

## archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /  
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las  
vanguardias

n°5

Las tapas de  
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida  
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El  
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos  
mediáticos: los casos  
de las tapas de revistas  
en papel y en soporte  
digital

n°10

Sobre historia y teoría  
de la crítica I

## búsqueda

ir

## Contacto

## Comentarios

## Suscripción

## Centros y fronteras. El cine en su tercer siglo

n° 8

sep.2011

semestral

Secciones y artículos [1. Perspectivas]

## El problema del *grado cero* en la estilística cinematográfica y, en particular, en los realismos

Camila Bejarano Petersen

abstract  
texto integral  
notas al pie  
autor  
bibliografía  
comentarios



### Abstract

El presente trabajo desarrolla la cuestión del "grado cero" en el campo cinematográfico, orientado su abordaje hacia al problema de las periodizaciones estilísticas y, en especial, respecto de aquellos cines que han sido considerados como exponentes de un mayor realismo. La tarea se organiza en dos niveles. Por una parte, se recorren algunos modos en que se ha pensado la noción de *grado cero* y se consideran sus alcances para el campo cinematográfico; y por otra, se articula el problema del grado cero al estudio específico de las periodizaciones, poniendo el acento en la relación con aquellos estilos que, apelando a un plus de verdad, asumirían para sí el estatuto de cierto grado cero cinematográfico.

### Palabras clave

grado cero, estética cinematográfica, realismos, transparencia

### Abstract en inglés

#### The problem of the *zero degree* in cinematographic aesthetics, especially in the realisms

This work develops the issue of the "zero degree" in the field film, directed its approach toward the problem of the periods stylistic and, in particular, respect of those cinemas which have been considered as exponents of a greater realism. The task is organized into two levels, on the one hand, is traversed some ways in which it has thought the notion of grade 0 and are considered its scope for the field film; and on the other, is articulated the problem of zero degree to specific study of the periods, with emphasis on the relationship with those styles, appealing to a plus for truth, would

assume to itself the status of a zero degree cinema.

## Palabras clave

zero degree, film aesthetics, realism, transparency

## Texto integral

### 1. Acerca del grado cero y la expectativa de transparencia

1 En este lugar nos ocuparemos del problema específico del "grado cero", entendiendo que permite reconocer ciertas delimitaciones clave de cara a una indagación general de los realismos cinematográficos. El abordaje propuesto orienta las nociones de grado cero y los interrogantes ligados a los realismos cinematográficos hacia la cuestión general de una periodización de las poéticas fílmicas. Así, tras considerar el modo dominante en que los metadiscursos han abordado y organizado los proyectos de periodizaciones fílmicas, se sitúa aquella poética que, a partir de su posición en los modelos, parece estar operando como exponente privilegiado del grado cero cinematográfico.

2 En la medida en que la noción de grado cero nos llega fundamentalmente de recorridos propuestos desde universos no-audiovisuales, principalmente del campo de la lingüística y la semiología, y dado que los alcances teóricos que se vinculan a su definición incluyen observaciones sobre las reglas de funcionamiento de los lenguajes considerados en su tarea representativa o comunicativa, antes de intentar situar cierto grado cero cinematográfico, es conveniente establecer el modo en que consideraremos dicha noción. Es decir, acordar por una parte, qué se piensa en este lugar como grado cero, y por otra, considerar los límites y alcances –pertinencia- de la noción al momento de pensar ciertos fenómenos del campo audiovisual. Para el primer momento se parte de los desarrollos de Todorov (1972 [1998]; 315-322) en el apartado sobre "las figuras" del Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje.

