Modelización audiovisual y límites de la concordancia narrativa

Omar Murad (UNMdP)

La "apariencia" significa aquí la realidad una vez más,
solo que en una selección, intensificación, corrección…
Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, La "razón" en la filosofía

1. Introducción: la ficción cinematográfica como configuración y composición

La ficción modeliza la experiencia al seleccionar materiales y componer relaciones entre ellos. Esta capacidad permite organizar acontecimientos en una historia, pero también configurar espacios, duraciones y formas de atención que no dependen enteramente de su integración narrativa. El cine vuelve especialmente visible esa amplitud porque una película puede hacer comprensible una acción y, al mismo tiempo, producir relaciones entre imágenes y sonidos que no encuentran su justificación suficiente en lo que sucede. *En este trabajo abordaremos el problema que consiste en determinar cuándo la concordancia narrativa pasa de ser una posibilidad de la modelización a convertirse en su supuesto fundamento antropológico.*

Se utiliza aquí el término "modelización" en un sentido operativo: la producción de configuraciones mediante las cuales algo puede percibirse, relacionarse o comprenderse de determinada manera.[1] No designa necesariamente una representación simplificada de un mundo previamente constituido. Una composición audiovisual puede establecer las propias condiciones bajo las cuales reconocemos un espacio o distinguimos un acontecimiento. Tampoco se atribuye este concepto, con idéntico significado, a todos los autores examinados. En este trabajo funciona como una propuesta para confrontar distintas explicaciones de lo que hace la ficción cinematográfica – término que aquí no distinguimos según la clasificación genérica entre cine de ficción y cine documental, sino que designa más bien operaciones también existen en el documental y en otros usos de las imágenes.

Sostenemos la hipótesis de que ciertas concepciones de la narrativa audiovisual trasladan una comprensión antropológica de la ficción cuya formulación particularmente clara la encontramos en la crítica literaria de Frank Kermode. La ficción responde a la necesidad humana de relacionar una experiencia parcial con configuraciones más amplias que le confieran sentido. El principio de concordancia vincula así la composición de formas con la condición de seres finitos que buscan orientarse dentro de un tiempo que los excede. En la ficción cinematográfica "el gran imaginador" puede funcionar como figura sustitutiva de ese

[1] Tomamos la concepción de Lotman del arte como sistema modelizante, entendemos por "modelización" la operación por la cual una obra selecciona y organiza materiales de acuerdo con las posibilidades de su lenguaje y, al hacerlo, configura una manera de percibir y comprender la experiencia. En el cine, la duración de un plano, el paso de una imagen a otra o la relación entre lo que se ve y lo que se oye intervienen en la constitución de aquello que el espectador puede reconocer como un espacio, un acontecimiento o una relación entre tiempos. La configuración narrativa es una de las formas que puede asumir esa actividad.

presupuesto cuando se lo postula como instancia que garantiza anticipadamente la integración del material audiovisual.

Nuestro argumento distinguirá dos maneras de explicar esa integración. En la primera, representada aquí por la discusión narratológica y enunciativa de Gaudreault y Jost, la organización del relato requiere una instancia relatora. En la segunda, desarrollada por Bordwell y próxima a algunas conclusiones del examen filosófico de Sinnerbrink, la instancia narradora puede ser un resultado de operaciones determinadas, sin constituir un requisito universal. La diferencia no autoriza a identificar inmediatamente la primera posición con una antropología de la completitud ni la segunda con su eliminación definitiva. La relación entre organización narrativa y necesidad de concordancia debe en cada caso argumentarse cuidadosamente.

Finalmente, *proponemos una concepción ampliada de la modelización que permitirá examinar operaciones sensibles que contrarían, exceden o transforman la reconstrucción de historias*. Las Consideraciones sobre el cine de Rancière y la filosofía del cine de Deleuze serán decisivas para este desplazamiento. *Nuestra tesis no requiere negar la narración ni atribuir a toda indeterminación un valor liberador. Mas bien, proponemos reconocer que la composición cinematográfica puede producir relaciones consistentes sin orientarlas hacia una totalidad narrativa que las complete. La concordancia sería entonces una de las capacidades de la ficción, no la medida universal de su productividad.*

2. Kermode y el radical antropológico de la concordancia

En *El sentido de un final*, Kermode parte de una situación elemental: la vida humana transcurre entre acontecimientos cuyo comienzo no presenciamos y cuyo término no podremos abarcar. Nos encontramos en medio de un tiempo que desborda nuestro intervalo de existencia. Las ficciones ofrecen formas de relacionar ese intervalo con un principio y un fin. Su función modelizadora consiste en construir configuraciones que hagan inteligible una posición parcial dentro de un orden temporal más amplio. Kermode vincula expresamente estas formas con la necesidad de atribuir significación a la vida y con la posibilidad de imaginar relaciones que la experiencia inmediata no proporciona (2000, pp. 15–17).

