

# Del realizador al espectador. Análisis de *El arca rusa*

*Communication between film-maker  
to spectator. The Russian ark analysis*

Por Stella Maris Molina

---

## RESUMEN

Línea de investigación articulando arte, psicoanálisis y comunicación, desde la creación artística y la recepción. Objetivo: Análisis de un documental-ficción, género mixto, aplicando categorías interdisciplinarias con efectos transdisciplinarios. Comunicación entre realizador y espectador. Interrogante: ¿Actualmente la humanidad se mueve helicoidalmente hacia atrás o adelante? Hipótesis: El arte es una estrategia social como acto de comunicación. La comunicación es acto performativo discontinuo. La comunicación dialéctica entre artista y espectador, con vueltas helicoidales en cada uno, atravesando un proceso de realización y de interpretación. Unidad de análisis: Una realización cinematográfica en tres aspectos: producción, narrativa y lenguaje. Etapas: captura estética y producción de sentido en el acto de comunicación. El concepto visual del director-guionista captura la mirada del espectador, en complicidad con el extranjero. Viajaron juntos, separán-

## SUMMARY

Artistic creation, psychoanalysis and communication are the keys to this analysis.

This investigation of a documentary-fiction of mixed genre, tries to analyze the endless turn of culture: forward? or backward? Hypothesis: Art is a social strategy with communicative intention. Communication itself is a disruptive, discontinuous, performing act, is a dialogue between artist and public with helicoidal turns in both sides through a process of interpretation and realization. Object of analysis: a cinematographic work of art covering three aspects: production, language and narrative. Sequences: communication emerges from the esthetic capture and the visual script writer's concept of the director, the Stranger and spectator. They have been traveling together throughout the ages and choose different paths at the end. One of them turns to his nostalgic past and the other (director) aims to the future

dose al final, el nostálgico del pasado y el director dirigiéndose al futuro.

Resultados: En tiempo paralelo se narra la historia social. Constitución de las miradas de director, extranjero, espectador. De la mirada a la pulsión invocante en diálogo con disenso.

Conclusiones: El visitante queda en el pasado, el director rodeado por el mar de la humanidad donde navegamos siempre. Una mirada retrospectiva no es nostalgia. Sirve para construir una perspectiva futura en épocas convulsivas.

**Palabras clave:** Relato - Estética - Sentido - Historia

to came. The social history is told in parallel time converging sometimes in complicity and dialogue, others in dissenting discussion, director, stranger and the public. Three glances.

Conclusions: the visitor remains in the past with his view, the director surrounded by the sea of humanity where we will always navigate. A glance to the past isn't always nostalgic, it serves us to build a new perspective in disrupting times.

**Key words:** Narrative - Esthetics - Meanings - History

## INTRODUCCIÓN

### Un viaje en el tiempo hacia atrás y adelante

Se trata de un tema que establece un intercambio entre los campos del arte, del psicoanálisis, la antropología, la semiótica y la historia. Continúa una línea de investigación desde 1989 sobre arte y psicoanálisis que alterna algunas facetas de los objetos artísticos recortados. A veces fueron elegidas la composición, la interpretación y la improvisación en la música; el teatro, la perspectiva, la pintura, luego la cinematografía, la música popular, pero siempre en torno del acto de creación y la función de lo escrito.

En este caso el punto de partida es un documental artístico sobre el Museo del Hermitage de San Petersburgo que introduce el tema del tiempo en la historia y un modo de recorrido que implica principalmente la mirada y el diálogo.

### Objetivo macrosemiótico

Siguiendo a Juan Samaja (1995) en su objetivo de constituir una macrosemiótica que articule la metodología de la investigación y la epistemología con la semiótica como una lógica ampliada, me propongo la producción de sentido y de conocimiento científico en el análisis de un relato mediante la aplicación de categorías provenientes de diversas ciencias en un intercambio interdisciplinario con efectos transdisciplinarios, en torno del acto artístico,

del goce estético y de la comunicación entre el realizador y el espectador.

### Propósitos

Teniendo en cuenta cierta rigidez o precipitación en la interpretación de los relatos cinematográficos que provienen de prejuicios sobre todo ideológicos, entiendo pertinente la aplicación y el alcance de un análisis en profundidad, no para evitar el insalvable malentendido sino para desplegarlo. Y también para superar el efecto hipnótico del cine, y poder entonces reconocer el modo de producción de sentido a partir de las marcas y los efectos de su reconocimiento en el receptor (Veron, 1987).

### Fases del proceso que llevaron a la formulación del enigma develado en el análisis

No se trata en *El arca rusa* de una visita guiada a un museo sino de un complejo documental-ficción, de los denominados por Mabel Tassara géneros "mixtos" (Tassara, 2001). En cuyo análisis se aborda el objetivo macrosemiótico planteado.

