, 2010, p.37).

2 “A los consumido(re)s se les ofrece continuamente aquellas películas y series que se ajustan por entero a su gusto, es decir, que les *gustan*. Se los ceba como a ganado de consumo con lo que siempre vuelve a resultar igual. Los «atracones de series» se pueden generalizar declarándolos el modo actual de percepción. La proliferación de lo igual no es carcinomatosa, sino comatosa. No topa con ninguna defensa inmunológica. Uno se queda mirando la pantalla como un pasmado hasta perder la conciencia” (Byun-Chul Han, 2017, p.10).

3 “... [nadie suponía que] la sutil membrana mediadora iba a volverse mucho más gruesa. A la definiciones de los sentidos, y la estructura de la conciencia, a los velos de deseo, a los mitos fundacionales y fundamentales, a las ficciones científicas, históricas y periodísticas, la vacilación tecnológica añadió un perpetuo rumor de mensajes, un repertorio de eslóganes y un sinfín de imágenes que nos envuelven en un simulacro más o menos variable, una secreción subsidiaria del pensamiento que se llama, exclusivamente, ‘la realidad’” (Cohen, 2003, p.130).

Todos estos territorios semióticos que precariamente intentamos enumerar se (re)organizan y se (des)territorializan -tal vez hoy amalgamados en la lógica de la explosión aceleradamente (Balandier, 1990)- en constante flujo y reflujo de narraciones. Territorios cuyas formas del contar ponen de manifiesto sus usos e interpretaciones y las distintas formas del reparto de lo sensible (Rancière, 2019)⁴.

Lo heteróclito de la matriz narrativa en el tamiz sociocultural nos hace advertir las luchas por la *representación* de la realidad “como el espacio simbólico en el que se juega el conflicto entre los diferentes sistemas de representación que una sociedad construye sobre sí misma” (Grüner, 2002, p.14).

Tal posicionamiento teórico-metodológico implica que los sistemas de la praxis narrativa serían performativos, es decir, tanto simbólicos como pragmáticos. Puesto que se corresponden, por un lado, con leyes y normas que regulan la interpretación cultural, y, por otro, se juegan estratégicamente en todo el margen de maniobra que se disponga para concretar deseos, preservar determinados órdenes, movilizar intereses y cumplir ciertos objetivos (Augé, 1999, pp.175-6; Butler, 2017).

Donde hay mundo, hay relato. En efecto, como dice Marcelino García (2004, p.218): “La narración es una de las formas primordiales de mediación y modelación de la experiencia, y un principio arquitectónico-orquestal fundamental, que opera en la elaboración de los formatos...”. En cierto sentido, toda nuestra vida se configura a partir del relato⁵ con el que tratamos, a veces infructuosamente, de construir cosmovisiones (del contexto, de la sociedad, de la cultura) y del sí mismo⁶ y de organizar en torno a sus diversos formatos maneras de «hacer»⁷ *vida sensible* (Coccia, 2011, p.45)⁸.

Desde esta posición pareciera que el sujeto no encontrará “su” lugar fuera del ejercicio del narrar y pareciera, inclusive, que esa modalidad no sólo configura las coordenadas de las relaciones intersubjetivas, los estadios simbólicos, las matrices en las que el sujeto debería (re)buscar los modelos de identificación, sino también las condiciones de posibilidad en las que han de inscribirse sus prácticas sociales. Sin la posibilidad de apropiarse del relato no existe eso que llamamos *vida*.

4 Como nos lo ha enseñado Bajtín (2013), sus nodos temáticos se mediatizan a partir de su basta plasticidad genérica. Los vasos conectores que poseen entre sí y con distintas esferas de la praxis humana multiplican los «cronotopos» narrativos, o la transforman o la destruyen. Modos de ver y de hacer en los que se traducen, se intercambian y se “hibridizan” sus nodos temáticos, sus enunciados (estilos) y sus formatos.

5 Sabemos, entonces, que esa “arquitectura” se produce a partir de distintos «sistemas genéricos» que establecen las dinámicas de mediación y modelan lo experiencial. Siguiendo estas directrices, podríamos ir un poco más lejos aún, ya que todo podría ser pensado como un «programa narrativo». Así el diario (o “la crónica roja de la prensa local”, como dice Galeano), las formas de lo urbano, la música, etc. se estructuran como cadenas de narraciones que le otorgan funciones a las cosas y a los actantes y, en consecuencia, le dan forma y sentido al mundo que habitamos (Parret, 1994, p.60).