La concordancia no equivale a la simple ausencia de contradicciones. Un conjunto de acontecimientos puede ser lógicamente compatible y carecer, sin embargo, de una configuración que permita comprender por qué importa su relación. La ficción produce esa relación al distribuir expectativas y conferir a lo sucedido una orientación. Un final puede volver retrospectivamente significativos episodios que parecían contingentes y también puede mostrar que ciertas expectativas eran engañosas. En ambos casos, lo anterior adquiere una posición dentro de una forma que modifica nuestra comprensión.

Esta operación no exige un desenlace feliz, porque tanto una derrota como una pérdida pueden conferir unidad a un relato. Tampoco obliga a aceptar que las obras complejas cierren todas sus relaciones. Kermode reconoce la transformación de las ficciones, el desgaste de los modelos heredados y nuestra sospecha frente a formas que seguimos necesitando. Las ficciones abiertas mantienen, en su análisis, una relación con configuraciones más simples de las que se han

distanciado (pp. 16–17). Kermode llama *pleroma* a la plenitud que buscamos al relacionar el tiempo que vivimos con un comienzo y un fin. En este sentido, la completitud designa el horizonte de una demanda que también las ficciones abiertas permiten reconocer.

Llamaremos radical antropológico de concordancia al presupuesto que vincula la capacidad configuradora de la ficción con esa necesidad humana de integración. La expresión no procede de Kermode: nombra la dimensión que este trabajo propone aislar en su argumento. Podríamos hallar en Ricœur otro representante relevante de la relación entre configuración narrativa y comprensión de la experiencia temporal, aunque sus diferencias con Kermode y los límites que reconoce a la narración requerirían un estudio propio. Solo nos limitamos a señalar aquí esa proximidad sin desarrollar su teoría de la triple mimesis.

El problema comienza cuando la función descrita por Kermode se transforma en principio general. A pesar de que ciertas ficciones permitan orientarnos, esto no demuestra que toda composición ficcional encuentre allí su razón de ser. Una obra puede alterar nuestros hábitos perceptivos, sostener relaciones incompatibles o conferir duración a aquello que no contribuye a una historia completa. Incluso una película con una trama retrospectivamente indentificable puede producir experiencias cuya importancia no derive de esa reconstrucción. En estos casos, juzgar la composición únicamente por su capacidad de concordancia seleccionaría de antemano qué merece ser explicado.

Nuestra hipótesis tampoco enfrenta una literatura integradora con un cine esencialmente contrario a la integración. El formalismo recuperado por Bordwell pertenece a la reflexión literaria, y Rancière encuentra en la literatura operaciones que deshacen el privilegio de la acción. Se trata de discutir una determinada concepción de la ficción, no de atribuir a cada medio una naturaleza uniforme. En todos los casos, tanto la relación entre Kermode con las teorías del narrador cinematográfico como el acercamiento entre las posiciones de Rancière y Deleuze serán de naturaleza conceptual, pues no postulamos una influencia histórica directa que los textos examinados no permiten establecer.

3. El gran imaginador como figura de la integración

Nuestro interés en la figura de "el gran imaginador" radica en que permite representar la coordinación audiovisual mediante una instancia a la que se atribuye la selección y disposición de lo percibido. La diversidad de encuadres, sonidos y transiciones parece remitir a alguien que conoce el conjunto y organiza nuestro acceso a él. El concepto puede servir para describir esa coordinación sin implicar una persona semejante al autor empírico. El problema aparece cuando la instancia deja de ser una herramienta descriptiva y se convierte en fundamento necesario para toda reconstrucción narrativa de un filme: habría relato porque una agencia previa reúne sus elementos y garantiza que pertenecen a una configuración.

En este sentido, conviene distinguir tres niveles. El primero, el de la *producción material*, comprende las decisiones, las técnicas, el trabajo colectivo y las condiciones que intervienen en la realización de la película. El segundo, el de la *composición audiovisual*, concierne a las relaciones que podemos reconocer entre imágenes y sonidos. El tercero, el de la *atribución*

enunciativa, se plantea cuando atribuimos esas operaciones a una instancia relatora. Un mismo encuadre permite apreciar la diferencia. Podemos conocer las decisiones que llevaron a establecerlo y describir cómo orienta nuestra atención dentro de una secuencia. Inferir, además, una instancia que nos muestra la escena desde esa posición exige una justificación propia. Siguiendo al viejo estagirita, podemos señalar que la necesidad teórica de una función integradora como la de la "atribución enunciativa" no justifica la multiplicación innecesaria de entidades.