Retomando las fases de planteamiento y formulación en un diseño de investigación, (Samaja, 1994), aplicadas en este caso a la realización cinematográfica, es de presumir que la inspiración del concepto visual seguramente fue previa - como en el caso de la mayoría de los artistas - y surgió como respuesta al relanzamiento del Museo del Hermitage por su director

a mediados de los años 90, y tal vez a semejanza del estilo de filmar con una sola cámara de Alfred Hitchcock, pero con mucho más movimiento y llevando consigo a la mirada del espectador por el espacio y el tiempo a través de los claustros, pasillos y salones del Palacio de Invierno de los Zares en San Petersburgo.

La fase de planteamiento comienza cuando se escribe un guión para darle forma al bosquejo de la idea inicial en secuencias argumentales a lo largo de 300 años de la historia de Rusia, con los respectivos ángulos de enfoque y numerosos movimientos de la cámara. La fase de formulación escritural con el lenguaje cinematográfico se apoya necesariamente en la producción de Jens Meurer que en este caso llevó 4 horas y sin trabajo de edición. Hubo que esperar algunos años que la tecnología del video digital de alta definición (HDTV) se pusiera a la altura del proyecto del cineasta siberiano, un perfeccionista capaz de inventar nuevos sistemas ópticos para otorgarle a sus películas cierto tratamiento visual que sólo existía previamente en su imaginación.

Al llegar el momento de la realización del concepto visual y del guión, los ensayos duraron en general dos meses y para algunas escenas ocho meses, contando con numerosos técnicos, asistentes, personal del museo, centenares de actores y extras, 600 bailarines para una mazurca final y músicos que formaron tres orquestas completas que tocaron en vivo, entre las cuales la filarmónica del Teatro Mariinsky conducida por Valery Gergiev ejecuta durante 10 minutos

la mazurca (en total 4.500 personas). En los 33 decorados de la puesta en escena se usó vestuario de distintas épocas, incluso contemporáneo.

Tras ensayar el recorrido completo de la cámara durante un día y una noche, luego de recomenzar el rodaje 3 veces en los primeros minutos, el 23 de diciembre de 2001 a las 14:15 horas se comenzó a realizar una sola y prolongada toma de una hora y media de las diferentes secuencias con un *travelling* de avances, retrocesos, elevaciones y giros registrado por una única cámara digital - que parece levitar - manejada por el fotógrafo alemán Tilman Büttner, mientras se guardaba la grabación en un disco rígido y él se desplazaba cargando una *steadycam* de 15 kilos con adelantos tecnológicos especiales, durante un recorrido de 2 Km.

Durante la realización fueron complicadas las relaciones del director Sokurov con el productor y el camarógrafo respecto del conocimiento histórico. Resultaron también más costosos y difíciles de lo previsto los preparativos, complicados por un problema ocular del realizador que lo obligó a pasar por un quirófano, como un síntoma previo que corrobora que no hay creación sin sufrimiento, aun cuando se trate de lo que al artista le gusta hacer. Y como todo síntoma responde a la falla estructural del aparato psíquico y a otras fallas funcionales del contexto. Una situación similar ya había sido imaginada por Woody Allen en *La mirada de los otros*, una hilarante comedia en relación al miedo a la muerte, que incluía una ceguera histórica temporal del

director.

Resumiendo, corresponden a distintos momentos la inspiración de la idea, el planteamiento de un guión cinematográfico y el acto escritural definitivo de la realización en equipo con un director, en instancias secuenciales como en la producción industrial, y aunque excluye el montaje, cuenta con posproducción en un laboratorio de Berlín, donde Sokurov agregó correcciones digitales, voces, ruidos y planos sonoros.

Este complejo proceso de realización cinematográfica me llevó a desglosar como problema del presente trabajo de análisis e investigación, un interrogante que formulé a partir del efecto de sentido de la secuencia final, donde el realizador se separa de un interlocutor que se queda en el pasado y reflexiona en dirección al futuro y al espectador.

### **Interrogante formulado dialécticamente con el análisis**

Al comienzo de esta realización cinematográfica se plantea la pregunta ¿Por qué estamos aquí? (denotando tiempo y lugar) Y reformulando el interrogante luego de los sentidos descubiertos en el análisis: En este momento de la historia social ¿la humanidad hacia dónde se mueve helicoidalmente, hacia atrás o adelante?

### **Referencias teóricas y puntos de partida como contexto conceptual de un análisis**

Aplicaré al análisis de la película una selección de categorías (Maintz y otros, 1984) extraídas de diversos autores: el reparto de las funciones en los personajes del relato como totalidad de Vladimir Propp (1928), el análisis diacro-sincrónico actancial y secuencial con transformaciones de la relación entre los elementos de la estructura de los mitos de Claude Lévi-Strauss (1955/56), la organización del discurso en niveles de Roland Barthes (1966), las diferencias entre discurso e historia, sentido e interpretación, tiempo del relato y tiempo de la historia de Tzvetan Todorov (1966) y de Emilio Benveniste (1974) la teoría de la enunciación con un sujeto del enunciado, un sujeto de la enunciación y el acto de enunciación, también retomada entre otros conceptos por Jacques Lacan sobre el sujeto del inconsciente, la función de lo escrito, la escritura y el acto performativo. De sus conceptos fundamentales en psicoanálisis extraeremos principalmente los objetos mirada y voz, también el tacto, el objeto oral y el olor de Sigmund Freud. *El hueso del psicoanálisis* de Jacques-Alain Miller (1997) incluye la perspectiva en la mirada exterior durante la cura analítica o en el camino de todo proceso.