#### 1.1 Grado cero: un cierto límite del lenguaje

3 Señalemos en primer término el hecho de que el grado cero se define por una oposición: aquella que mantiene con la noción de *desvío*. Es decir, desde la perspectiva del análisis figural o retórico, el grado cero define una instancia del lenguaje "no figurado", "no retorizado", una suerte de lenguaje *a secas* [1] que fijaría lo normal y por lo tanto las normas del lenguaje. Esto es: fundamentalmente orientado a la comunicación, entendida ésta del modo en que las primeras teorías formularan su función en términos de la cualidad privilegiada de transmitir información sin interrupciones o *ruidos*, el grado cero trataría entonces de un discurso que ostenta cierta cualidad de redundancia, alta referencialidad y univocidad dominante. En tanto que, de modo contrario, el lenguaje desviante, también llamado "figurado" o "retorizado", se caracterizaría por fortalecer la polisemia y, por lo tanto, por dotar de ambigüedad al referente.[2] En esta relación, el grado cero situaría, entonces, el momento del lenguaje ejercido en *su* normalidad -más adelante se desarrollan las razones de las cursivas-: aquella norma general que fija lo propio, o para decirlo en otros términos -y sin poder evitar de momento la circularidad amenazante a la que tiende la explicación- lo no figurado.

4 El segundo aspecto se vincula a la idea de que el grado cero habilitaría una máxima referencialidad del lenguaje, dimensión que se pone de relieve en aquel ejemplo del *Grupo μ* "un gato es un gato" y se articula con el principio de univocidad –"límite hacia el cual tiende el lenguaje científico" (Grupo  $\mu$  1982 [1987]: 77)- y al supuesto

de máxima funcionalidad comunicativa –"discurso llevado a sus semas esenciales", "sin artificios" (1982 [1987]: 78)-.

- 5 Asimismo, del grado cero asociado a la referencialidad y a la relación opositiva entre norma y desvío, se desprende un tercer aspecto. Se trata de aquel que pone de manifiesto el problema de los límites entre el lenguaje no figurado y el lenguaje figurado,[3] nivel que además de poner en jaque la definición de grado cero y referencialidad basada en la noción de norma, introduce tanto el problema de los juegos de lenguaje como el de la temporalidad. En tal sentido, es oportuno recuperar a Todorov cuando señala:

"La noción de norma presenta dificultades especiales. Pues las figuras, fuera de toda duda, no son raras, ni incompresibles, ni un privilegio absoluto del lenguaje literario. La lingüística moderna supone que esta norma corresponde a la lengua, en el sentido de cuerpo de reglas abstractas; pero postular que la lengua excluye, por ejemplo, la metáfora, es dar de ella una imagen singularmente empobrecida" (1972 [1998]: 315)

- 6 Definir entonces al grado cero implica dar cuenta de esta dificultad, de esta incomodidad que pesa sobre los límites y sobre el analista. El problema no es nuevo pero insiste. En otro tiempo, cierto manual de Literatura preceptiva para la formación de la "maestra nacional", introducía las definiciones de "construcción regular" -o *natural* - y "construcción figurada" (Calderón y Rivas 1909: 26-27).

## 1.2 Con-texto y temporalidad

- 7 En efecto, si la noción de grado cero abre el juego a cuestiones interesantes, la complejidad de su poder descriptivo sólo puede emerger al comprender que el grado cero opera como una metáfora sobre estados del lenguaje entendidos de modo dinámico e intertextual. Por ello es necesario introducir dos nuevos aspectos que se vinculan con la discusión o, más aún, con la negativa rotunda para pensar a la figura como desvío. El argumento central es: la polisemia no es una infracción o una anomalía de las palabras, señala Todorov, retomando a otros autores –como Richards y los formalistas rusos (Todorov 1972 [1998]: 117) –. En tal sentido debemos considerar el estatuto móvil del grado cero: no existe un grado cero absoluto –o bien, absolutamente absoluto–; y debemos introducir la dimensión sincrónica que funda su funcionamiento (Todorov 1972 [1998]: 116). Comprender la movilidad del grado cero, su posición relativa a un momento en la "línea del tiempo", sincronía relativa sometida además a las reglas de los juegos de lenguajes (sea el científico o el artístico), permite precisar la importancia de la dimensión metadiscursiva, aspecto que el *Grupo μ* ya había advertido al señalar:

"Se puede igualmente concebir el grado cero como el límite hacia el cual tiende, voluntariamente, el lenguaje científico. En esta óptica, se ve claramente que el criterio de tal lenguaje sería la *univocidad*. Pero es igualmente bien conocido a qué esfuerzos de redefinición de los términos lleva a los científicos tal exigencia: ¿no equivale a decir que el grado cero *no está* contenido en el lenguaje tal y como nos es dado? Es justamente esta posición la que defendemos por nuestra parte". (el subrayado corresponde al original) (Grupo  $\mu$  1982 [1987]: 77-78)

- 8 Así, si bien es posible admitir que ciertos usos del lenguaje se caracterizan por alcanzar –o, al menos por intentarlo- un máximo de referencialidad y univocidad, se debe añadir que ese efecto es contingente, sujeto a los avatares del tiempo. Habilitado tanto por la continuidad de cierto conjunto de reglas en la construcción de los textos –gramaticales, ortográficas, lógicas, semánticas-, como por el funcionamiento de esas otras reglas que fijan los diversos universos de intercambios semióticos. El grado cero, su referencialidad, no puede reclamar para sí inmanencia alguna, ya que ese estado de "transparencia" del lenguaje o de comunicabilidad no corresponde a un estado permanente de la lengua y su posición normativa obedece tanto a la estabilidad de reglas de construcción e intercambio como a los "esfuerzos de redefinición de los términos" orientados a estabilizar dichas reglas, aspecto señalado por los autores del *Grupo μ*. [4] En tal sentido, tanto la operación metadiscursiva como la repetición son dimensiones clave de su funcionamiento, de la posibilidad misma del grado cero. Su sentido propio, resultado de una resistencia intensa al paso del tiempo, se funda en una relación de fuerte recursividad con las reglas, las expectativas y las diferencias. Juego de tensiones que habilitan *lo* propio.

- 9 Por ello, sostener aquí que no hay nada de natural en el grado cero puede en la actualidad no resultar novedoso, y sin embargo, recordarlo tampoco parece una actividad ociosa. Así como tampoco lo sería referir a otros que han abordado estos problemas, como Verón cuando señala, al tomar el caso de los "enunciados con función asertiva explícita", que "no es más que en virtud de un contrato social extremadamente complejo que se puede lograr no hacer, con un enunciado, ninguna otra cosa que denotar"- añadiendo -"Y no es seguro que se logre verdaderamente" (1983).
- 10 Habiendo acordado el modo de pensar al grado cero del lenguaje, este recorrido, un recordatorio somero de ciertos problemas que se manifiestan desde la antigüedad clásica con matices y designaciones diversas, nos permite considerar ahora su estatuto en el campo cinematográfico. Asimismo, es necesario señalar que queda fuera del recorrido realizado, al menos en este lugar, el problema nada menor de la diferencia entre lo que podemos definir como las condiciones de producción y las de reconocimiento (Verón 1997 [1998]), lo que se vincula al hecho de que el "efecto no está contenido en la figura, sino que es producido en el lector (...)" (Grupo  $\mu$  1982 [1987]: 79).