Además, se nos presenta otra dificultad, pues la relación con el radical antropológico requiere un paso adicional. La atribución de la narración a una instancia integradora no equivale por sí mismo a afirmar que toda ficción responde a la necesidad humana de completitud. Un narrador puede presentar una historia fragmentaria y una organización impersonal puede producir una fuerte concordancia. *En este sentido, la hipótesis solo se vuelve pertinente cuando la instancia organizadora funciona como garantía de que la heterogeneidad del filme es integrable en una unidad destinada a nuestra comprensión. En ese uso fuerte, el gran imaginador puede representar teóricamente la demanda que Kermode sitúa en la experiencia de la ficción.*

El desplazamiento puede describirse como sigue: de la existencia de relaciones compositivas se infiere una coordinación global. Luego, de esa coordinación se pasa a una agencia. Finalmente, la agencia parece asegurar la pertenencia de lo diverso a una totalidad inteligible. Cada paso requiere justificación. La crítica no puede dar por hecho que todas las teorías realizan este desplazamiento, pero sí examinar cuándo la necesidad humana de orientación se introduce como una condición de la obra. La figura del "gran imaginador" sería entonces el lugar donde una expectativa sobre la experiencia adopta la apariencia de una propiedad necesaria de la narración.

Esta formulación evita convertir el concepto en un hombre de paja. No niega la integración cuando el filme la produce ni sostiene que cualquier referencia a un narrador implique una metafísica del sujeto. *La pregunta es qué añade la instancia postulada a la descripción de operaciones concretas y qué deja de verse cuando su función unificadora se presupone*. El contraste entre Gaudreault y Jost, por una parte, y Bordwell, por otra, permitirá localizar esa disputa sin confundirla con una oposición entre sentido y ausencia de sentido.

4. Gaudreault y Jost y la necesidad de una instancia relatora

El capítulo "Enunciación y narración" de *El relato cinematográfico* comienza con una tesis explícita: "No hay relato sin instancia relatora" (Gaudreault y Jost, 1995, p. 47). *Su punto de partida es entonces que es necesario postular una instancia superior de mediación que hace posible la presentación de acontecimientos.* Aunque una película muestre acciones sin una voz que las cuente, ese mostrar no carece de organización. La cámara, la puesta en escena y las relaciones entre planos producen señales que exceden la actuación de los personajes. *Un poco antes los autores relacionan esa instancia superior con el gran imaginador de Laffay y con otras denominaciones de la teoría narrativa cinematográfica.*

El enfoque no consiste simplemente en tratar cada plano como una oración, pues eso es común a la mayoría de las teorías semióticas que asumen como punto de partida que el cine es un lenguaje. Gaudreault y Jost reconocen la diferencia entre mostrar y decir y examinan los problemas que surgen al trasladar al cine categorías de la enunciación verbal. Su exposición reconstruye cómo las relaciones entre enunciado, situación y fuente del discurso permiten interrogar las marcas de organización cinematográfica (pp. 49–50). La cuestión se enfoca en localizar las instancias responsables de un relato que puede distribuirse entre canales distintos y que no coincide necesariamente con lo que declara un narrador explícito.

Además, distinguen dos vías metodológicas. Una vía ascendente parte de lo que el espectador ve y oye para examinar cómo puede hacerse perceptible una instancia organizadora. La vía descendente establece a priori las instancias consideradas necesarias para el funcionamiento de la narración y reconstruye sus relaciones (pp. 48–49). Esta diferencia impide presentar todo su enfoque como una deducción indiferente a la experiencia. Dentro de su propio planteo aparece la alternativa entre inferir una instancia a partir de indicios y postularla como condición teórica del relato.

Como hemos sugerido más arriba la segunda vía concentra el problema. La diversidad audiovisual se explica mediante una articulación de niveles que remiten a una instancia fundamental. La modelización se comprende entonces como resultado de una coordinación atribuible, aunque no sea visible ni personificada. Esto permite distinguir, por ejemplo, el conocimiento limitado de un personaje narrador de las operaciones que la película realiza por fuera de su relato, pero también abre la pregunta por la necesidad de convertir esa diferencia funcional en una jerarquía de agencias.

Es preciso señalar en este punto que sería incorrecto atribuirle una adhesión simple al antropomorfismo. Gaudreault y Jost sostienen que hay razones para desconfiar de él y dirigen precisamente esa objeción contra Bordwell. Observan que, después de sustituir al narrador por el proceso abstracto de narración, Bordwell llega a atribuir a este último cualidades como “saber” o “mostrar humildad” (pp. 68-69). A su juicio, la eliminación nominal del narrador puede terminar restituyendo atributos humanos a una instancia menos claramente definida. Su defensa de la categoría de narrador no es, por tanto, una defensa sin reservas de su personificación.[2]

Esta objeción obliga a afinar la hipótesis antropológica, pues el desacuerdo textual concierne a la necesidad de una instancia relatora y a la coherencia de las alternativas utilizadas para explicar la organización. La relación entre esa necesidad y la concordancia de Kermode constituye una elaboración del presente trabajo. No queda demostrada por la sola afirmación de que todo relato requiere narrador. Debe examinarse si la instancia garantiza una integración anticipada del material y si esa garantía termina identificando la ficción con una respuesta a la

[2] Es interesante señalar que Bordwell rechaza explícitamente la antropomorfización que solicita el “gran imaginador” (p. 62), aunque como notan Gaudreault y Jost, vuelve a reintroducir cierto antropomorfismo en el léxico utilizado para describir las operaciones del proceso de composición de la narración audiovisual.

necesidad de sentido. Esta cautela permite formular una crítica precisa sin atribuir a los autores una tesis que no enuncian.