Aplicaremos los ejes de análisis planteados por A. J. Greimas, retomados en los seminarios sobre macrosemiótica de Juan Samaja (2000-4): destinatador-destinatario; sujeto-deseo-objeto; paisaje dual y evolución de los

actantes principales a partir de la ambigüedad; el origen del relato a partir de la ruptura de la canonicidad por el surgimiento de un conflicto y las secuencias de su resolución, sintetizados a partir de la gran variedad descripta por el ya mencionado Vladimir Propp (1928).

De Eliseo Veron (1987), ya mencionado, extraeremos el concepto de semiosis social, las condiciones de producción y circulación del sentido, marcas, huellas, etcétera.

En escritos previos sobre el arte y el psicoanálisis me he referido al saber hacer del artista en el acto de crear, en una práctica que varios autores - entre ellos Lévi-Strauss en 1962 y Lacan en 1973 - consideraron paradigmática. Siempre recomienza siendo un artesano en su taller y resulta eventualmente reconocido cuando su escritura circula por los canales simbólicos del medio social y que a menudo sucedió en un tiempo posterior. Según Michel Henry (1984), la relación del sujeto con la praxis en la filosofía materialista del marxismo se funda en el trabajo, en la afirmación de la vida y en el cultivo del espíritu. De donde aplico a la comprensión del final del relato el concepto de seguir siempre adelante sin quedarse detenido en la nostalgia del pasado, ni en el dolor de las pérdidas. Esto se puede referir también al desarrollo de las fuerzas productivas económicas y de los acontecimientos históricos, en lugar de apostar a su retroceso o a su desviación monstruosa, en el sentido que los griegos daban al término "monstruosidad" como exceso anudado a la muerte y la destrucción.

Mabel Tassara (2001) en *El castillo de Borgogno* se refiere a los géneros mixtos utilizados bastante a menudo en la cinematografía contemporánea. De Oscar Landi retomo una cita aplicable al análisis: "Las teorías de la recepción activa de los medios son tributarias de la crítica literaria que analizaron las diferentes posibilidades interpretativas que ofrecían las obras literarias a sus lectores. Umberto Eco reconstruye ciertas alternativas de cómo se interpretaron estos pactos de lectura entre el autor y el lector de la siguiente manera: "En *Obra abierta*, que escribí entre 1957 y 1962, defendía el papel activo del intérprete en la lectura de los textos dotados de un valor estético. En la época en que se escribieron esas páginas, mis lectores se fijaron sobre todo en el adjetivo 'abierto' del título, infravalorando el hecho de que la lectura abierta que yo defendía era una actividad suscitada por una *obra* (y que concluía con la interpretación de ésta). En otras palabras, estaba estudiando la relación dialéctica entre los derechos de los textos y los derechos de sus intérpretes. Tengo la impresión de que en las últimas décadas se ha insistido demasiado en el derecho de los intérpretes" (Landi, 1993, 153).

### **Unidad de análisis**

Es una realización cinematográfica en tres aspectos: el modo de producción sintetizado previamente a partir de las crónicas que incluyen partes del *press-book*, y a continuación el análisis de la narrativa y el lenguaje

cinematográfico.

Abordaré los aspectos de la unidad de análisis desde un intercambio entre el campo artístico (una práctica) y el campo de la ciencia (saberes), que ya han producido efectos transdisciplinarios en la epistemología, la semiótica, la antropología y sus aplicaciones.

### **Análisis intercalado siguiendo el estilo de un texto con marcas**

El lector encontrará huellas en el texto que merecieron marcas en negrita (Veron, 1997) y algunas notas aclaratorias para lograr un distanciamiento por medio de datos históricos; intercalaremos algunos **señalamientos e interpretaciones en cursiva y a veces entre paréntesis**. Es una metodología diferente de la transcripción del argumento y del uso del lenguaje cinematográfico seguidos ambos de su análisis por separado. Es apto para el análisis de películas. Creemos que la complejidad del relato y el estilo de la película con sus numerosos detalles así lo merecen. El lector podrá hacer también su propia lectura, aún mejor si ha visto previamente el documental artístico.

Es un viaje en el tiempo de la historia con el movimiento de la cámara en el espacio que primero captura estéticamente al espectador y después promueve el sentido. El Museo del Hermitage nos es presentado como un arca que guarda obras de arte de la cultura europea, algunos momentos calientes de la historia rusa y pruebas

de la admiración del país eslavo por la cultura europea ya en la época del despotismo ilustrado. También en el sentido bíblico, una construcción humana para salvar a las especies del diluvio como castigo divino, y volver a repoblar el mundo; mito presente en diferentes culturas.