## 2. El pasaje de la noción de grado cero al campo audiovisual

- 11 De acuerdo con los objetivos de nuestro estudio, -los realismos cinematográficos asociados a una periodización de las poéticas fílmicas- en lo que sigue indagamos respecto del modo en que diversos abordajes han considerado la relación entre un cine que estaría más orientado a una suerte de escena enunciativa en grado cero, respecto de los cines que serían "desviantes".
- 12 ¿Es posible pensar en un grado cero cinematográfico? y de ser posible ¿qué aportes podría presentar a una teoría general del cine, o más puntualmente, a una estilística?
- 13 Si como hemos visto, y como sostiene el *Grupo  $\mu$* , el funcionamiento del grado cero está sujeto a la existencia de una gramática, o más aún de una lengua, y si partimos de lo formulado por Metz (1974) acerca de la ausencia de una gramática fílmica, o bien, de una gramática equivalente a la del lenguaje articulado, estaríamos, en principio, en grandes problemas para pensar el grado cero cinematográfico.
- 14 Recordemos brevemente que en el trabajo citado, Metz desarrolla una serie de observaciones acerca de la especificidad del lenguaje audiovisual en vistas a establecer un conjunto ordenado de formulaciones metodológicas que atiendan, justamente, a la especificidad de sus operaciones semióticas. Planteando como horizonte comparativo el caso de la lingüística, el autor señala la ausencia de unidad mínima en el cine, ya que el plano no la constituye, puesto que puede ser reducido a elementos menores tales como: luces, colores, relaciones entre los objetos, sonido, etc.. Además, cada plano puede establecer nexos de significación completamente diversos de acuerdo a su posición en el sintagma fílmico. Ello se vincula, asimismo, a la ausencia de una gramática estable: cada nuevo filme supone la posibilidad de establecer nuevas relaciones entre los elementos. La conclusión final es que el cine carece de unidades de doble articulación, aspecto que se vincula a su vez a la multiplicidad de "materias de la expresión" (propiedades materiales múltiples y simultáneas, tales como imagen movimiento, imagen fija, sonido fónico sincrónico, sonido musical, etc.). Siguiendo esta descripción Metz concluye que el análisis sobre el lenguaje cinematográfico debe proceder no sobre "el cine" –aquí el cine funciona como equivalente de "la lengua"-, sino sobre un conjunto acotado de filmes, propuesta que da entrada al trabajo sobre géneros y estilos, señalando, asimismo, que la tarea puede proceder también sobre niveles del filme (por ejemplo, el montaje). Por ello, si nos atuviéramos específicamente a la perspectiva propuesta por el *Grupo  $\mu$*  en su retórica general, la transposición del grado cero hacia lo cinematográfico estaría vedada de entrada debido a esta ausencia tanto de gramática como de unidades mínimas. Como se ha explicitado, el citado tratado manifiesta claramente una acotación lingüística, ello supone un hecho fundamental: el horizonte descriptivo del que parte opera en la definición de las nociones de grado cero, convención y desvío, al punto que les permite establecer que la diferencia entre convención y grado cero radica en cierto plus –alteración del grado cero- ligado a lo que se define como una exigencia complementaria sobre la gramática, la sintaxis y la ortografía (Grupo  $\mu$  1982 [1987]: 86).

- 15 Sin embargo, el universo cinematográfico parece permitir algunas consideraciones ligadas al grado cero, pese a carecer de unidades mínimas, de la doble articulación y de una gramática estable. Pero, para ello debemos dejar de lado ciertos criterios de funcionamiento semiótico lingüístico y discutir, de modo tácito, la oposición entre grado cero y convención.

Me refiero al hecho de que al recorrer los textos que desde teorías, metodologías y proyectos diversos han abordado lo cinematográfico, se advierte una recurrencia: la de considerar al cine de narrativa clásica como la zona de referencia que organiza a las "otras" series estilísticas o poéticas fílmicas. Así, ya sea desde autores que parten de proyectos ligados a la descripción de los distintos modos de configuración cinematográfica, caso de Bordwell (1985 [1996]), Tassara (2001), o Bazin (1958-62 [2004]) -quien organiza la tarea tomando como eje la cuestión de la estética realista-, o autores que parten de proyectos que podemos definir como historiográficos o genealógicos (caso de Burch, 1987), o de autores que abordan lo cinematográfico en términos del cine privilegiado por la institución, el cine "a secas" dirá Metz (1972), se detecta que el cine de narrativa clásica opera como la zona de referencias que habilita a los otros cines: "los cines marcados" en términos de Traversa (1984), también llamado por Burch, *Modo de representación institucional*, en referencia justamente a esta posición normativa. De modo que, si pensamos al grado cero en términos de su modo de hacer sentido: alta referencialidad, redundancia y fuerte univocidad, podemos considerar que cierto cine, el cine de narrativa clásica, opera en función de grado cero. Pero, ¿qué quiere decir que el cine de narrativa clásica funciona como el grado cero cinematográfico? Recordemos antes aquello que señala Burch cuando manifiesta que el cine que se enseña en las escuelas como el (único) lenguaje cinematográfico, modo correcto de la escritura audiovisual, es el cine que sigue los modos de configuración establecidos por la narrativa fílmica clásica. Años después, la afirmación resulta igualmente pertinente (aún considerando el estudio de las poéticas vanguardistas y modernas): las reglas de *raccord* siguen diseñando los modos de construcción espacio-temporal y de causalidad dominantes.