5. Bordwell y Sinnerbrink y la integración sin narrador necesario

Bordwell propone explicar la narración mediante la organización de indicaciones que orientan la actividad del perceptor. Su distinción entre historia y argumento, vinculada al formalismo ruso, resulta decisiva. La historia es una construcción de acontecimientos y relaciones que el espectador infiere; el argumento organiza su presentación y distribuye las informaciones que permiten o dificultan esa construcción. Reconstruir no significa copiar un conjunto completamente disponible detrás de la película. Implica elaborar y revisar hipótesis sobre causalidad, espacio y tiempo a partir de lo que se presenta (1996, pp. 49–53).

El perceptor no equivale a un destinatario pasivo ni a la totalidad de la persona empírica que ve una película. Es una construcción teórica que permite describir operaciones perceptivas y cognitivas, apoyadas en capacidades y conocimientos del espectador. En este sentido, Bordwell delimita su objeto y reconoce que no desarrolla todas las dimensiones del visionado (p. 30). *Su explicación puede describirse en los términos propuestos en este trabajo como una concepción procedimental de la modelización narrativa o, en otras palabras, una organización audiovisual ofrece condiciones para que se construyan relaciones, sin requerir que ese proceso adopte siempre la forma de un mensaje emitido por un narrador*.

El estilo interviene en esa actividad mediante encuadres, movimientos, montaje, iluminación y sonido. La misma información argumental puede presentarse de maneras que producen expectativas diferentes, por eso la modelización no se identifica con el orden abstracto de los acontecimientos. En Bordwell, narrar implica la interacción entre argumento y estilo en la orientación de la construcción de la historia (p. 53). En este sentido, el material fílmico no es un soporte indiferente de una trama, más bien sus procedimientos participan en la forma concreta que adquiere la comprensión.

La consecuencia para el gran imaginador es explícita. Bordwell afirma que la organización de indicaciones presupone un perceptor, pero no un emisor ficticio universal. Algunas películas permiten construir un narrador, sin embargo, otras no proporcionan razones suficientes para hacerlo. Cuando la figura aparece, depende de procedimientos, elementos de la historia y convenciones de visionado. En sus palabras: “la narración [...] crea al narrador” (p. 62). *La agencia inferida se convierte en un efecto posible de la configuración, en vez de constituir el presupuesto que explica todas sus operaciones.*

La objeción de Gaudreault y Jost no queda anulada por esa inversión. Si luego se atribuyen “saber”, “intención” o “humildad” a la narración, cabe preguntar si vuelve a personificarse el proceso. Una respuesta compatible con la orientación procedimental consistiría en traducir esas expresiones a relaciones observables: distribución de información, restricciones del conocimiento, persistencia de lagunas o resistencia al cierre. Proponemos aquí esa traducción como exigencia crítica, no como demostración de que Bordwell la cumple siempre. Su ventaja

sería conservar la explicación sin introducir de nuevo un sujeto mediante metáforas que hacen el trabajo de conceptos.

Desde un marco de discusión alternativo, Sinnerbrink ofrece razones convergentes para criticar las asunciones antropomórficas de la actividad integradora en la narración. Al examinar los debates sobre autoría, ficción y narrador implícito, reconstruye los argumentos que postulan una agencia responsable de nuestro acceso al mundo cinematográfico. También presenta sus dificultades: la distinción entre narrador y autor implícito, las posiciones imposibles del supuesto testigo y la necesidad de multiplicar entidades explicativas. Su conclusión favorece la prescindencia del narrador implícito cuando la película no ofrece indicaciones que justifiquen su construcción (2022, pp. 78–83). Esto no equivale a formular una teoría idéntica a la de Bordwell, pero sí cuestiona la obligación de localizar una agencia narradora en todo filme.

Ambas posiciones permiten separar la actividad integradora de su fundamentación en un gran imaginador. Una historia puede reconstruirse porque imágenes y sonidos proporcionan relaciones pertinentes. No necesita garantizarse mediante una instancia adicional. *Sin embargo, aunque esta economía explicativa evita ante todo un compromiso antropomórfico, no demuestra por sí sola la superación de toda antropología de la concordancia*. *Todavía debe examinarse si la reconstrucción se considera una operación entre otras o si continúa determinando el horizonte dentro del cual toda composición audiovisual adquiere relevancia.*

6. Del sistema estilístico a una modelización audiovisual ampliada

El examen de Bordwell debe incorporar una objeción a cualquier crítica demasiado rápida pues su modelo reconoce que *el estilo puede adquirir autonomía*. La distinción entre sistema argumental y sistema estilístico permite estudiar pautas técnicas que no coinciden con las necesidades de presentar acontecimientos. En la narración paramétrica, por ejemplo, el estilo puede alcanzar una importancia comparable o superior a la del argumento e imponerle sus condiciones. Por eso Bordwell relaciona esa posibilidad con las artes en las que la organización material llega a orientar la forma de la historia, como ocurre con las exigencias del verso en un poema narrativo (1996, pp. 274–276).[3]