### ***El arca rusa (Russkij kovcheg / Russian Ark), Aleksandr Sokurov, Rusia / Alemania, 2002.***

Vemos un grupo de personas con vestidos de época entrando a un edificio. En la prisa y el amontonamiento alguien cae al suelo y se pregunta: ¿Seré invisible o paso desapercibido? Luego vemos claramente que se lo pregunta un soldado en el suelo entre la gente que entra presurosa. Él dice: Abro los ojos y no veo nada. ¿Dónde estoy? ¿Quién es esta gente? (*Parece sentirse extrañado, como en un sueño*). Después aparece un hombre vestido de negro y con levita a un costado de la entrada. Se presentan. El hombre nacido en el siglo XVIII, es de la época del Directorio<sup>1</sup> (*Es la primera alusión al tiempo*). Expresan que sus caminos se separan, que no volverán a verse. El personaje que se levantó del suelo va a pasar detrás de la cámara como director y relator de la historia. Nos susurra que el otro obviamente era un extranjero. (*Es la voz detrás de cámara que reflexiona en voz baja y así se dirige por primera vez al espectador*).

Algunos personajes se encaminan a

una fiesta y otros son sirvientes. Éstos dicen: No los molestemos, es demasiado tarde. (**Segunda alusión al tiempo, esta vez con un sentido en suspenso porque no sabemos por qué, para qué o para quiénes es tarde. No obstante podemos retener el interrogante... Es una invitación a mis destinatarios**).

El relator dice: Creo que vi a Pedro el Grande.<sup>2</sup> Cuanto más terrible el tirano, más veneran su memoria, refiriéndose a la golpiza que le estaba propinando a un militar. (Mientras tanto las personas suben la escalera seguidas por la cámara) Pedro ordenó la ejecución del hijo. Construyó una ciudad europea sobre un pantano. (Siguen subiendo escaleras) El relator / director pregunta detrás de cámara: ¿Dónde estamos? (*El lugar es el palacio del Hermitage en San Petersburgo,<sup>3</sup> en la época de los zares*).

Ya están presentados **los dos actantes principales del diálogo argumental**, el lugar y ahora pueden entrar en escena los **demás personajes del relato**. El tiempo parece que va a ser una variable importante. Vemos unos actores preparándose antes de salir a escena. También lo hacen los músicos de una orquesta. Afinan y por fin interpretan. Son músicos rusos y no italianos, dice la voz. Algunos bailarines danzan en un escenario a la italiana con anfiteatro, construido a imagen y semejanza del Teatro Olímpico de Vicenza. Entre las butacas de la platea se mueven otros personajes. La cámara gira y sube, siguiendo a Catalina II,<sup>4</sup> que corre sin zapatos, buscando un baño. El hombre de negro dialoga con el director. Acuer-

dan no molestarla. No quieren hablar fuerte, ni tocar nada. (*Se establece así un acuerdo y una complicidad respetuosa para recorrer el Palacio, hoy Museo, en lugar de seguir caminos diferentes como habían dicho al principio*).

Ahora estamos en **la época de Catalina II**. A esta altura ambos han **introducido en el pacto al espectador que se siente parte de una escena donde tiene un importante lugar la mirada para descubrir no solamente objetos artísticos sino también escenas**.

No pueden verme, dice el hombre de negro, mientras atraviesa puertas y los lacayos parecen no reparar en él. (**Así nos va abriendo puertas para mirar y poder ver**) Nos explica que aunque los zares eran rusófilos, soñaban con Italia. Esta sala parece el Vaticano, dice. Esta otra es una pequeña galería a la italiana.

Aparecen ahora, como personajes: los visitantes contemporáneos del Museo que actualmente ocupa el Palacio de Invierno. (**Tercera alusión al tiempo: la época actual**).

El hombre de negro recorriendo una sala se encuentra con un escritorio de patas finas, con cierto aire clásico del estilo Imperio de la época de Bonaparte. Combatimos contra Napoleón, lo derrotamos y nos quedamos con su estilo, dice ahora el ruso. Poniendo de manifiesto el pacto con el director, lo llama para preguntarle curioso por tres hombres vestidos al uso contemporáneo. Parecen funcionarios del Museo. Habla con ellos tras serle presentados por el relator. Se pregunta si a los hombres les interesa la belleza o su

representación. Dice que es un olor extraño el de los hombres, a formaldehído.<sup>5</sup> Le explican un cuadro y los símbolos. ¡En la misma pared una imagen de Cleopatra la reina de Egipto, una Santa Cecilia de Carlo Dolci y “La circuncisión de Cristo” de Ludovico Cardi! exclama escandalizado. Él no conoce a Wagner... No sabe quién es. Extraña situación, le dice al director, la de descubrir por qué estamos aquí. También copian los errores de Europa, dice ahora el extranjero. **(La alternancia entre el punto de mira exterior del “extranjero” y la identificación con el nacionalismo ruso, al mismo tiempo que este discurso entre el personaje con su interlocutor detrás de la cámara son el nexo entre varias épocas y sitios distantes de la historia).**