6 “Si nos sentimos tan atraídos por las series, ¿no es porque, más allá de las historias que nos cuentan, nos permiten contarnos historias a nosotros mismos?” (Jost, 2015, p.54).

7 Desde la perspectiva de Judith Butler lo performativo implica un conjunto sostenido de discursos y actos. Si bien nosotros nos referimos a un concepto más amplio del hacer, las reflexiones de la filósofa acerca del concepto de performatividad en relación a la teoría de los géneros aporta elementos significativos a una teoría pragmática de los signos. Para Butler habrían dos estratos de la «performatividad»: a) los géneros dialogan permanente con la normativas y producen tensiones con esta idealización de formas jerárquicas y excluyentes-; y b) reclaman, a partir de múltiples mecanismos de acción, su derecho a ser «reconocidos» en la esfera pública con el propósito de volver habitables cuerpos y espacios (Butler, 2017, p.45). Al ser el género una práctica “conlleva siempre una negociación con el poder”, pero al repetir normas en acto “se arriesga a deshacer o modificar” sus estructuras, a quedar abierto a nuevas configuraciones (Butler, 2017, p.39).

8 “Lo sensible constituye la materia de todo lo que creamos y producimos: no sólo de nuestras palabras sino de todo el tejido de las cosas en las que se objetivan nuestra voluntad, nuestra inteligencia, los deseos más violentos, las imaginaciones más diversas” (Coccia, 2011, p.10).

Discontinuas continuidades. Narración y comunicación audiovisual

Leer es siempre reescribir (Eagleton)

Este complejo mapa semiótico nos muestra que la maquinaria retórica de la narración atraviesa todas las prácticas sociales. De hecho, si la matriz narrativa configura y refigura al sujeto en un marco de inteligibilidad (condiciones de posibilidad), de leyes que regulan su hábitat/habitus, de mundos posibles, de universos discursivos, de performatividades, en suma, de huellas sónicas que marcan su ontología es necesario preguntarse acerca de ese tipo particular de relatos que operan a partir de la “pulverización del sentido” (Machado, 2009, p.25): los textos audiovisuales.

En esta oportunidad, quisiéramos detenernos en una frase que nos llamó la atención y que, en parte, motivó la escritura de este texto. La frase pertenece al libro *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador. Del deseo a la acción*, de Arlindo Machado. La cita es extensa pero vale la pena detenerse en ella. Dice lo siguiente:

(...) en el ámbito del cine sólo en sentido figurado se puede hablar de una «instancia narradora» (y por extensión de «narrador» y «narrativa») (...) Si por comodidad, todavía fuese necesario seguir usando la palabra «narrador» para hacer referencia al sujeto cinematográfico, es preciso tener presente que se trata de una metáfora; y sobre todo una metáfora con fondo antropomórfico, ya que siempre tendemos, por la fuerza de las determinaciones históricas, imaginar al sujeto como *alguien* -como una persona- y no como una actividad o una función simbólica en el texto cinematográfico (...). (Machado, 2009, p.13)

Como podemos ver en este párrafo, Machado se abstiene de utilizar los conceptos narrador/narrativa ligados a los textos audiovisuales. Le preocupa ese “fondo antropomórfico” que persigue “un alguien” en todo texto audiovisual, y que obtura la posibilidad de distinguir los dispositivos (sonido, cámara, montaje) en los que se difumina ese alguien.

El autor polemiza, tal como lo hace Paolo Fabri con Benveniste y Barthes acerca de la universalidad de las unidades lingüísticas (Vitale, 2004, p.101). Tiene razón cuando objeta que la noción de narración en los textos literarios puede no coincidir punto por punto con la lectura de una película, ya que ésta excede el sentido de lo meramente discursivo. Dos cuestiones aquí. Primero, si bien lo enunciable tiene primacía sobre lo visible es porque este último se deja determinar pero no reducir, su característica primordial es la irreductibilidad (Deleuze, 1993, p.78). Segundo, si en los textos audiovisuales no es posible responder satisfactoriamente a la pregunta «¿quién narra en un film?», pues su uso es *problemático*, entonces, cabría preguntarse ¿qué es lo que hace posible que se cuente una historia? O dicho de otro modo, al cambiar las formas de lo narrativo a partir del uso de los dispositivos audiovisuales esa “figura” sufre una metamorfosis tal que, en el universo diegético, ¿sólo puede ser tratado como símbolo o metáfora?