## 2.1 Lo clásico y lo normativo

- 16 Se ha dicho mucho sobre el cine de narrativa clásica, no obstante conviene mencionar brevemente alguno de los rasgos más característicos de dicha poética:

- La construcción de la continuidad espacio-temporal: la *ilusión* de continuidad espacio-temporal asociada al desarrollo de la acción es una dimensión central de la estética clásica, relacionada con el desarrollo fluido del relato. Ello se vincula tanto con el predominio de una lógica narrativa (causal), como con reglas de *raccord* en la configuración del film (restricciones del montaje).

- Unidad de acción: el hilo narrativo se desarrolla según fines más o menos precisos en torno a una línea de acción y conflictocentrales. Así, las historias secundarias refuerzan a, y concluyen en, la historia principal.

- Privilegio de la diégesis: la estrategia clave del cine de narración clásica radica en la poderosa subordinación de todos los recursos del lenguaje a la construcción de la diégesis bajo el dominio de lo narrativo.

- Verosimilitud, motivación realista y transparencia: dado que todo se integra como parte de la lógica narrativa, todo en el film es motivado o diegetizado. En tal sentido, el cine de narración clásica establece lo que los autores han convenido en llamar un régimen que apunta a la "transparencia": la presencia del film parece desvanecerse frente al universo diegético que se desarrolla en la pantalla. En otras palabras, el cine de narrativa clásica tiende a hacer olvidar la presencia del film en pos de lograr un poderoso referente-ficcional.

- Exclusión de lo gratuito y función narrativa de las figuras retóricas: exigencia de que todo elemento presente en el film asuma su inclusión como parte de la historia (piénsese en el precepto aristotélico definido para la tragedia), lo que define la exclusión del detalle ocioso o gratuito<sup>[5]</sup> que en términos de la problemática figural implica que las figuras -caso de las metáforas, alegorías, ironías, hipérbolos- sean diegetizadas; es decir, integradas al universo de acontecimientos y posibilidades de la historia. En tal sentido, su presencia en los films no opera necesariamente del lado de la ambigüedad referencial, puesto que el hilo narrativo nunca se pierde, sino que permite desplegar lecturas que tienden a reforzar el sentido de la trama. En el mismo camino se podría considerar lo señalado por Tassara respecto de ciertos géneros que

parecen admitir una presencia mayor de ciertas figuras, caso del énfasis en el melodrama, "breves licencias" que siendo habilitadas por el género son funcionales al relato y trabajan, por ejemplo, en continuidad con la instauración de un *tempo* de progresión dramática. Así, en el campo de la poética clásica, la presencia de operaciones figurales recorta dos tipos de enunciatarios: por una parte, aquel que no reconoce la posibilidad de una lectura *figurada* pero es contenido por la historia, y ese otro que puede reconocerla y ampliar el universo de significación propuesto por el film. No obstante, es importante señalar que esta fuerte exigencia de motivación diegética integra cada elemento presente en el film en términos de su injerencia en la historia implicando, de tal modo, que las figuras no hagan figura en sentido propio (¡!).