Entramos a una sala de esculturas de Cánova, heredero del clasicismo de la Antigüedad. El blanco del mármol impacta nuestra retina no por la fría materia sino por las formas y el volumen. (Mientras vemos que siguen subiendo por la escalera los invitados a Palacio, pues **hay otro tiempo paralelo del relato en relación con una escena posterior**). Me disculpo si ofendo su nacionalismo. *(El actante extranjero visitante es ambiguo; tenemos en cuenta si a partir de la ambigüedad (Greimas, citado por Samaja) puede evolucionar en el relato hacia el final)* Se acerca a una dama rusa que toca una escultura. El hombre de negro le habla. Ella dice que viene a ver a los antiguos maestros. Es ciega, pero ve... El director le dice en voz baja que la deje porque es un ángel. Ahora entramos a la sala de los maes-

tros flamencos: Van Eyck y los símbolos, Van Dyck, Rubens. El hombre de negro le dice al director: No me moleste. Siente el aroma del óleo en un gran cuadro, luego en otros. Encuentra dos marinos, mientras un joven curioso lo observa dando vueltas en torno. Aparecen algunos empleados del museo. Hablan por primera vez del incendio que tuvo lugar y que obligó a reconstruir algunas salas. Los empleados dicen que el Museo cierra. Lo obligan a salir de la sala flamenca y cierran la puerta. Asoma el curioso e infla los pómulos largando el aire por la boca, y el hombre de negro hace lo mismo. Dice al interlocutor que estaba bromeando. Ahora pasa a otras salas desiertas de gente. Se escucha una música. ¿Es música rusa? No es música rusa. Mira un óleo donde hay una mujer en harapos y un perro. Repite varias veces: Esta gente es eterna. *(Alusión al tiempo detenido en los museos)*. Mientras se arregla los guantes blancos, le pregunta al director que enfoca el movimiento de sus manos: **¿Qué está haciendo? ¿Está espionando?** Aléjese de mí. *(El visitante curioso de la historia social y de la humanidad reflejada en los óleos, es sorprendido por la cámara esencialmente curiosa del cine)*.

Como católico se inclina ante un cuadro que representa a los apóstoles Pedro y Pablo. Increpa a un joven cercano que mira el mismo cuadro: ¿Cómo pueden saber **qué será de la gente** si no conocen las Escrituras? El jovencito se acurruca contra la pared debajo del cuadro. Dice que los apóstoles tienen manos bellas. **Hicieron un largo camino para estar ahí**

**pintados.** El director le dice que no asuste al joven, pues ya estaba asustado.

Se escucha música de Glinka, un ruso. No es alemán. No todos los compositores son alemanes. *(Una ironía pues la postproducción fue realizada en Alemania)*. Ahora la sala del Greco. Se refiere al polvo del camino en los cuadros. Otra visitante le dice cu-cu a una pintura donde se ve un desnudo de mujer. El hombre de negro le pregunta por qué lo hace. La mujer con un bolso contemporáneo colgando del hombro le estaba hablando al cuadro. El hombre la toma del brazo y dan una vuelta de baile. Ella dice que **a veces habla sola porque tiene un secreto con esa pintura.** Y se aleja sin decir más. El hombre de negro quiere saber, pero ella se sustrae. Mientras se aleja, entra de frente por la izquierda del plano una monja vestida de blanco. El contraste acentúa el misterio de la mujer madura. *(Una emotiva evocación de la mujer, dejándonos el secreto de un recuerdo íntimo)*.

Pasan empleados del Museo corriendo y se escucha el **ruido de un avión.** La cámara toma un plano desde atrás del hombre de negro meditando. Se rasca la cabeza con una mano y una pierna con el otro pie. *(Quedó sorprendido por un ruido de la evolución técnica, desconocido para él, tanto como la música de Wagner)*.

Ahora nos muestra los mármoles de la escalera. Habla de la piedra fría y del incendio. *(Evoca no sólo sensaciones opuestas)*. Se incendió durante la Convención<sup>6</sup> que duró 80 años, le explican. (Vemos subir más invitados

a la fiesta por la escalera del palacio). Dos soldados pretenden que se retiren el hombre de negro y la cámara, pues no están autorizados. Pasan igual. Luego dice que no le gustan los uniformes militares.

Abre otra puerta y da con una sala que no es de exposición. Se ven marcos sin tela y alguien que parece un carpintero. Amablemente éste le explica que allí solamente hay féretros y cadáveres. Éste es mi ataúd en el Hermitage. Lo estoy terminando. El hombre de negro le replica que no es un cadáver, que está bien alimentado y vivo. El director se refiere en voz baja a la Segunda Guerra Mundial contra Alemania. Los alemanes rodearon la ciudad de San Petersburgo. Hubo un millón de muertos. Fue un alto precio que pagaron.

El hombre de negro dice que **los zares tienen la belleza y la opulencia de los tiranos.** El director le pide que hable más bajo. *(Efectivamente conviene decir a medias que lo bello cubre el horror (Lacan, 1960) y el poder disimula con su ilusión la condición mortal de los sobrevivientes sobre cadáveres ajenos (Canetti, 1960)*.