Vamos a intentar releer a Machado y trataremos de deconstruir sutilmente su posición. Es decir, buscaremos sostener, en las próximas líneas, que los textos audiovisuales serían fundamentalmente narrativos, pues ¿qué hacen sino contar una historia? Más bien habría que distinguir en qué grados, de qué modo, o a partir de cuáles operaciones estéticas se mediatiza su narratividad. Como bien dice René Gardies (2017, p.101) “Desde hace más de cien años, el público se dirige mayoritariamente a las salas de cine para ver historias. Paga por esto. El cine comercial debe esencialmente su fortuna, artística y comercial, a su dominio del arte de narrar”.

En otras palabras, creemos, al igual que Aumont (2008, p.98), que estudiar los textos

audiovisuales implica que hagamos una distinción entre la *diferencia* y el *lazo* de aquello que depende de lo audiovisual y de aquello que es estrictamente narrativo. “La diferencia, puesto que lo narrativo no es lo cinematográfico (y a la inversa). El lazo, ya que el cine como arte y como industria, se desarrolló en el ejercicio de la narración” (Aumont, 2008, p.98). En síntesis, no se trata de argumentar en sentido contrario al de Arlindo Machado, sino de trabajar sobre ese inconsútil lazo diferencial que une y a la vez distingue a los textos audiovisuales de otros dispositivos retóricos.

Una cosa es cierta, en sí lo narrativo es extra-cinematográfico (Metz, 1979), pues ha proliferado, aun antes que en el cine, en distintas esferas de la praxis humana: el arte (teatro, literatura), el periodismo, la vida cotidiana, etc. Esto explica, según Aumont (2008, p.99), que la teoría literaria pueda resultar útil para analizar films. Pongamos por caso toda la semiótica narratológica ayudante/oponente/traición/prohibición/retorno (Propp/Greimas/Barthes); o la focalización (Genette)⁹. Pero esto también señala la insuficiencia de la teoría literaria como marco teórico-metodológico de análisis de textos audiovisuales (Machado, 2009; Aumont, 2008; Gardies, 2017).

Esas funciones narrativas que anteriormente mencionamos conviven con la composición propia de los films, a saber: montaje, campo/fuera de campo, sonidos, plano/contraplano, etcétera, y esa adyacencia hace incómoda la utilización no de lo narrativo en sí sino del narrador como sujeto, relegándolo a una posición simbólica. Sin embargo, aun en los estilos más radicales como la *nouvelle vague* hay personajes, hay acciones, hay una historia que puede ser más o menos abierta a la interpretación, pero una historia al fin.

Ahora bien, en el inicio de su texto Machado analiza una clásica escena de *Citizen Kane*, de Orson Wells. Una escena en la que Kane pronuncia la enigmática palabra “Rosebud” poco antes de fenecer en su mansión de Xanadú, la cual no es escuchada por ninguno de los otros personajes. El autor nos dice que al menos una persona estuvo presente. Esa persona es el «espectador» y, además, si notamos que

(...) la mirada que el espectador posa en ese pasaje de la película es subsidiaria de otra mirada, la que determina el ángulo, la distancia y la duración con que ese instante es visto, no es difícil imaginar la presencia de otro testigo junto al lecho de muerte, precisamente en la posición que el espectador asume cuando ve la película. (Machado, 2009, p.12)

En consecuencia, habría por lo menos «dos miradas» indisolublemente unidas, retroalimentándose, o (sobre)impresas que visualizan -por ende, actúan y recortan el sentido- de la escena: el *vidente* y el que *ve*. Distinguir las parece sencillo, pero separarlas es difícil y sólo podríamos hacerlo a riesgo de quebrantar el proceso de semiosis que se entrama entre el espectador, el texto audiovisual y su productor.

