

archivo

nº1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

nº3

El arte y lo cómico

nº4

Las muertes de las
vanguardias

nº5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

nº6

Estéticas de la vida
cotidiana

nº7

Objetos de la crítica

nº8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

nº9

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

nº10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto
Comentarios
Suscripción

Memoria del arte / memoria de los medios

nº 1 / 2
dic.2003
semestral

Secciones y artículos [2. Sobre el decurso y la percepción de la escena mediática]

El formateo de la mirada

Jean-Claude Soulages

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios

Abstract

Este artículo intenta establecer los aspectos originales de la visualidad de la televisión. En los programas de TV, la multiplicidad de formas visuales se encuentra lejos de la mirada homotética dominante del cine. Introduciendo nuevos modos de representación, estos regímenes escópicos cambian las normas de construcción de la imagen. Están emergiendo cuatro tipos. El *cadre-scene* heredado del cine dominante que actúa como una pantalla transparente y trabaja en la construcción de narrativas. El *cadre-fresque* o pantalla opaca que propone una superficie simple para pintar el mundo o escribir un discurso encadenado. El *cadre-fenêtre* es un espacio comunicativo abierto a la apelación directa al visualizador que está mirando hacia allí. El *cadre-parcours* rompe con las leyes del perspectivo-centrismo de la visión clásica. La propulsión y las secuencias no lineales construyen una representación videográfica alucinante. Este ensayo es parte de un proyecto de libro que explora la retórica televisiva e intenta dar una alternativa a los estudios académicos basados en la narratología, frecuentemente prisionera del sistema de la novela y del giro lingüístico.

Palabras clave

televisión, retórica televisiva, narratología, novela, giro lingüístico

Abstract en inglés

The formatting of memory

This article attempts to establish the main originality of television's visuality. In TV programs, the multiplication of visual forms is far away from the homothetic gaze of the dominant cinema. Introducing new modes of representation, these scopic regimes change the norms of image building. Four types are emerging. The *cadre-scene* inherited of the dominant cinema acting like a transparent screen and working to build narratives. The *cadre-fresque* or the opaque screen that proposes a simple surface for painting the world or writing the chain's discourse. The *cadre-fenêtre* is a communicative space open to the direct address to the viewer who is then looked at.

The *cadre-parcours* is breaking the laws of the perspectivocentrism of classic vision. Propulsion and non-linear sequences are building an hallucinate videographic representation. This essay is a part of a book project that explores television rhetoric and tries to bring an alternative to academic studies based on narratology and often prisoner of the novel's system and the linguistic turn.

Palabras clave

television, television rethoric, narratology, novel, linguistic turn

Texto integral

- 1 Plantear la cuestión de las formas de la televisión significa inevitablemente distinguir las de sus contenidos, sus géneros, sus estilos, pero, al mismo tiempo, implica recorrer de manera transversal todos sus objetos. Está claro que una de las principales características del medio televisivo, y que lo aleja sin duda del cine, es la multiplicación de las formas a la que nos confronta. En efecto, la imagen televisiva, que construye en sus procedimientos de figuración sus propios grados de acceso con respecto a lo mostrado, desborda sin cesar la mirada homogénea que cierto cine ha impuesto. Porque como constata Roger Odin: "Una buena parte de la historia del cine puede ser leída como una tentativa de ajuste, cada vez mayor, de la técnica (invención del sonido sincrónico), del lenguaje (cf. la historia del montaje) e incluso de los lugares de espectáculo (la disposición de las salas) a las exigencias de la ficcionalización." (Odin, 1988: 121-139). Es necesario agregar, además, que esta interrogación sobre las formas de la televisión sigue estando generalmente, incluso si no se explicita, en deuda con lo desarrollado para este género cinematográfico. Como si aún persistiera, tanto entre los profesionales como entre los investigadores, ese "superyó evaluador" encarnado por este último. Reiterado discurso secundario que oscurece considerablemente los debates sobre la televisión y constituye como un rito los preliminares obligados para entrar en el debate. Prueba de ello es el punto de vista de numerosos investigadores o críticos, para quienes una estética televisiva no existiría más que en una periferia muy alejada del séptimo arte^[1] o únicamente cuando los cineastas se dignan a comprometerse con la pantalla chica. Por tanto, más que limitar dogmáticamente la observación de las formas televisivas a esta postura evaluativa, más vale adoptar una actitud abierta y federativa planteando como principio una circulación continua de las formas, de los estilos y de los géneros audiovisuales; y postular la permeabilidad de las formas culturales y estéticas privilegiando una aproximación decididamente transmediática y transgenérica.
- 2 Esta interrogación es hoy todavía rara, si exceptuamos los primeros escritos de Herbert Zettl (1980, 1981), el artículo aislado de Jean-Marc Vernier (1988), la aproximación "mediagénica" de Philippe Marion (1997) y el trabajo original de Oscar Steimberg (1998). La mayoría de las contribuciones teóricas se orientan principalmente privilegiando los contenidos o las intenciones comunicacionales del medio. Por tanto, mi perspectiva consiste en circunscribir aquí una intervención a esta cuestión de las formas de la televisión, en su más amplia extensión. Interrogación que se acerca inevitablemente a ciertas proposiciones adelantadas por los investigadores citados, pero también a las cuestiones que la pintura, la fotografía y el cine han encontrado en su momento y que son reactivados hoy por otros espectáculos o producciones audiovisuales; cuestión de las formas que atraviesa, es necesario recordarlo, a todos los componentes de la comunicación televisiva y concierne al mismo tiempo a la dimensión estilística, enunciativa y referencial del propio medio televisivo, y en primer lugar, a la cuestión de los géneros televisivos.