Entramos a un salón donde está Catalina II con 6 niños y algunos lacayos. El extranjero hace una reverencia. Catalina es de edad mayor y más gruesa que antes. *(El tiempo salta entre los acontecimientos durante el relato)*. Ella se acerca a las ventanas, a pesar del lacayo que la acompaña presuroso. Abre una puerta y sale al frío de la nieve. El hombre de negro desorientado busca al director: ¿Señor, dónde está? Éste se adelanta a su pregunta: Los mortales no deben

perseguir a la realeza (*¿cómo si fueran dioses que tienen arrebatos caprichosos, pero escondiendo que también son humanos?*). Catalina corre por el jardín cubierto de nieve con el lacayo. El hombre de negro dice que escucha alejarse sus pasos. Luego le dice al director: Venga. **Entran al palacio. Un lacayo se opone de nuevo, pero le dice que tienen permiso.** Vemos a los **actores con sus máscaras puestas.** Té en una mesita. Un libro pasa de unas manos a otras manos. Dice el interlocutor: Estas personas esperan algo... (***Están por hacer algo: actuar, representar un rol, que en algunas lenguas se dice "jugar" con lo que tiene el arte de juego infantil puesto en escena***) (Freud, 1908).

Entramos a la sala del Palacio de Invierno, renovado luego del incendio. Hay soldados y damas con sus mejores galas. Viene el embajador de Persia a presentar sus saludos al zar Nicolás I. El hombre de negro le indica a la cámara que se mueva para tratar de ver a través de la gente. Y que lo acompañe. **La cámara se mueve buscando enfocar figuras, avanza entre hombros y cabezas hasta girar para elegir un plano central y frontal a la comitiva.** (*Como hacemos a veces en un espectáculo para ver por entre las cabezas de los otros*). Aparecen soldados rusos precediendo el cortejo. Primero de inclinan ante la cámara que ocupa el lugar del zar, luego se abren dejándonos ver al embajador persa. La cámara gira 180° enfocando al zar y a la zarina. Luego al embajador que dice su discurso en persa. Alguien lo traduce al ruso. Son

las disculpas del embajador de Persia por el asesinato de diplomáticos rusos en tierra del Sha. Como esto va a llevar tiempo, (*otra ironía*) el hombre de negro y la cámara deciden salir del Palacio de Invierno.

En el comedor encontramos a los lacayos poniendo la mesa con porcelana de Sèvres. De lejos parece de color verde sobre manteles blancos. No tan cerca señor, dice un lacayo con aire de frenar una prisa por ver, tocar y tal vez comer. La mirada se acerca de a poco y vemos azules salpicados de dibujos dorados con borde y centro blanco. El lacayo lo hace salir y esperar hasta el llamado a la cena. (*Hay un juego con la mirada del espectador que intenta ver de cerca con curiosidad casi infantil hasta dónde y cuánto tiempo le permiten, esta vez en relación también con el objeto oral y la espera de la satisfacción*).

Otro salón de **magnificencia monárquica.** Con **nostalgia** el hombre de negro dice al director: Usted nunca la vio. El director responde: **Sueño señor (con lo que ya no es).** Es un asiento de plata y roble tallado: un trono. Ningún bicho puede dañarlo dicen los empleados del Museo. El hijo que es director del Museo del Hermitage, heredó el cargo de su padre. Ambos tienen trajes contemporáneos. Es el Sr. Orbeli. Un momento después el director aclara: Es mentira que se llame así. Inventé todo sobre Orbeli. (***El tiempo actual es paralelo al tiempo de los zares en la narración formal, pero se trata aquí de una evocación irónica: los cargos no se heredan pues en Rusia los zares ya no existen***).

Cambia nuevamente la época. Aparecen soldados con uniforme más antiguo. Retrocedemos con la cámara para ver (*pero no en el tiempo*). Varias adolescentes con livianos vestidos pegados al cuerpo, corren por un pasillo. Dos mujeres dicen “no corran pajarillos”. (*Parecen escapadas de algún cuadro del Museo*). ¡Tan ligeras son! Exclaman una dama y la monja de blanco que vimos pasar en una secuencia anterior. Tengo un mal presentimiento, dice la mujer con atuendo de principios de siglo XX. Parece que alguien nos escucha. Creo que alguien nos sigue. No podemos correr como ellas. Los médicos dicen que no hay esperanzas con la salud de Alexis. Llegamos a una sala con la mesa del té servida, donde unas niñas y Alexis, de unos 9 o 10 años, están sentados a la mesa. Son los hijos del zar Nicolás II y la zarina. Se escuchan disparos a lo lejos como un anuncio de la Revolución Roja. La monja que antes caminaba por el Museo, ahora ahuyenta alegremente a las adolescentes-pajarillos. (*Anuncio de muerte temprana en los giros de la historia*).