En este sentido, no basta con identificar planos que no hacen avanzar la acción para demostrar una insuficiencia del modelo. Una recurrencia cromática, una serie de encuadres o una pauta sonora pueden explicarse como organización estilística. Tampoco toda interrupción de la reconstrucción se encuentra fuera de su alcance: una película puede invitar al espectador a

[3] Un parámetro es un aspecto de la construcción audiovisual que admite variaciones. Tomemos el encuadre de una puerta. La cámara puede situarse siempre a la misma distancia o modificarla. Puede mostrar el umbral antes de que alguien entre, acompañar a la persona al cruzarlo o permanecer allí después de que salga. La duración del campo vacío es un parámetro. La posición de cámara es otro. También lo es la relación entre lo que vemos y lo que seguimos oyendo cuando el personaje ya ha salido del cuadro. Bordwell recoge esta manera de pensar los recursos cinematográficos de Noël Burch, quien encontraba una analogía en la música serial, donde distintas dimensiones del material sonoro pueden someterse a variaciones sistemáticas. La analogía permite pensar cómo se compone una película sin exigirle una regla matemática. La distinción importante es entre emplear un recurso y hacer de sus variaciones un principio de composición.

reconocer cómo el estilo dificulta deliberadamente la historia. De modo que la autonomía de los procedimientos ya forma parte del problema que Bordwell investiga.

La cuestión adicional es si describir la pertenencia de un elemento a una pauta explica suficientemente lo que produce. Así, por ejemplo, una duración puede integrar una serie y, a la vez, alterar nuestra disposición a esperar acontecimientos, o un ruido puede reiterarse de modo regular y modificar la distancia que experimentamos respecto de un espacio. Sin embargo, explicar la regla de organización y describir la relación sensible que resulta de ella son tareas vinculadas, pero no idénticas. La ampliación propuesta comienza en esa diferencia.

De esta manera, Bordwell reconoce expresamente una frontera. Al introducir el exceso, siguiendo a Kristin Thompson, menciona materiales perceptibles que no encajan en los modelos narrativos ni estilísticos y los deja fuera del objeto principal del libro (p. 53). *El exceso no debe confundirse con el estilo autónomo: designa precisamente aquello cuya integración sistemática resulta problemática. Asimismo, tampoco autoriza a convertir todo detalle llamativo en una reserva de libertad estética. Mas bien su importancia para nuestro trabajo reside en hacer visible que el material audiovisual puede exceder las funciones mediante las cuales se reconstruye su organización.*

Una modelización ampliada no necesita incorporar ese excedente a un sistema todavía más completo. Puede estudiar cómo una textura, una interrupción o una diferencia sonora configura una relación localizada sin prometer su integración a la totalidad del filme. En este sentido, "modelizar" significaría producir condiciones de experiencia, incluso cuando no se obtiene una totalidad estable. En consecuencia, el concepto conservará utilidad si permite identificar operaciones concretas y sus efectos, en cambio, se volvería vacío si nombrara indistintamente cualquier cosa que aparece en pantalla.

Esta ampliación también exige distinguir modelización y narración.[4] Se puede ampliar el campo de lo narrativo para reconocer sus formas discontinuas, pero no conviene llamar narrativas a todas las relaciones audiovisuales. Si la noción absorbiera cualquier composición, desaparecería la posibilidad de investigar la autonomía relativa de lo sensible. El planteo conserva, por eso, dos posibilidades, 1) transformaciones de la narración, y 2) operaciones que no dependen de reconstruir acontecimientos. En este sentido, los aportes de Rancière y Deleuze permiten examinar su coexistencia y sus tensiones dentro de las películas.

7. Rancière y la composición que contraría la fábula

La "fábula contrariada" permite comprender que lo sensible no constituye necesariamente un resto exterior a la organización. En la introducción de *La fábula cinematográfica*, Rancière examina la tensión entre la lógica de las acciones y una presencia de las cosas que altera sus jerarquías. Los mismos materiales pueden sostener una intriga y hacer perceptibles relaciones que no se dejan medir por su contribución a ella. La composición cinematográfica trabaja en

[4] Este trabajo dialoga con trabajos anteriores presentados en estas mismas jornadas.

esa tensión, pues no se divide simplemente en una historia inteligible y una materia bruta que habría quedado sin organizar (2011, pp. 7–14).