1. Formas, géneros, estilos

- 3 En su trabajo sobre la evolución de los géneros populares y su transposición a los medios de masa, Oscar Steimberg adelanta que los géneros se despliegan en una dimensión esencialmente sincrónica en el corazón de la esfera de la discursividad social de donde surgen. Cada género ocupa de este modo un nicho mediático circunscrito por su "coexistencia" con otros géneros – "el horizonte de expectativa" de Hans Robert Jauss–. Algunos de ellos presentan una disposición particular a la circulación propia de aquello que él designa como *transgéneros*, capaces de transitar varios medios –así, una forma del género ficcional puede atravesar la novela, el film,

el telefilm, etc. –. En contrapartida, lo que el investigador argentino llama estilos va a desplegarse en una dimensión mucho más diacrónica –el estilo de los años 60, 70, 80, etc. –. Podemos constatar así que el estilo de los primeros noticieros televisivos ha sido marcado, durante cierto tiempo, por el de las actualidades cinematográficas, dominado este último por un *dispositivo enunciativo de puesta en espectáculo* al que sucederá gradualmente el *dispositivo enunciativo de mostración*^[2] del mundo que hoy conocemos.

- 4 Los estilos se presentan para Oscar Steimberg, sobre todo, como maneras de hacer, de producir, de escribir, que se cuean fechados en el interior del espacio residual constituido por los códigos estructurales del género (1998:61). Todo estilo remite a esta economía estética y cultural elaborada por los propios productores que lo dotan de un cierto número de "normas subjetivas" (Houdebine 1986.), que desembocan progresivamente en estándares reguladores transferibles. De este modo, un estilo puede atravesar todo un abanico de géneros para derivar hacia un caso adecuado a las expectativas histórico-generacionales –esto hace decir, por ejemplo, a Jean-Pierre Esquenazi que mirar MTV o MCM por algún tiempo se vuelve insoportable para sus ojos, no así para los adolescentes–.
- 5 Por tanto, una de las características de las formas y de los estilos es esta aptitud para la circulación y para la contaminación. Esta cuestión la podemos verificar, en lo que concierne a la televisión, constatando que ésta se ha apropiado frecuentemente de las formas visuales para reactivarlas –como el plano detalle, el campo-contra campo convertidos en *patrones* de la entrevista o del debate televisado–. A tal punto que la herencia de las formas significantes acumulada por el cine subsiste hoy en ciertas categorías de imágenes televisivas, mientras que estos mismos procedimientos están, a veces, desgastados por el uso –si no son incluso totalmente inactuales– en el cine contemporáneo^[3]. Sin embargo, es necesario reconocer que la televisión ha inventado muchos de los procedimientos que utiliza y que a veces exporta^[4]. La mayoría de las formas nuevas, o aquéllas que persisten, son portadoras, al cabo de un trabajo de reciclaje, de cuestiones que pueden confirmarse como determinantes. En efecto, más allá del simple colorido particular de una emisión, de un estilo o de la tonalidad singular conferida por una puesta en imágenes, estos diferentes regímenes de representación coinciden con la activación de diversos efectos de sentido.
- 6 Ahora bien, tratar de aislar formas que serían *puramente* televisivas equivale por lo general a intentar delimitar algo que suele disgregarse en las tentativas de formalización, para aflorar en categorías imprecisas que califican frecuentemente a la televisión contemporánea: la "tonalidad" de una emisión, un "montaje clip", una "imagen pulsación", la "rítmica del spot publicitario", etc. Focalización por lo demás interesante ya que moviliza de manera recurrente dos formas textuales importadas –el video clip y el spot– que se han constituido hoy en verdaderos géneros televisivos e inundan a los programas con su *propio estilo*. Su emplazamiento intersticial en el interior del flujo televisivo, y el hecho de constituir accesoriamente producciones exteriores, pero sobre todo el peso de la *meta de captación* en sus intenciones comunicacionales^[5], explican la maleabilidad y la apertura a la innovación formal de estas producciones. Su logro y su conveniencia al medio televisivo –ex-scopitone, ex-réclame cinematográfico– nos obligan a hacer intervenir otro factor, esta vez, estructural, que testimonia que el estilo, más que el género, se apoya y se nutre del depósito expresivo de formas y de materiales semióticos que le propone cada medio.