Estamos ahora en el salón de baile. Hay parejas de diferentes edades y gente mirando. La orquesta en un estrado. Comienza la danza al otro lado del salón, luego de recorrerlo con la cámara-ojo. Es una mazurca.<sup>7</sup> Se escuchan algunos gritos festivos. Un joven militar camina. Algunos conversan. Otros bailan. Un cambio de pareja. Aplausos. La orquesta comienza otra danza. Cuando enfoca la orquesta en primer plano, el volumen de la música aumenta. El hombre de negro

baila con algunas mujeres también. Está contento y ahora simpático. Bailo mal, dice, me he olvidado todo; pero me estoy acordando. Se escucha otro grito, (*¿otro anuncio, esta vez de final de fiesta? Pues no hay goces eternos*).

Otra vez en primer plano la orquesta y mayor volumen de sonido. Aplausos a la orquesta. Con alegría muchos gritan: ¡Bravo! Y piden: ¡Otra!

El **hombre de negro** dice con tristeza: **Lo perdí**. El ojo de la cámara lo mira. El **director** dice: **Vayámonos adelante. ¿Qué encontraremos allá?** (*el curioso prosigue su camino*). El hombre de negro decide: **Me quedo acá**. Adiós Europa. (*Puesto que se trata de una pérdida, ¿es la añoranza del pasado imperial lo que le impide evolucionar?*).

La gente se retira lentamente. Conversan y hacen planes para otra fiesta. Una mujer dice: **Puedo decir que crecí aquí, pero no soy la misma**. (*Como tampoco nosotros en este viaje en el tiempo de la historia que hemos realizado con el extranjero y el director ruso*).

Aparecen de nuevo y por un momento los actores con sus máscaras. (*Lo que nos recuerda que estaban actuando y estamos llegando al fin de la narración*). Ellos dicen: “Pobre hombre. Su dama se ha volado”. (**Ha perdido algo tan caro quizás como la Dama**). Los abrigos esperan. Bajan la escalera. Una mujer dice al esposo: Debemos organizar un baile previo al regreso y antes de la Cuaresma. La gente que bajaba por las dos escaleras se reúne en el tramo final. (*Es tal vez una imagen de la humanidad avanzando en su camino*).

Parece como si flotáramos, como si todo fuera un sueño, dice la voz del director. Y pide: “**Permítanme pasar**”. (*No se ve más al hombre de negro que se quedó dentro del palacio y en el pasado*). La cámara retrocede en el pasillo por delante de los invitados. Y ahora se da vuelta con otro gran giro, se asoma a la ventana y la mirada es capturada por el movimiento agitado de las aguas del río Vilna. El director dice: **Señor, es una lástima que no esté aquí conmigo. El mar nos rodea. Estamos destinados a navegar por siempre, a vivir por siempre.** (*El hombre que cayó de su propio sueño, se colocó detrás de la cámara para mostrarnos momentos de la historia rusa, en diálogo con un nostálgico extranjero de otra época que no pudo evolucionar. El director- relator fue avanzando en el tiempo y ahora mira al futuro, si tomamos en cuenta su reflexión final ante el río agitado de la vida y el mar de la historia social. Pero aquí el sujeto del relato ya es la humanidad que sobrevive a los individuos de modo discontinuo en cada sujeto y en cada acontecimiento*). Los créditos de la obra están en inglés. Música de Glinka, un ruso. Producción y posproducción alemana. (*La película fue posible a nivel internacional*). El concepto visual y la primera filmación registrados también por el director y guionista. (*El estilo es dialógico*).

**Hacia interpretaciones más generales producto del análisis del relato:**

- **Un relato como un viaje por la historia** transcurre en **tiempos paralelos**: alterna momentos de la época de los zares y la actual. Esto último suele ser usado en la narrativa del cine contemporáneo. Encontramos secuencias, actantes principales, secundarios y auxiliares, e instrumentos. Una posible evolución del personaje ambiguo se detiene, pese a su interés en las obras de arte y en las personas. En cambio el director-relator se va transformando. También evoluciona nuestro propio transcurrir por la experiencia del relato. El arca no es sólo la cultura de una nación, sino también un espacio vacío de donde salen imágenes, sonidos y palabras, en un diálogo del cual nos hacen participar abriéndonos puertas que dan a ver.
- Rememora algunos acontecimientos en el Palacio de Invierno de la historia de Rusia, ligada también a la de Europa. Un interés por la cultura extranjera que alterna con el nacionalismo, propio de la Ilustración, retomado luego por el despotismo ilustrado. Muestra el intercambio cultural entre las naciones, con o sin guerras.
- El tema es **la historia**. Podemos mirar hacia atrás desde el presente, pero el tiempo sigue inexorablemente hacia adelante. Algunos prefieren quedarse en el pasado con nostalgia por lo perdido, otros deciden seguir adelante. No sólo se refiere a la época de los zares sino a toda la historia social y a las existencias individuales.
- Por eso aparece la muerte por-venir, puesta por detrás y la vida por de-

lante, que nos muestra con la misma sorpresa cautelosa con que nos introdujo al arca rusa.