La lectura que Jean Epstein hace de un melodrama ofrece un caso revelador, pues al atender a objetos, superficies y gestos, descubre otra dramaturgia dentro de la acción convencional. Rancière advierte que ese descubrimiento implica seleccionar y redisponer elementos. *En este sentido, la supuesta esencia del cine se obtiene mediante una operación sobre una ficción ya existente, no a partir de la creación de algo inédito, completamente nuevo. Por eso, el análisis que libera lo sensible de la intriga también compone: hace aparecer relaciones y modifica aquello que cuenta como acontecimiento.*

Esta observación permite reformular el papel modelizador de la ficción. Por ejemplo, una composición puede organizar acciones y, simultáneamente, suspender la prioridad que les concede, o una habitación puede ser el lugar donde ocurre algo y adquirir una presencia que no depende de ese acontecer; también un gesto puede caracterizar a un personaje y exceder la significación psicológica que se le asigna. *La contrariedad no elimina toda relación, más bien transforma la distribución de importancia entre las relaciones disponibles. El espectador puede comprender la historia mientras su atención se desplaza hacia lo que esa comprensión no agota.*

La composición sensible tampoco debe pensarse como un acceso inmediato a las cosas, libre de decisiones. La cámara no garantiza por sí misma la emancipación respecto de la fábula. Rancière insiste en la relación entre la actividad artística y la pasividad del registro y muestra que un dispositivo puede servir a operaciones diferentes. Esta perspectiva impide deducir una política o una estética de la mera presencia de imágenes no subordinadas a una acción, pues lo importante es cómo se producen y cómo se relacionan con el conjunto, las operaciones posibles y no el medio.

Además, las tensiones examinadas tienen antecedentes literarios. La referencia de Rancière a Flaubert muestra una escritura que contraría la jerarquía de los acontecimientos mediante la atención a lo ordinario y la impersonalidad de la descripción (pp. 12–14). Esto tiene consecuencias respecto de lo dicho en las primeras secciones de este trabajo, pues la procedencia literaria de una categoría no determina su compromiso con la concordancia. La discusión debe atravesar las distintas concepciones de la composición dentro de cada arte.

La advertencia se extiende al propio discurso crítico. *Si toda imagen que interrumpe una historia pasa a ilustrar una liberación progresiva del cine, se construye una nueva fábula integradora. El principio de concordancia reaparece en la narración teórica de una emancipación necesaria. La productividad de la contrariedad debe establecerse mediante operaciones concretas y admitir resultados ambiguos. No puede garantizarse mediante un gran relato filosófico que asigne anticipadamente a cada imagen su lugar.*

8. Deleuze y la consistencia de las relaciones cristalinas

La filosofía del cine de Gilles Deleuze formula un desplazamiento radical al sostener que la narración es una consecuencia de las imágenes y de sus combinaciones. En *La imagen-tiempo* cuestiona la asimilación de las imágenes cinematográficas a enunciados y la prioridad de estructuras de lenguaje que explicarían su organización. La narración clásica deriva de ciertas composiciones de imágenes-movimiento y otras formas narrativas resultan de las composiciones de la imagen-tiempo (1987, pp. 43–47). *En este sentido, la imagen no recibe toda su pertinencia de una estructura narrativa previa.*

Existe una afinidad con la crítica de Bordwell a la necesidad de un narrador originario, pero sus proyectos no son equivalentes. Mientras Bordwell explica operaciones de reconstrucción perceptiva y cognitiva, Deleuze elabora una filosofía de las imágenes, sus signos y sus relaciones temporales. *Nuestra propuesta de aproximación se limita a un problema común: la posibilidad de pensar la narración como resultado de operaciones, sin hacer de ella un fundamento que gobierna anticipadamente todo lo audiovisual.*

De esta manera, recuperamos la diferencia entre regímenes orgánico y cristalino porque nos permite precisar qué está en juego. En el régimen orgánico, las situaciones se prolongan en acciones y los acontecimientos se inscriben en conexiones que permiten distinguir continuidad, recuerdo, sueño o imaginación. La narración puede introducir elipsis y complicaciones sin abandonar esas condiciones. Una historia presentada fuera de orden no deja de ser susceptible de reconstrucción si el filme permite restablecer las relaciones entre sus momentos. La complejidad no equivale, por sí sola, a una ruptura con la concordancia.

En el régimen cristalino, la descripción puede renunciar a la presunción de un objeto estable e independiente: lo crea, lo modifica o lo sustituye mediante otras descripciones. Las situaciones ópticas y sonoras ya no se prolongan necesariamente en respuestas adecuadas y lo actual y lo virtual pueden entrar en un circuito que impide asignarlos definitivamente a una única instancia integradora, aunque continúen siendo distintos (Deleuze, 1985: pp. 99 y 171–176). Conviene distinguir aquí dos formas de indeterminación. La primera concierne al saber del espectador. En un relato policial, por ejemplo, la identidad del culpable puede permanecer desconocida hasta el final, incluso cuando la pregunta por quién cometió el crimen admite una respuesta determinada en el mundo del filme. La segunda concierne al estatuto temporal del acontecimiento. Una narración cristalina puede hacer coexistir pasados divergentes sin ofrecer un criterio que permita establecer cuál de ellos tuvo lugar. En ese caso, comprender la secuencia exige atender a lo que cambia de una versión a otra y a la relación temporal que esas variaciones componen. En el primer caso nos enfrentamos a una indeterminación del saber, en el segundo a una indeterminación del acontecimiento.