2. El componente mediático

- 7 Esta *mediatividad* del soporte, según la expresión de Philippe Marion, circunscribe el potencial semiótico propio de cada tecnología mediática. De ello resulta la capacidad de apropiarse activamente, transposición mediante, antiguas formas expresivas, pero también una aptitud para inventar formas nuevas. Esta base expresiva reposa sobre algunos rasgos estructurales ligados, por un lado, a la dimensión sociológica del medio, y por otro, a su componente plástico-formal. En esta doble perspectiva, la mayoría de las imágenes televisivas no puede en ningún caso ser observada como si fueran iconos aislados. Son doblemente dependientes. En primer lugar, de una red de difusión-recepción sin la cual no tendrían existencia concreta y que fuera de la cual no tendrían autonomía –transmediática^[6]–. En segundo lugar, las imágenes televisivas dependen simultáneamente de los "mundos posibles" que exhiben; estos mundos proponen diferentes "cuadros participativos"^[7] a los telespectadores. El espectador de cine narrativo puede confundirse fácilmente con el "lector ideal" esbozado por Umberto Eco (1981) que únicamente se revela por defecto ya que ninguno de los deícticos del texto lo designa directamente. Mientras que, de modo más prosaico, el telespectador nunca deja de ser espectador de una grilla de programas. En el interior del dispositivo televisivo, la unidad de los mensajes está asegurada por esta presencia individualizada –y desmultiplicada–. Indirectamente, es la configuración mediática que, distribuyendo ante cada terminal un hogar aislado, estructura el conjunto de los dispositivos de enunciaci3n. Mientras que el cine dominante apunta, de alguna manera, a olvidar su espectador y a disolverse en la orientaci3n ficcional de un mundo mostrado y figurado, la televisi3n por lo general produce un vuelco en la relaci3n que mantienen con la imagen la pulsaci3n esc3pica y la enunciaci3n enmascarada –nutriendo "la identificaci3n secundaria" tal como lo definía Christian Metz (1979)–,

orientándola en el sentido de una *pulsión fática* y una *enunciación enunciada* –"la acentuación de la relación discursiva con el interlocutor, ya sea éste real o imaginario, individual o colectivo" siguiendo la propia definición de Benveniste (1979)– que funda e individualiza a su destinatario. El universo "diegético" que propone la televisión constituye así, estructuralmente, la prolongación de nuestro mundo, el del individuo inscripto en su cotidianeidad y en una comunidad cultural dada.

3. Un formateo permanente de la mirada

- 8 Esta "parte del medio" verifica las tesis de un cierto paradigma tecnológico; si el cine reúne un colectivo, un espectador plural, la televisión se constituye, ante todo, como un dispositivo individualizante por el lado de la recepción. La excepción –televisiva– que persiste es el género –"transgénero"– ficcional que deja siempre una puerta abierta para una subjetividad abstracta capaz de penetrar y de proponer todos los mundos posibles^[8]. Contrariamente a esto, la mayoría de las imágenes televisivas se esfuerzan en proponer un posicionamiento con respecto a lo mostrado apoyándose en un *formateo permanente* de la mirada, agregando a los estratos de lo percibido la inscripción de su espectador. Esta presencia vacía del telespectador –mediante imágenes dirigidas y trayectos visuales programados– ha hecho que yo hablara de *punto de vista espectral* (Jost 1989:28, Soulages 1999) para caracterizar el régimen escópico de las producciones televisivas. Porque este tipo de punto de vista constituye una de las características del dispositivo escópico de la imagen televisiva. Esta particularidad es resaltada por Daniel Dayan (1984: 137-149)^[9] cuando sitúa la televisión a medio camino entre lo que llama "los espectáculos de público", y los "espectáculos de espectador", entre los que se inscribe el cine.
- 9 Por ende, es necesario examinar con cuidado esta "práctica social –y cultural– programada", que es la comunicación televisiva, y los mecanismos de su "puesta en fase" (Odin 1988: 121-139)^[10] para retomar los términos de Roger Odin. Para ello es necesario un cuestionamiento de las formas mismas de la representación televisiva, es decir, la especificidad de un *dispositivo enunciativo de mediatización* (Soulages 1999: 69) que, en muchos casos, ya no es el del género –estilo– cinematográfico dominante. Haciendo intervenir nuevos modos de representación, estas formas televisivas modifican algunas de sus "normas" de puesta en imágenes, como el *manga*, que ha renovado de alguna manera los relatos de animación; las nuevas estéticas televisivas hacen estallar los modos de representación y trastornan a veces algunas de sus reglas constitutivas.