En esa zona de primeridad, de puro cero, coinciden dos miradas. ¿Cuál de ellas es la del espectador? ¿Cuál es la del narrador? ¿La mirada del espectador es sólo subsidiaria de la otra o es más bien la dimensión dialógica de todo film? ¿Ven lo mismo? Lo concreto es que “...siempre hay «alguien» más dentro de la escena de un filme, alguien que a veces sabe más que los personajes y a veces menos, pero de cualquier manera alguien que no es necesariamente un protagonista visible...” (Machado, 2009, p.12) y que, en algunos casos, puede convivir con el narrador explícito como un narrador no declarado dentro del film.

9 Jost ha elaborado en torno a la propuesta de Genette el concepto de «ocularización». Desde su perspectiva este concepto es más operativo en los textos audiovisuales porque se produce un complejo entramado ente los ojos y la voz (Machado, 2009, p.17).

Esta figura particular no podría confundirse ni con la cámara subjetiva (*Cloverfield* o *Blair witch project*), ni con la narración en *off* (*Dogville*), o la de alguno de los personajes (*Big fish*). Eso lo tenemos claro. En todo caso, esa figura parece disolverse en una multiplicidad de acciones propias de la performatividad estética de todo texto audiovisual. ¿Es el encuadre que delimita el campo/contracampo de lo que es dado a ver? ¿Sería la duración o el plano? ¿Es el recorte de las secuencias, o sea, el montaje? ¿Es la intrincada red de relaciones semióticas sonido/imagen/actuación? Todo parece indicar que es todo eso a la vez y al mismo tiempo.

Este es un punto crucial de la argumentación de Machado, pues “...si alguien sirve de mediador entre nosotros y los acontecimientos de la historia seguramente no es un «contador de historias» sino «alguien» que sólo puede existir en la estructura del filme como una laguna, para que el espectador ocupe su lugar” (Machado, 2009, p.21). Esa figura *fantasmal* es “quien” le presta su «polivisión» al espectador para que éste pueda gozar del film y quien construye con él posibilidades de interpretación. Pero su ubicación en el entramado narrativo resulta difusa ya que se encuentra indisolublemente unida a estrategias propias de los dispositivos audiovisuales que no necesariamente se corresponden con un narrador o con universales discursivos.

Habría que distinguir, en todo caso, distintas dimensiones que cooperan, dialogan y se cruzan para hacer posible que una historia sea narrada. Distancia, duración y encuadre, pero también la sonoridad¹⁰ y la geometría de las miradas serían las marcas propias del andamiaje de la comunicación audiovisual como formas y modos de recrear la imagen.

En los textos audiovisuales esa “laguna” sería el territorio semiótico en el que el espectador podrá “sumergirse” en una historia y es, al mismo tiempo, si seguimos la máxima de Éttore Scola, un espejo en el que podría mirarse a sí mismo¹¹. Sumergirse no sería «ver» de cualquier manera sino de una forma específica (planos, posiciones de la cámara, etc.). Es «saber» escuchar más allá del mero enunciado (en todo texto artístico la segunda historia que se cuenta, la que va por lo bajo, siempre es más importante que la primera. Y es en ella en la que reside todo el ejercicio simbólico). Es participar de cierta gramática de las miradas, de las actuaciones y del «orden retórico» (montaje). En síntesis, ese territorio *in between* sería el lugar en el que las distintas performatividades del dispositivo audiovisual hacen posible la narración de una historia y su peculiar forma de contarla.

Veamos algunos ejemplos, muy generales por cierto. Comentaremos sólo cuestiones muy sumarias de estos films y trataremos de ver en ellos el ejercicio narrativo¹² a partir del uso del dispositivo audiovisual. Comencemos. *1917* (Mendes, 2019) narra una historia bastante simple: se va desde un punto A hacia un punto B en el marco contextual de la Primera Guerra Mundial. Dos soldados reciben una misión suicida que consiste en llevar un mensaje que evitará un ataque mortífero pero para ello deberán atravesar todo el campo enemigo. Lo interesante es que la narración se realiza en un cautivante plano-secuencia. Como sabemos, un plano-secuencia es un plano lo suficientemente largo y articulado

10 Pensemos, por ejemplo, en la adaptación cinematográfica de Roeg (1973) *Amenaza en la sombra*, del texto de De Maurier. Roeg, “sugiere toda una serie de contornos espeluznantes de fuerzas del destino que nunca se muestran por completo. Las repeticiones de color van acompañadas de dobles sonoros. De conformidad con la historia. La representación de Roeg de la ciudad de Venecia es tremendamente espeluznante, cosa que consigue, en gran parte, mediante el uso del sonido” (Fisher, 2019, p.85).