Por ejemplo, Rashōmon de Akira Kurosawa permite reconocer hasta dónde puede llegar la indeterminación del saber dentro de un régimen orgánico. Cada testimonio transforma ante nuestros ojos la escena del bosque, y la película deja abierta la pregunta por las circunstancias de la muerte del samurái. Sin embargo, cada variación conserva su vínculo con el personaje que la relata. Podemos explicar por qué el duelo cambia de una versión a otra aun cuando ignoremos cómo ocurrió. El régimen cristalino plantea una dificultad ulterior, que alcanza al supuesto mismo de un pasado único respecto del cual cabría juzgar la verdad de sus versiones

Por eso Deleuze sigue hablando de narración cristalina, pues la transformación no equivale a una desaparición general de lo narrativo. Tampoco cualquier plano contemplativo constituye una imagen-cristal, sino que es necesario examinar cómo se relacionan descripción y objeto, percepción y acción, actualidad y virtualidad para determinar si corresponde a uno y otro régimen. El concepto de "cristalino" nos interesa porque permite pensar una consistencia que no depende de restablecer una única historia detrás de las imágenes. La composición tiene una productividad propia y no representa solamente una presentación defectuosa de algo que debería poder reconstruirse por completo.

Deleuze sigue de esto que las potencias de lo falso – en el sentido nietzscheano del concepto- profundizan esta transformación[5]. Hay que señalar que estas potencias no consisten en ocultar provisionalmente una verdad que el final revelará ni en afirmar que todas las versiones valen lo mismo. No se trata de una estrategia argumentativa que permita restaurar en algún punto de la narración su sentido pleno, ni de borrar las jerarquías entre las alternativas mentadas por ésta. Más bien, cuestionan la forma de una narración orientada a resolver sus divergencias mediante una verdad final del acontecimiento (pp. 176–178). *Desde nuestra hipótesis, esto permitiría reconocer una modelización ficcional que produce diferencias y temporalidades sin dirigirlas necesariamente hacia la concordancia.*

Esta lectura tampoco obliga a convertir el cine en una experiencia ajena a lo humano. Lo cuestionado es un modelo específico de relación con el mundo: aquel en el que percibir culmina en actuar y comprender culmina en integrar. La filosofía de Deleuze excede ampliamente esa formulación, pero nuestro trabajo pretende recoger este efecto crítico sin asumir que toda experiencia sensible deba explicarse por una necesidad de completitud. Al discutir las edades del cine en Deleuze, Rancière obliga además a evitar una separación demasiado simple entre obras y épocas (Rancière. 2011, pp. 141-143). Las distintas operaciones pueden coexistir y entrar en conflicto dentro de una película.

9. La productividad de una composición sin completitud necesaria

Nuestra ampliación de la modelización audiovisual permite sustituir la pregunta por la ausencia de una función por otra distinta: qué relación produce una imagen o un sonido cuando su pertinencia no se agota en la reconstrucción de relaciones entre acontecimientos y acciones. *En este sentido, aquello que se resiste a la nación no designa fragmentos autónomos que podrían retirarse intactos de la película, más bien nombra una dimensión de elementos que también cumplen funciones narrativas: un plano informa y hace durar; un sonido localiza una acción y modifica la experiencia del espacio. Sus operaciones no necesitan excluirse.*

Así, una primera productividad consiste en redistribuir la atención. La importancia de una superficie, un gesto secundario o un objeto cotidiano puede dejar de medirse por su contribución al destino del protagonista. Desde Rancière, esta modificación se comprende como una alteración de las jerarquías mediante las cuales se configura una experiencia artística. No hace

[5] Agregar nota sobre este concepto.

falta transformar cada detalle en símbolo. Puede importar porque establece otra relación entre lo que vemos y aquello que esperábamos que mereciera ser visto.

Una segunda productividad afecta la duración. La película puede conceder tiempo a lo que una reconstrucción de acontecimientos resumiría u omitiría. La lectura deleuziana de Ozu resulta pertinente porque interroga la distribución entre momentos relevantes y tiempos supuestamente vacíos (1987, pp. 26–29). No demuestra que sus filmes carezcan de historias, sino que permite advertir que la experiencia de lo cotidiano no queda agotada por seleccionar los episodios que hacen avanzar una trama. De esta manera, la composición temporal puede modificar nuestra manera de esperar, incluso cuando sabemos qué está ocurriendo.

Otra productividad concierne al espacio y al contacto. En su análisis de *Pickpocket*, Deleuze describe cómo las manos enlazan fragmentos espaciales mediante roces, desvíos y transmisiones. La mirada adquiere una dimensión háptica: ve relaciones de contacto que exceden la información sobre el robo (p. 26). Bordwell también estudia la película, desde la narración paramétrica. Así, la confrontación de ambas lecturas permitiría investigar qué explica reconocer pautas estilísticas y qué añade describir la experiencia espacial que esas pautas producen. Desde nuestro punto de vista, se trata de una vía de análisis, no de decidir de antemano que una lectura vuelve inútil a la otra.