- 17 Otro aspecto a señalar, es que el cine de narrativa clásica, que excede al cine de una época y que, como se ha dicho, opera como zona permanente de referencia en la instauración de otras poéticas filmicas, manifiesta a lo largo del tiempo transformaciones asociadas a nuevos regímenes de verosimilitud, como puede observarse respecto del uso del sonido musical *off*, que contaba con una fuerte presencia y recurrencia en el cine de los cuarenta y cincuenta y que paulatinamente fue dejando lugar al diseño de bandas de sonido más "minimalistas".[6] Sin embargo, otras reglas que refuerzan la tarea de construcción de la transparencia referencial diegética, como la prohibición a inscribir la mirada a cámara, se mantienen. Así, se entiende que siguiendo sus transformaciones y la vigencia de sus restricciones como zona de referencia, es necesario comprender que se trata de un grado cero móvil.[7]

### 3. Poéticas y realismos

- 18 Algunas respuestas se hacen esperar, como ha ocurrido con aquella que debe referir al interés por pensar la cuestión del grado cero en el campo cinematográfico. En tal sentido, lo que sigue manifiesta algunos de sus alcances pero demuestra, fundamentalmente, que lo desarrollado hasta aquí es sólo el principio; un planteo general de ciertas restricciones. Reglas de un juego para pensar las periodizaciones y los modos de producción de sentido cinematográfico, juego que en este trabajo parece abrirse ahora que el recorrido termina. Quisiera entonces, proponer un comentario final, que introduce la cuestión de los realismos.
- 19 El cine de narrativa clásica opera como grado cero, como la norma que habilita los otros cines, los cines marcados. En tal sentido, es interesante observar que los realismos cinematográficos que lo han discutido, apelando a un plus de verdad (Jakobson 1931, [2002]), procuran en la escena de disputa estilística desmarcarse y, por ese gesto, marcar a ese cine que sería sin marca, ese cine "a secas"; introduciendo así aspectos que refieren a su estatuto convencional/opaco -articulados la mayoría de las veces con un fuerte dispositivo metadiscursivo que postula cuestionamientos acerca de la concepción de mundo que adjudican al cine de narrativa clásica- (Bejarano Petersen, C. 2005).
- 20 En varias oportunidades he advertido que se sitúa al cine de los primeros tiempos, (llamado por enfoques evolucionistas como "primitivo") en términos de una suerte de grado cero del lenguaje cinematográfico; afirmación llamativa, puesto que en la perspectiva que habilita la historia y la estilística del lenguaje cinematográfico, ese momento del cine de los primeros tiempos sería aquel en el que el cine sería menos cine.[8] Se podría pensar, considerando lo descrito respecto de la noción de grado cero al iniciar este trabajo, que el vínculo propuesto entre el cine de los primeros tiempos y el grado cero podría partir de un doble supuesto: por una parte, de la idea de que ese cine sería poco convencional y por ello más original, menos calculado – cosa que se vincula a la conjunción entre origen e inicio como un *estado de base-*, y por otra, a la de idea de que dicho carácter no convencional parece retomar el supuesto de que el cine de los primeros tiempos privilegiaría una referencialidad de tipo extradiegética. No obstante, el análisis de los metadiscursos permite detectar que es el cine de narrativa clásica el que opera en términos del grado cero. Así, es interesante advertir que el grado cero cinematográfico resulta de un alto grado de estabilización de las reglas discursivas y que la poderosa transparencia referencial tan señalada apunta a lo diegético, aspecto que los realismos nos recuerdan cada vez que emergen, discutiendo los límites (convencionales) entre la ficción y lo documental.

## Notas al pie

[1] Lenguaje "a secas" que podemos vincular al paradigma del lenguaje "llano" o sin estilo que domina como exigencia estilística de época diversas a lo largo de la historia. Sobre este aspecto ver Steimberg, O. (1993 [1998]).