11 Podríamos pensar aquí en las metáforas de cerradura y espejo. Es decir, la invitación y la pulsión a ver lo oculto de manera subrepticia y aquellas formas de identificación del sí mismo (Jost, 2017; Machado, 2009).

12 Está en lo cierto Fisher (2019, p.57) cuando sostiene que el efecto de deslizamiento de ciertas convenciones de la ciencia ficción como el uso de efectos especiales, por ejemplo, en *El mundo conectado* de (Fassbinder), con tan sólo el uso del sonido resquebraja la milimétrica naturalista del film al trabajar sin apelar a las convenciones típicas del género.

que se equipara a una secuencia (Aumont-Michel, 2015, p.170)¹³.

Irreversible (Noé, 2002) es narrada de atrás hacia adelante. El dilema narrativo se instaura en el cómo se ordenan las secuencias y en el cómo se produce el contraste entre la primera escena y la final. Ese contraste genera una sensación de ruptura, de quiebre (paradojalmente la última escena del film es en realidad la primera). En la escena final vemos a Alex acariciando su vientre en un paisaje idílico. Día soleado, parque, etc. pero, por otra parte, es sólo otro rostro de la violencia; no va en aumento la ternura sino el *in crescendo* de lo brutal. El orden de las secuencias hace que esa última escena que podría ser de sosiego, de descanso, de final prototípico se empañe, se vuelva tan oscura que no podemos gozar de ese *locus amoenus*; no podemos ver vida en ese primer plano del vientre materno.

“Payé”, el capítulo 2 de la mini-serie *Mañana siesta tarde noche* (2013)¹⁴, de Diego Bellocchio, nos cuenta una historia de crímenes, ritos y tradiciones. Lo particular de este capítulo es que es narrado por un bizarro presentador televisivo. Max está presente en el cuadro de lo que nos es dado a ver. Mientras ocurren los hechos éstos son explicados por Max: los móviles, los engaños, los triángulos amorosos, la negación a la diversidad sexual y la violencia que padecen los protagonistas. De manera que vemos el show y su representación desde el particular enfoque del relato de Max. Sin embargo su relato es sólo una hipótesis de lo visible. Si seguimos a Machado ya no estamos tan seguros de creer a rajatabla en la voz de Max, dueño y señor de este *reality show* periférico. Lo que vemos, por ende, lo que nos mira (Didi-Huberman, 2009), da cuenta que el narrador es un poliedro de múltiples caras implicado en diferentes dispositivos (voz, sonido, montaje, planos, etc.).

En el primer ejemplo, el contar se centra en una técnica muy precisa del campo del cine: el plano-secuencia. En el segundo, en la *dispositio*, esto es, en el orden de las escenas. En el tercero, a través de la voz de un personaje inserto en la trama. En otras palabras, en el primer ejemplo la base argumentativa del film está apoyada en una mediatización técnica. En el segundo, en la isla de edición. En el tercero, en una multiplicidad de acciones conjuntas, propias del *suspense*, que disuelven esa voz narrativa. Por tanto, podemos decir que

El orden no simplemente es lineal: este no se deja descifrar únicamente en el desplazamiento del film. También está hecho de expectativas, de anuncios, de evocaciones, de correspondencias, de desfases, de saltos que, por encima de su desarrollo, hacen una red significativa, un tejido de hilos entrecruzados, un texto donde un elemento narrativo puede pertenecer a varios circuitos, y en cuyo seno el espectador se entrega a hipótesis o proyecciones... (Aumont, 2008, p.108)