4. El cuadro-soporte

- 10 En su uso sociológico, la televisión se presenta, por lo general, como una terminal relacional y como una "relación social" (Chambat 1987), según la expresión de Pierre Chambat y Alain Ehrenberg. En su dispositivo de recepción la televisión cumple el papel de cuadro-soporte bajo la apariencia de ese mueble familiar que evoca Philippe Dubois. La pantalla televisiva representa la culminación de un vasto proceso de individualización y puesta en cuadro de la representación que se viene realizando en Occidente desde el Renacimiento, y ha logrado individualizar la mirada del espectador de la imagen animada. El cuadro televisivo posee, además, la misma presencia remanente que el marco del cuadro pictórico con sus funciones de clausura, de borde y de encierro de la imagen. Como este último, permanece siempre visible, aspirado por un fuera de cuadro y sobresignificado por la co-presencia doméstica del medio y de su usuario^[11]. Esta presencia, y el tamaño de la pantalla –tanto en términos de recepción, mueble, como de producción, monitor–, hacen que las imágenes integren este cuadro-recipiente de manera más significativa que en el cine, ya que en éste el cuadro se borra a causa de su virtualidad en tanto que simple proyección. Es necesario agregar que si adquiere semejante importancia ello es sin duda asimismo porque la televisión hace referencia sin cesar al fuera de cuadro, a sus destinatarios, a los telespectadores. Este entredós –el cuadro-soporte– representa una frontera entre dos espacios –público/privado o privado/mediático– y se convierte en agente activo, un catalizador en el proceso de producción de imágenes. A veces se metamorfosea en ventana, otras veces en tribuna, en vehículo, en lupa, en mensaje escrito para su destinatario lejano. Asociación empática entre este cuadro instrumentalizado y su contracampo situado fuera de cuadro que es el ojo del telespectador. Estas variaciones escópicas de la pantalla chica activan simultáneamente en su usuario todo un espectro de actitudes espectraliales. Los parámetros mediáticos de este cuadro-soporte *polimorfo* se sedimentan alrededor de cuatro figuras dominantes que no se excluyen entre sí; éstas se fundan y se aglomeran proponiendo cruces de diferentes posturas escópicas. Estos tipos de cuadros corresponden a otros tantos estilos de disposición fílmica.

Tipo de cuadro espectraliales	Actitudes
El cuadro-escena unipuntual	La observación
El cuadro-escena pluripuntual	
El cuadro-escena desmultiplicada	

El cuadro-fresco	La contemplación
El cuadro-fresco mosaico	
El cuadro-fresco estuche	La lectura
El cuadro-ventana	La destinación
El cuadro-despacho	
El cuadro-tribuna	La interpelación
El cuadro-recorrido	La propulsión de la mirada La omnividencia

4.1. El cuadro-escena o el cuadro transparente

- 11 El cuadro-escena toma prestado una de sus formas al cine narrativo; corresponde al modo de representación dominante de la imagen animada. En efecto, desde sus orígenes, el cine impuso a su público este cuadro transparente que, al tiempo que se borra, se abre a la observación-recomposición de un *mundo posible*. Eisenstein, que ha llevado esto al límite en su obra, lo describe de este modo:

"...mientras que en el teatro la puesta en escena no puede desarrollarse más que sobre el espacio de la escena, es decir, en un nivel constante frente al espectador, en el cine, la cámara, y por lo tanto el espectador con ella, se encuentra en cierta medida en el centro de los acontecimientos representados. Así, la cámara puede representar una puesta en escena desde cualquier punto. De este modo, el espacio unitario de la escena teatral se ve de alguna manera "expuesta" en varios lugares escénicos diferentes." (Eisenstein 1989:93)