[2] Con esta definición se hace un claro reenvío a Jakobson cuando define la función poética del lenguaje como la dimensión que vuelve al mensaje sobre el mensaje y establece que "La primacía de la función poética sobre la función referencial no elimina la referencia, pero la hace ambigua". (Jakobson, R., 1963, [1981]: 382-283)

[3] "A pesar de que toda concepción del desvío haga intervenir una norma, o grado cero, es extremadamente difícil darle una definición aceptable. Nos podríamos contentar con una definición intuitiva: la de un discurso 'ingenuo', sin artificios, desnudo de todo sobreentendido, para el cual 'un gato es un gato'. No obstante, las dificultades surgen cuando se trata de apreciar si tal texto es o no figurado". (Grupo  $\mu$  1982 [1987]: 77)

[4] Aunque también admitan la existencia de un grado cero absoluto respecto de la convención.

[5] Sobre esta noción ver Barthes 1968 [1970].

[6] Este uso recurrente de la música *off* puede incluso advertirse en films neorrealistas, como el caso de *Ossessione*, (Obsesión, Visconti 1947), en los que la búsqueda de una nueva verosimilitud introdujo transformaciones en otros niveles, como el trabajo sobre el plano secuencia, actores no profesionales y los exteriores.

[7] Un estudio posible consistiría en analizar en diacronía el cine de narrativa clásica para describir sus transformaciones, incluyendo en el estudio las transformaciones implicadas con el surgimiento de los nuevos dispositivos y lenguajes (televisivo, videográfico, digital) y el vínculo con los "otros" cines.

[8] "Menos" cine en términos del desarrollo de "la institución", y no de una suerte de esencialismo o posicionamiento evolucionista, sino a la luz de lo que resulta dominante en el campo de lo que hoy llamamos cine.

## Bibliografía

**Barthes, R.** (1968), "El efecto de realidad" en *Lo verosímil*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970.

**Bejarano Petersen, C.** (2005), "Realismo y estética audiovisual, el caso del cine clásico", Revista *Question*, publicación electrónica de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, N°9, verano de 2005.

**Burch, N.** (1987), *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra, [1er ed cast.]

**Bordwell, D.** (1985), *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós, 1996.

**Grupo  $\mu$**  (1982) *Retórica General*, Barcelona: Paidós, 1987.

**Jakobson, R.** (1931) "El realismo en arte", en *Realismo, mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires: Lunaria, 2002

- (1958), "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1981.

**Metz, Ch.** (1974) "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico", en Revista *Lenguajes* N° 2. Buenos Aires: Nueva Visión.

**Tassara, M.** (2001) *El castillo de Borgonio*, Buenos Aires: Atuel

**Traversa, O.** (1984) *Cine: el significante negado*. Buenos Aires: Hachette.

**Todorov, T. y Ducrot, O.** (1972) *Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México D.F.: Siglo XXI, 1998.

**Steimberg O. y Traversa, O.** (1997) *Estilo de época y comunicación mediática*, Buenos Aires: Atuel.

**Verón, E.** (1983) "Il est là, je le vois, il me parle", en *Communications* N°38, *Enonciation et cinema*, París. [Trad. al español: Sergio Moyinedo]

- (1998) *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, Buenos Aires: Gedisa.

## Autor/es

**Camila Bejarano Petersen** es Licenciada en Investigación y Planificación de Medios Audiovisuales. Se desempeña como profesora Titular de Guión III y del Taller de Tesis de la carrera de Artes Audiovisuales (FBA, UNLP) y como Jefa de Trabajos Prácticos en Lenguajes Artísticos de la carrera de Crítica de Arte (IUNA). Ha publicado y participa en actividades académicas y artísticas locales e internacionales. Actualmente desarrolla su tesis del Magíster en Estética y Teoría de las Artes (FBA, UNLP).

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



## Realizar comentario

Comentario

---

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

**Enviar**