13 Dice Aumont que “Para la reflexión teórica, en particular sobre el montaje, el plano-secuencia siempre fue un objeto molesto; obliga a admitir que puede haber un montaje en el interior de un plano (Eisenstein, Mitry), y plantea problemas serios a todo modelo de segmentación de los films, como lo muestran las dificultades de la gran sintagmática de la banda-imagen (Metz) al respecto. Desde el punto de vista estilístico (...) fue defendido por André Bazin, quien veía en él, de la mano de la profundidad del campo, un instrumento de realismo (...) Varios autores (Mitry, Comolli) señalaron que esto, en realidad, no era ni tan realista ni tan transparente como decía Bazin, pues respondía a los cánones estéticos del momento. Pier Paolo Passolini dirá: “Por continua e infinita que sea la realidad, una cámara ideal siempre podrá reproducirla, en su infinitud y su continuidad. Por lo tanto el cine, como noción primordial y arquetípica, es un plano-secuencia continuo e infinito” (Aumont-Michel, 2015, p.170).

14 La serie audiovisual *Mañana siesta tarde noche* (MSTN), de Diego Bellocchio, configura su universo diegético a partir del mestizaje genérico entre el acervo cultural de la «mitología del NEA» y el «horror». En consecuencia, nos propone, desde una suerte de «continuidad» con los mitos, una semiosis de lo *aterrador* -algo que, evidentemente, se encuentra en el sustrato de las estructuras narrativas mitológicas-.

Entonces, si el elemento narrativo pertenece a varios circuitos e interfaces, ¿dónde está el narrador? Borgeanamente diríamos: “en todos y en ninguno”. Sin embargo, cada uno de estos ejemplos nos cuenta una historia. Nos es difícil distinguir un narrador pero eso no quiere decir que no haya narración. Cada uno apela a distintas estrategias narrativas propias de los textos audiovisuales y mediatiza, a su modo, una historia en la que ese “alguien” no coincide con la figura prototípica o antropomórfica de “un” narrador -o por lo menos no totalmente- ni menos aún podría sistematizarse en un solo espectro de la producción audiovisual.

El otro nodo que nos llamó la atención de la argumentación de Machado (2009, p.20) se basa en que el texto audiovisual avanza en un perpetuo «presente virtual» pues no posee una relación de «anterioridad» con lo narrado. En cambio, en la literatura un hecho narrado ya ha sucedido en otra parte.

Los acontecimientos aparecen directamente ante nuestros ojos y oídos (efecto de realidad), nosotros «estamos allá», como testigos, y todo es inmediato. En cierto sentido, en el cine no hay pasado; cuando las luces se apagan y la película empieza a proyectarse, la historia comienza, «de hecho», a suceder enfrente a nuestros ojos: nosotros nos adentramos en ella y, una vez dentro, nos comprometemos en un proceso de participación onírica. (Machado, 2009, p.20)

Si bien lo que argumenta Machado es cierto, lo es únicamente en sentido metafórico. Tanto en la literatura como en los textos audiovisuales el presente es puramente virtual y los hechos “sucedieron” antes de que se inicie la narración. Las narrativas audiovisuales también constan de un proceso previo; nosotros no asistimos en vivo y en directo a la filmación, pese a todas las marcas del efecto de realidad, de la potencia indicial de los dispositivos audiovisuales¹⁵. Incluso, a detrimento de todos los esfuerzos del neorrealismo italiano en no intervenir en la historia narrada; en acercar la materia fílmica lo que más se pueda al volátil signo de lo real, a su remanente indecible. Éste, en tanto que está mediatizado, encuentra toda su potencia en la opacidad de lo que no se puede aprehender directamente.

De hecho, hay todo un territorio semiótico que ordena la retórica del texto audiovisual, se llama isla de edición. “En la isla de edición uno aprende que la filmación ha introducido algo nuevo. En la isla de edición se escribe un segundo guión en función de lo concreto y no de las intenciones” (Farocki, 2013, p.80). En la isla de edición, entonces, se decide dónde cortar, dónde poner la música, que toma del plano elegir. Lo que es dado a ver, o sea el universo de lo visible, ya se ejecutó en alguna otra parte.