- 12 Este caso de cuadro-escena, el *cuadro-escena desmultiplicado*, se apoya en la dinámica diegética del relato asegurado por un mantenimiento de la coherencia del punto de vista del espectador, basada en la arquitectura invisible de la puesta en imágenes; reglas de sutura en las variaciones en el espacio y el tiempo, *raccords* sobre el movimiento, *raccords* formales, variaciones normativizadas de los ángulos de toma de vista (30° < 180°), etc. Este estilo de relato fílmico se presenta como una vasta red de cuadros-escenas provista y clausurada por un conjunto de vectores de espacialidad y de temporalidad. Continuum fílmico que se nutre permanentemente de un fuera de campo que sustituye deliberadamente los bastidores del rodaje –el fuera de cuadro– por un espacio fílmico imaginario.
- 13 Desde que se recluyó en un régimen narrativo particular, el *cuadro-escena desmultiplicado* corresponde al modo de representación del cine dominante. El análisis estructural del film y la "Gran sintagmática" (Metz 1972) se han esforzado en poner al día estos vectores de linealización de los enunciados audiovisuales sobre los que han hecho reposar la arquitectura narratológica del film. Estas aproximaciones –explícitamente para Metz que no aborda más que "el film diegético representativo-narrativo"– se han detenido en uno de los momentos del proceso de la representación fílmica, excluyendo los otros objetos fílmicos –los films no narrativos o el dibujo animado–; esto significa, a la vez, el borramiento y el aplazamiento de la cuestión de las diversas concepciones del cuadro.
- 14 Ahora bien, si la televisión hereda este tipo de cuadro-escena del cine, conjuga muchos otros. Así, nos propone frecuentemente el *cuadro-escena unipuntual*, en este "panorama" de los Deschiens, o en el servicio meteorológico, cuyo estilo de representación está profundamente marcado por la fotografía o la forma teatral: la cuarta pared de la escena a la italiana que enfrenta al punto de vista único y fijo del espectador. O bien, un *cuadro-escena pluripuntual* restringido a un anclaje topológico, típico del dispositivo televisivo de las emisiones de estudio o de algunos sit-coms: un número limitado de tomas parametradas que trabaja en una recomposición-mosaico y en una cobertura de un mismo espacio interlocutivo. Este formateo de la mirada delinea por defecto el lugar del destinatario, miembro virtual de uno de estos círculos de participación propuestos por la escena televisada. Mediante la aparición iterativa de las mismas escenas, el dispositivo televisivo siempre interviene ordenando la estructuración de la puesta en imágenes ^[12]; de tal modo funda allí la posibilidad de sedimentación y ritualización de estas clases de emisiones.

4.2. El cuadro-fresco o el cuadro opaco

- 15 El cuadro-fresco se apoya, en cambio, sobre un cuadro vuelto opaco. Aquí, lo que prevalece y bloquea la mirada es la dimensión estrictamente tabular de la imagen. En esta imagen sin profundidad todo se concentra en la superficie de la pantalla. En este caso lo que va a ser determinante, como para el espacio pictórico, será la organización interna del cuadro, la disposición de las masas, de las formas, de los movimientos, del espacio figurado. Esta imagen autoriza todos los desplazamientos, los *crawls*, los *scrolls*, las cortinas que se ajustan al espacio circunscripto por el cuadro. Algunas de estas imágenes son explícitamente para leer y se dan como textos –las pizarras, los gráficos, los esquemas, los títulos, etc.– y otras para contemplar –las pausas en el flujo como los pregenéricos de la publicidad, algunas imágenes intersticiales de las cadenas de cable, MTV, Euronews, Cannal Jimmy, etc.–. Diferentes vectores de lectura activan allí efectos de diferenciación o de jerarquización de los componentes de lo mostrado a través de distintas disposiciones formales; efectos ópticos y

cromáticos de subrayado, sobre-encuadre de las operaciones de lectura, presentes en imágenes balizas de JT, los juegos televisados, los semanarios, etc. Se trata de una imagen sin mirada antropomórfica, sin Sujeto, una imagen chata, como la de las incrustaciones y los anuncios de tanda, pero es también el dominio de la anamorfosis o de la multiplicación y fragmentación de los cuadros y de las tomas –como la pregnancia del cuadro mosaico en un realizador como Jean-Christophe Averty–.

- 16 Este tipo de cuadro televisivo reactiva los procedimientos del dibujo animado y de la historieta: el cuadro en el cuadro, el desfasaje, el juego con la superficie y los bordes del cuadro. Pero esta imagen puede ser habitada por una intención referencial y proponer un cuadro-fresco. Se trata entonces de un simple dato visual limitado a una exhibición frontal que se reduce a poner juntos unos rostros o unos objetos, impidiendo toda profundidad narrativa –la de las simulaciones en imágenes de síntesis o de ciertos formatos breves a medio camino entre el clip y el noticiero, como así también algunos temas de *Archimèdes* en el canal Arte–. Gracias a tales potencialidades expresivas –plástico-escriturarias–, este cuadro-fresco se ha convertido en el lugar de inscripción privilegiado del discurso televisivo ofreciendo una superficie de enunciación específica: representa el territorio de la toma de palabra de la cadena –logo, títulos, tandas comerciales, etc. –, un espacio, atisbado por la escritura y el grafismo, que detiene la mirada.