Cabe proponer, además, una productividad específicamente audiovisual. Pensemos en un ejemplo construido para este argumento: una habitación desocupada atravesada por un ruido cuya fuente no se aclara. El ruido puede abrir una expectativa narrativa y también transformar la distancia, la densidad o la continuidad que atribuimos al espacio. Si no se identifica su procedencia, no necesariamente queda una pista sin resolver. Puede sostenerse una relación entre lo visible y lo audible que importa por lo que hace experimentar, aun sin convertirse en información completa.

Esta posibilidad requiere comprobación en cada película. Un sonido enigmático puede servir enteramente al suspenso, y una duración prolongada puede ser un recurso convencional. Habría que examinar las relaciones efectivas: la repetición, la intensidad, los cortes y la persistencia o el abandono de expectativas. *La falta de resolución no garantiza valor estético ni una ruptura con el presupuesto antropológico. La diferencia debe encontrarse en el trabajo de composición y en las operaciones que invita a realizar.*

Estas experiencias también pueden volver perceptibles nuestros hábitos de integración. Cuando una repetición no añade información o una divergencia permanece sin síntesis, se hace sensible la insistencia con que buscamos completar. El efecto no consiste necesariamente en impedir la comprensión. *Puede ampliar lo que entendemos por comprender: reconocer relaciones sin exigir que todas culminen en una totalidad narrativa. La modelización tendría aquí una productividad crítica porque modifica las condiciones de nuestra atención y no solamente los contenidos que reconocemos.*

Así, el límite de esta ampliación debe permanecer abierto. Si todo aquello que escapa a una historia recibe inmediatamente la función de emanciparnos, se restaura una concordancia en otro nivel. La teoría vuelve a garantizar que cada elemento cumple un papel dentro de una

explicación completa. Frente a ello, la investigación puede formular hipótesis localizadas y revisables. La productividad sensible no es una propiedad universal de lo no narrativo – si tal cosa existe-, sino algo que debe describirse y argumentarse sin prometer que una sola interpretación agotará sus posibilidades.

10. La concordancia como posibilidad de la ficción

La tesis resultante sitúa la modelización antes que su reducción a una finalidad narrativa determinada. Configurar ficcionalmente puede producir historias, organizar expectativas y ofrecer formas de orientación. Kermode permite comprender el alcance antropológico de esa capacidad: las ficciones relacionan nuestra experiencia parcial con formas que le confieren sentido. El problema aparece cuando esa posibilidad se vuelve una necesidad universal y la composición audiovisual se comprende anticipadamente como respuesta a la demanda de concordancia.[6]

El gran imaginador constituye una figura problemática cuando garantiza previamente esta demanda. Gaudreault y Jost permiten formular la exigencia de una instancia relatora y reconocer las dificultades de prescindir de ella. Bordwell desplaza la explicación hacia procedimientos que pueden producir la inferencia de un narrador, y Sinnerbrink ofrece razones para rechazar su postulación obligatoria. La disputa no coincide de manera automática con una oposición entre antropología y ausencia de antropología. Permite, más precisamente, separar la integración efectivamente producida de la instancia que se supone necesaria para garantizarla.

Una modelización audiovisual ampliada prolonga ese desplazamiento. El estilo autónomo, la contrariedad de la fábula y las relaciones cristalinas no son categorías intercambiables, pero permiten investigar composiciones cuya eficacia excede la reconstrucción de acontecimientos. Imágenes y sonidos pueden configurar atención, duración y espacio sin orientarse hacia una historia que los complete. No toda organización es narrativa, y no toda narración satisface la misma demanda de concordancia.

La ficción conserva así su capacidad de dotar de sentido a la experiencia, pero esa capacidad deja de agotar su definición. También puede producir relaciones que transforman nuestras expectativas de sentido y nos obligan a modificar las operaciones con que intentamos comprenderlas. Esta posibilidad no elimina al ser humano de la experiencia cinematográfica. Cuestiona que una necesidad humana particular, la de completitud narrativa, deba constituir la medida de todo lo que el cine puede componer.

Referencias Bibliográficas

Deleuze, Gilles (1987), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidos: Buenos Aires.

[6] Este último enunciado matiza la posición que habíamos adoptado cuando, siguiendo a Yuri Lotman, consideramos a la narrativa como el metacódigo integrador de los lenguajes del cine. En todo caso, complejiza las operaciones que la narrativa es capaz de realizar.

Rancière, Jacques (2018) *La fábula cinematográfica*, Cuenco de Plata: Buenos Aires.

Kermode, Frank (2000) *El sentido de una final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Gedisa: Barcelona.

Sinnerbrink, Robert (2022) *New Philosophies of Film,* Bloomsbury Academic: London.

Gaudreault, André y Jost François (2024) *El relato cinematográfico*, La marca editora: Buenoa Aires.

Bordwell, David (1996) *La narración en el cine de ficción*, Paidos: Barcelona.

Filmografía:

Rashomon (Akira Kurosawa, 1950)