15 Según sabemos, la problemática de lo real en el cine es un camino lleno de bifurcaciones, sinuoso, espiralado. El cine, en sus inicios, al igual que la pintura y la fotografía, ha tenido que lidiar con la potencia de lo *indicial* (Andermann-Bravo, 2013). Sabemos, además, que el *efecto de lo real* es inherente al dispositivo audiovisual “el mundo invade la cámara apenas ésta se pone en marcha” (Oubiña, 2013, p.33). Por tanto, el cine ha tenido diversas maneras de aprovechar, transformar, exacerbar o contrarrestar esta marca. Y es que ha coincidido, en sus comienzos, con múltiples líneas epistemológicas, científicas, artísticas, culturales, etc. entre finales del siglo XIX y a lo largo de todo el siglo XX.

A modo de cierre

Hay que creerle a la narración, nunca al narrador (D. H. Lawrence)

En este trabajo¹⁶, intentamos dar cuenta de la “pulverización del sentido” y de la “polivisión” que ejecutan los dispositivos audiovisuales a partir de múltiples acciones propias de las gramáticas tecnoperceptivas (sonido, actuación, montaje, planos, etc.).

Hemos discutido, en este orden de cosas, la figura del narrador, acaso diseminado en la complejidad técnica de los dispositivos en el acto de narrar una historia. Apelamos a lo rizomático (recordemos que en un rizoma no hay centros), lo cual hace imposible la coincidencia, punto por punto, de la figura de un narrador con un contador de historias en el encuadre de un film.

Más allá de esto, ese poliedro de múltiples caras del narrador y esos lazos y diferencias de toda matriz narrativa en el entretejido audiovisual no implica que no haya relato, que no exista la necesidad de merodear por el matiz y la opacidad del mundo a partir de una historia (sea cual sea su estructuración retórica).

Sin dudas, el mundo diegético tiene la impronta de la mediatización, esto es, de la intervención estética (por ende, ética y política) de la dimensiones de la imagen a través de una variabilidad inmensa de signos y, justamente, como dice el epígrafe con el cual abrimos el trabajo, tal vez “como el pez en el agua (de los relatos)” nos cuesta distinguir no sólo la figura del narrador sino dónde se hallan los múltiples resortes del rizoma narrativo. Pero esto no implica -repetimos-, en modo alguno, que no haya narratividad y que su uso sea exclusivamente metafórico.

Epílogo

El cine interpone entre el mundo y el ojo un velo transparente. Al hacerlo, vela en la misma medida que desvela (Comolli)

Creemos haberlo dejado claro, aún a riesgo de repetirlo como un mantra, *narramos todo el tiempo*. Narrar forma parte inherente de nuestra matriz cultural. Es aquello que nos hace humanos (*homo narrans*). Sin embargo, no todas nuestras historias tienen la misma valencia, no todos nuestros relatos forman parte de documentos pulcros que nos hacen ser objetivamente quienes somos. En nuestras historias “hay de todo”: desde “el coraje de decir la verdad” hasta el burdo simulacro; desde lo bello a lo triste; desde lo poético a lo patético (*pathos/bathos*); desde lo repetido hasta lo amorfo; desde lo surrealista hasta la milimétrica quirúrgica del realismo; desde lo kitsh a lo camp; desde las topías cotidianas hasta las heterotopías más descabelladas.

Nuestras historias, de hecho, se hacen con girones de otras historias. Las de la infancia, por ejemplo, se recortan sobre la huella indeleble de lo experimentado pero se completan con las voces de otros. Narrar, o sea “decir” esto me pasó así y de este modo, implica, también, armar un pastiche con las voces de los otros, una simbiosis entre enunciados propios y ajenos. Narrar, entonces, es un acto polifónico y responsivo por excelencia (Bajtín, 2019). Por eso es “una de las ‘maneras de hacer mundo’, a partir de otro/s mundo/s pre-existentes (Goodman), en la ‘espesa selva virgen de lo real’ ...

16 Algunas de las reflexiones realizadas en este trabajo forman parte del proyecto de investigación: “Metamorfosis del contar. Semiosis/memoria. Comunicación audiovisual y aula VII”. En este proyecto, entendemos que para estudiar la narración audiovisual como fenómeno semiótico, en consecuencia, social y cultural, se deberían abordar tanto los procedimientos que performan las gramáticas tecnoperceptivas como la ligación de éstas con el campo sociocultural (cfr. Maumby en Contursi-Ferro, 2006, p.100). Es decir, articular tanto los procesos de representación como los de recepción en la configuración del sentido.

abre mundos, inventa mundos posibles, imita o re-produce el mundo común, genera y despliega, al desarrollarse, su propia teoría (poética)” (García, 2004, p.218).