4.3. El cuadro-ventana o el cuadro agujereado

- 17 En cuanto al cuadro-ventana, éste moviliza una dinámica de aspiración que se da sobre un eje frontal, proponiendo una interacción entre el sujeto que mira y el sujeto mirado. Este cuadro "agujereado" que permite la interpelación del otro conoce múltiples casos que va de la ventana tragaluz –la del aparte de Jamel, *Nulle Part Ailleurs*–, a la ventana despacho –las noticias televisadas– y la ventana tribuna –programas de variedades y juegos–. Este eje frontal sustituye al eje sintagmático del montaje continuo –el del *cuadro-escena desmultiplicado*– por una nueva unidad de cohesión de los planos, que autoriza, a veces, la multiplicación de los *raccords* en el eje –los clips de rap, las secuencias de presentación de MTV o MCM, etc.–. Los enunciados visuales ya no se encuentran ligados por una argamasa diegética sino que están orientados hacia el espectador, que participa de esta apelación discursiva, característica del medio televisivo y que Rick Altman llama "for-me ness" (Altman 1987) que tiende a disolver la distancia, la mediación, pero también el decorado. En este sentido, esta imagen antropomórfica propone no ya una mirada sobre el mundo sino un emplazamiento efectivo para su espectador, mirado a partir de ese momento. El cuadro ventana se presenta por lo tanto ante todo como un dispositivo de mediación activo que pone bajo llave el acceso al mundo imponiendo un nivel de acceso obligado.
- 18 La enunciación audiovisual se convierte de este modo en un deíctico, un juego de polaridad asimétrica. El cuadro no hace más que ajustarse a la mirada del otro, el telespectador. Este conjunto de deícticos y de señales convencionales va a constituir una arquitectura para la mirada, una armazón para la expresión pero también va a construir lo que Verón llama "el espacio umbilical" (Verón 1984: 67-78). Esta relación se construye en un doble nivel. En primer lugar, por la imposición de un hacerse ventana del cuadro, pero simultáneamente por la exhibición de la esfera indicial de la gestualidad de los mediadores: de la simple mirada a cámara hasta, a veces, el énfasis propio de las salas de espectáculos –rituales de apelación, señales cooperación, gestos deícticos, etc. –. De este modo, el enunciado televisivo se disuelve en el contacto de ambos procedimientos por él conjugados.

4.4 El cuadro-recorrido o el cuadro móvil

- 19 El *cuadro-recorrido*, que ya estaba en germen en el travelling del cine, y cuyos efectos son desmultiplicados por el tamaño de la pantalla televisiva, está basado en una dinámica propulsiva. Reconstruye una escena sin fronteras a través de un parcelamiento y una proliferación de imágenes que trastorna y vacía el fuera de campo. En la televisión, este procedimiento nació de la puesta en imágenes de los video-clips y de los spots publicitarios, y penetra lentamente en múltiples secuencias de programas de interés general –deportes, informaciones, noticieros, etc. –. El cine lo ha utilizado muy poco aunque haya sido resaltado tempranamente por Dziga Vertov, que en su momento lo describía de este modo: "soy el cine ojo, el ojo mecánico, la máquina que os muestra el mundo como sólo ella lo puede ver. A partir de ahora me libero de la inmovilidad humana. Estoy en perpetuo movimiento, me acerco a las cosas, me alejo de ellas, me deslizo por debajo de ellas, entro en ellas; me desplazo hacia el hocio de un caballo de carrera, atravieso las multitudes a toda velocidad, me adelanto a los soldados en el asalto, despego con aeroplanos, me recuesto, caigo y me levanto al mismo tiempo que los cuerpos que caen y se levantan..." (Sadoul 1971:11)
- 20 La unicidad de la mirada es sustituida por una multiplicación de puntos de vista "surreales" ^[13] y un desmigajamiento de la escena televisada. El cuadro-recorrido logra así quebrar la rigidez de la arquitectura clásica del cuadro-escena con su

frontalidad, su estabilidad, su perspectivo-centrismo. Esta instrumentalización del ver encarna la omnipotencia de la mirada que hace estallar, al mismo tiempo, la trayectoria impuesta por la escena narrativa en provecho de una secuencialización no ya lineal, esperada, sino aleatoria, incoherente. Este zapping "cubista" y omnidimensional de la representación –"falsos raccords", transgresión de las normas de suturas espacio-temporales– niega el fuera de campo intentando vaciarlo y quiebra toda estructuración del espacio y de la narración. Sólo falta en estas imágenes la interfaz de control para que el telespectador construya por sí mismo su trayecto en el interior de estas nebulosas visuales. En un sentido, este cuadro ya tuvo su época, la un sujeto pegado a la representación, que ahora ha dado paso a una mirada propulsada, que hace zapping: la mirada de la imagen electrónica y de ese ojo conectado a la máquina de los juegos de video o de los mundos virtuales.

- 21 Como podemos constatar, las formas de la televisión reactivan a veces formas que han pertenecido a ciertos momentos de la historia del cine. Esta dinámica de mestizaje y de antropofagia transmediática que caracteriza a la televisión alcanza hoy el corazón mismo de sus programas. La inyección en ciertos programas de este cuadro-recorrido, descrito más arriba, alcanza al propio género ficcional –la filmación fuera de las *normas estándar* de la serie *New York Police Blues*– y dota a la narración de una aparente característica de imprevisibilidad que repercute sobre la interpretación de los personajes, desligados, en apariencia, de los carriles del relato fílmico tradicional. Es el estilo de disposición fílmica que apunta, entonces, a desembarazar al relato del universo diegético dándole una apariencia de autonomía y de autenticidad. Indiscutiblemente, la estructura del film "diegético representativo-narrativo" retrocede ante el estilo. Vemos igualmente intervenir en esta acumulación de imágenes que caracteriza el tenso flujo de las cadenas de información continua, estos cuadros-frescos que funcionan como interludios diseminados en el corazón de la programación. Pero esta apertura sobre el pasado se duplica en una apertura sobre el presente y podemos pensar en otras formas y estilos que se esbozan sobre la pantalla televisiva, las de otra pantalla: la terminal informática que apunta, esta vez, a individualizar no la mirada sino el programa y las trayectorias de su destinatario convertido en usuario activo y actor en la génesis de los textos.

Traducción de Domin Choi



Notas al pie

1. Es el caso, sobre todo, de Pierre Sorlin (1992). [\(volver al texto\)](#)
 2. Para el desarrollo de esta oposición ver Jean-Claude Soulages (1999). [\(volver al texto\)](#)
 3. Es el caso del fundido encadenado que abunda en los clips y en los spots publicitarios, mientras que este procedimiento tiende a aparecer como una excepción en el cine contemporáneo. [\(volver al texto\)](#)
 4. La irrupción de la cámara lenta como procedimiento de visualización en los films de acción contemporáneos fue precedida por su uso intensivo en las retransmisiones televisivas de los espectáculos deportivos. [\(volver al texto\)](#)
 5. Para el desarrollo de estas nociones ver: Lochard, Guy y Soulages, Jean-Claude (1998). [\(volver al texto\)](#)
 6. Dificilmente podemos imaginar la exportación del flujo televisivo sobre otro soporte mediático, mientras que tal cosa es totalmente posible para la producción cinematográfica (a la televisión o al video). [\(volver al texto\)](#)
 7. Esta noción desarrollada por Erving Goffman (1994) fue reactivada para el análisis de las emisiones de estudio por Livingstone, Sonia y Lunt, Peter. [\(volver al texto\)](#)
 8. Esta excepción la volvemos a encontrar en el estatuto industrial de los productos de ficción, que en lo esencial son programas almacenados, mientras que la mayoría de los programas televisivos son sobre todo programas de flujo. [\(volver al texto\)](#)
 9. Daniel Dayan explica: "Podemos distinguir dos tipos de espectáculos. Los espectáculos de público se basan en una performance del espectador como miembro de un público, es decir, en una *performance* pública del espectador. En los espectáculos de espectador dicha performance desaparece y es tomada a su cargo, simulada, por el mismo texto (todo pasa como si la participación de este último no fuera más que una interiorización, una transposición sobre un registro privado de una performance social)". [\(volver al texto\)](#)
 10. "Lasemio-pragmática del cine se propone estudiar la realización y la lectura de los films como prácticas sociales programados" (...) "Desde este punto de vista, la puesta en fase puede ser descrita como una operación que intenta hacer funcionar todas las instancias fílmicas como ayudantes del narrador. Si la operación de puesta en fase tiene un sentido, ésta reside en movilizar todo el trabajo plástico, rítmico, musical, toda la dinámica del montaje, todo el juego sobre las miradas y los encuadres... etc., para hacer "vibrar" al espectador al ritmo de los acontecimientos narrados". Roger Odin, (1988: 121-139). [\(volver al texto\)](#)
- Los pioneros de la televisión se deleitan contando las anécdotas de viejas damas que tapaban la pantalla de la televisión a la hora de desvestirse.