¿Por qué, entonces, deberíamos dejar de resonar con el canto de las sirenas de los textos audiovisuales si lo que más nos gustan son las historias que nos cuentan? ¿No son acaso esos mismos relatos los que nos pegan a la pantalla como posesos? ¿No son, quizá, los textos audiovisuales una manera de hacer mundos a partir de otros mundos preexistentes?

En todo caso, nadar en relatos es nadar siempre en un margen de incertidumbre entre lo real y la realidad. Tal vez, sólo tal vez, después de este “emboyeré” teórico deberíamos decir conjuntamente con el superior de la CIA, el personaje que interpreta J. K. Simons en *Quémese después de leerlo* (hermanos Coen, 2008) «¿Qué hemos aprendido de todo esto? ¿Hemos aprendido realmente algo?».

Bibliografía

Augé, M. (1999): “La vida como relato” en *La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos*. R. Bayardo- M. Lacarriu (comps.). Buenos Aires, La Crujía.

Aumont, Jacques-Bergala, A.-Marie, Michel-Vernet, M. (2008): *Estética cinematográfica*. Buenos Aires, La marca.

Balandier, G. (1990): “Movimiento” en *El desorden. La teoría del caos y de las ciencias sociales*. Barcelona, Gedisa.

Barthes, R. (2011): *El placer del texto/Lección inaugural*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Benjamin, W. (2019): “El narrador” en *Iluminaciones*. Buenos Aires, Taurus.

Butler, J. (2019): *Deshacer el género*. Buenos Aires, Paidós.

Butler, J. (2017): *Cuerpos aliados y luchas políticas. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.

Byung-Chul Han (2017): *La expulsión de lo distinto*. Buenos Aires, Herder.

Coccia, E. (2011): *La vida sensible*. Buenos Aires, Marea.

Cohen, M. (2003): *¡Realmente fantástico! Y otros ensayos*. Editorial Norma, Buenos Aires.

Comolli, J-L. (2010): *Cine contra espectáculo seguido de técnica e ideología: 1971-1972*. Buenos Aires, Manantial.

Contursi, María Ester.-Ferro, F. (2006): *Los usos de la narración*. Bogotá, Norma.

De Certeau, M. (2000): *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana. Departamento de historia. Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente.

Deleuze, G. (1991): “Los estratos o formaciones históricas: lo visible y lo enunciable (saber)” en

Foucault. México, Paidós.

Didi-Huberman, G. (2006): *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.

Escobar, T. (2015): *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Buenos Aires, Capital intelectual.

Farocki, H. (2013): *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires, Caja negra.

Fisher, M. (2020): *Lo raro y lo espeluznante*. Buenos Aires, Alpha Decay.

García, M. (2004): *Narración/Semiosis/Memoria*. Posadas, Editorial Universitaria.

Gardies, R. (2017): *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires, La marca.

Grüner, E. (2011): “Foucault: una política de la interpretación” en Foucault, M.: *Nietzsche, Freud, Marx*. Bogotá, Revista Ecos, N° 113/5.

Jost, F. (2015): *Los nuevos malos*. Buenos Aires, Librería.

Machado, A. (2015): “El nacimiento del narrador” en *Pre-cine y post-cine diálogo con los nuevos medios digitales*. Buenos Aires, La marca.

Machado, A. (2009): *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador. Del deseo a la acción*.

Parret, H. (1994): “IV Contar” en *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Bs. As., Edicial.

Peirce, Ch. (2011): *Obra reunida, Tomo I*. Buenos Aires, FCE.

Ricoeur, P. (1999): “La identidad narrativa” en *Historia y narratividad*. Barcelona, Paidós.

Vattimo, G. (1991): *La sociedad transparente*. Barcelona, Paidós.

Vitale, A. (2004): *El estudio de los signos. Peirce y De Saussure*. Buenos Aires, Eudeba.