11. Ver para este tema Lochard, Guy y Soulages, Jean-Claude, "Faire voir la parole" en *La télévision, Les débats culturels, "Apostrophes"*, bajo la dirección de Charaudeau, Patrick, Paris, Didier-Érudition y Lochard, Guy y Soulages, Jean-Claude, "Talk show : la part de l'image". En *Paroles en images, images de paroles*, bajo la dirección de Charaudeau, Patrick y Ghiglione, Rodolphe, Paris, 1999, Didier-Érudition. (volver al texto)
12. Ver a este respecto Lochard, Guy y Soulages, Jean-Claude, "Faire voir la parole". (volver al texto)
13. Ver a este respecto Lochard, Guy y Soulages, Jean-Claude, "Faire voir la parole". (volver al texto)

Bibliografía

- Altman, R.** (1989) "Television / Sound", en *Studies in Entertainment, Critical Approaches to Mass Culture*, Tania Modleski (edit). Iowa University Press.
- Benveniste, É.** (1979) *Problemas de lingüística general II*. México: Editorial Siglo XXI.
- Chambat, P. Y Ehrenberg, A.** (1987) "Télévision: retour a une sociologie de l'objet", *Espaces et sociétés* 50.
- Daylan, D.** (1984) "Le spectateur performé". *Hors Cadre 2, Cinénarrable*.
- Eco, U.** (1981) *Lector in fabula, la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Ed. Lumen, Barcelona.
- Eisenstein, S. M. Y Nijny, V.** (1989) *Leçons de mises en scene*, FEMIS.
- Houdebine, A. M.** (1986) "L'imaginaire linguistique", en Charaudeau, Patrick (Comp.) *Média et enseignement*. Didier Érudition.
- Jost, F.** (1989) "Ocularización espectral" en *L'Oeil-Caméra, entre Film et Roman*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Livingstone, S. Y Lint, P.** (1994) "Se faire entendre dans l'espace public, les femmes, la télévision et le citoyen-télé spectateur", *Réseaux* 63, CNET.
- Lochard, G. Y Soulages, J. C.** (1998) *La communication télévisuelle*, Armand Colin.
- Marion, P.** (1997) "Narratologie médiatique et médiagenie des récits", *Recherches en Communication*, 7, Université Catholique de Louvain.
- Metz, C.** (1972) "Problemas de denotación en el film de ficción", en *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo
- (1979) *Cine. El significante imaginario* Barcelona: Gustavo Gili.
- Odin, R.** (1988) "Du spectateur fictionalisant au nouveau spectateur: approche semio-pragmatique", *Iris*, vol 5 n° 1, *Cinéma et narration* 2
- Sadoul, G.** (1971) *Dziga Vertov*. Champ Libre.
- Sorlin, P.** (1992) *Esthétique de l'audiovisuel*, Paris: Nathan.
- Soulages, J. C.** (1999) *Les mises en scène visuelles de l'information*, Collection Médias Recherches, Ina Nathan,
- Steimberg, O.** (1998) *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires: Atuel Colección del Circulo.
- Vernier, J. M.** (1988) "Les trois ordres de l'image télévisuelle", *Quaderni* N° 4, Paris I Sorbonne, Éditions Laura Wind.
- Verón, E.** (1984) "Le séjour et ses doubles: architecture du petit écran", *Temps Libre* N° 11.
- Zettl, H.** (1980) "The rare case of Television Aesthetics", en *Journal of the University Film Association*, Vol. 30 (2).
- "Television aesthetics" en *Understanding Television, essays on Television as a Social and Cultural Force*, Richard P. Adler (Edit.) New York: Praeger.

Autor/es

Jean-Claude Soulages, filósofo de formación, es Professeur des universités en el Institut de la communication en la Universidad Louis Lumière de Lyon. Es director del equipo lyonnaise de recherche en information et communication (ELICO) y participa en diversos proyectos de investigación en México, Brasil, Chile y Alemania. Ha trabajado sobre distintos aspectos de la televisión contemporánea, en especial en el área de la información y de la publicidad y del efecto de la irrupción de nuevos géneros. Entre sus últimas publicaciones se cuentan: *Les rhétoriques télévisuelles ou le formatage du regard* ed De Boeck ; "Faire voir la parole", con Guy Lochard, en *Paroles en images et images en paroles*, 3 talk-shows européens (dir. Patrick Charaudeau); *La télévision et la guerre. Déformation ou construction de la réalité ?*, con Charaudeau P., Croll A., Fernandez M., Lochard G., "le tiers interdiscursif dans le discours publicitaire" in *la voix caché du tiers, des non-dits du discours* (dir. Patrick Charaudeau, Rosa Montes).
E-mail: jean-claude.soulages@wanadoo.fr

<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