- Y la pregunta inicial: **¿Por qué estamos aquí?**, ahora puede responderse: **para continuar avanzando en el agitado mar de la humanidad en el que confluyen los ríos de las existencias singulares, y hasta que otros nos releven.**
- La **mirada** del director, del visitante “extranjero” y la del espectador en un **pacto de curiosidad cómplice y a la vez respetuoso de la intimidad.** Incita a ver pero hasta cierto límite, el pudor donde se depone la mirada. Suele pasar sesgada por los cuadros deteniéndose en algunos, otras veces es capturada por un detalle, también se aproxima en planos progresivos a una vajilla, o sigue a una mano que contornea la forma de una escultura. Pero la mirada sale de sí misma y hace lugar a otros objetos.
- La deposición de la mirada ante los límites del pudor y su pasaje a la pulsión invocante da lugar al diálogo entre quienes creían no poder cruzar sus caminos y ante algunas escenas descubrieron la complicidad de un goce en cierta medida compartido pero esencialmente singular. Las consonancias y alternancias del diálogo tienen también el respiro del inevitable y necesario disenso.
- También la emergencia de **la voz de la música**, no italiana ni alemana, sino rusa. Una voz que surge de sus raíces en la vida cotidiana y en el horizonte de una cultura en mutua influencia con otras, o la voz menos familiar que podemos escuchar en algunos paisajes duales de un tiempo pasado desconocido para nosotros.
- Hay otros objetos además de la mirada y la voz. La vajilla entrevista ansiosamente ausente de comida y esperando su presencia con el llamado a la cena, apela **el objeto oral.** La **urgencia de orinar** de Catalina II joven y alguna otra urgencia corriendo sobre la nieve del jardín años después. El **olor** del óleo de los cuadros y el olor a formaldehído de los hombres, que se desodoran y perfuman. El olfato se subordina a la preeminencia de la mirada con la posición erecta; el objeto oral contribuye a subordinarlo también en el gusto. Es más primitivo que la mirada y la voz. Una mano que contornea la forma de una escultura sugiere también **el tacto.**
- La **única cámara y ese largo plano-secuencia con múltiples movimientos** de avance, retroceso, elevación y giro nos representa, somos nosotros en tanto espectadores activos de objetos artísticos, de escenas, de acontecimientos personales, familiares, históricos, del tiempo que transcurre. Tenemos que movernos y girar para ver, sin quedamos pasivos con la mirada. Podemos así **cambiar el punto de mira, lo cual nos cambia también de lugar subjetivo.**
- La cámara-ojo no deja de testimoniar, como en Dziga Vertov, que **hay un sujeto detrás en busca del acontecimiento y del semejante.** Es una forma de alteridad.
- Hay escenas palaciegas formales e informales, discursos con breves

aclaraciones sobre protocolo y reglas, pero además sobre incidentes de la vida cotidiana y fundamentalmente sobre los acontecimientos excepcionales de la historia.

- Advertimos la **evolución del uso y del valor de los objetos** a lo largo de la narración, pasando de la privacidad **del palacio** de los zares con influencia europea **al museo**, que pueden recorrer y disfrutar los visitantes contemporáneos.
- Hay **escenas de encuentros** personales y con las obras de arte, acontecimientos que ocurren dentro de un Museo, que no tienen que ver sólo con la fiesta, la vida de la corte, o el arte como representación. Se trata de encuentros **con objetos de goce**.
- **¿Belleza o representación?** Representación hay en la actuación de los actores, en un cuadro, en una escultura. Son diferentes la belleza y la representación. Lo bello oculta el horror del vacío. Existen modos de representación y de expresión con variaciones epocales. Varían las condiciones de posibilidad y los actores sociales contribuyen a crearlas. Hay belleza y algo inquietante por detrás. Lo bello oculta el horror insoportable de un vacío, pero ese mismo vacío no deja de producir efectos cuando se soporta y se inscribe su atravesamiento en la experiencia de lo nuevo.
- El **goce estético resuena en el cuerpo**, tiene su correlato somático. Disfrutan los sentidos, cada objeto es su zona erógena. Y en lugar de lo que ya es imposible porque se perdió para siempre, hay escena. En

ella la condición de objeto no sólo hace sufrir, sino también permite cambiar de posición. Pues hay un goce estético que proviene del encuentro del sujeto con su saber hacer como vía de satisfacción libidinal o bien sublimaciones ocasionales, que pueden circular como escrituras por canales culturales reconocidos socialmente. También como acto de esa rara, encendida e incompleta comunicación de lo que el artista experimenta con su propio objeto, y puede llegar a transmitir por la función de lo escrito que atraviesa el inconsciente, que otro puede leer y el sujeto aprende a leer, pero siempre después de ocurrido, así como la vital subversión del sujeto del inconsciente en sus creaciones. Y por último el goce que es capaz de experimentar el espectador en un saber ver, escuchar, comprender y decidir, que a su vez lo inspira para seguir levantándose y avanzando en los tropiezos por el camino de la vida, antes del fin.

### **A modo de conclusión**

Para el director ser disidente no significa necesariamente retroceder en el tiempo como un nostálgico. El disenso merece no solamente ser respetado sino también tenido en cuenta para pensar, dialogar y rectificar los actos. Forma parte del movimiento de avance, retroceso, giro y elevación de la humanidad. Se opone al absolutismo en la conservación del poder, al esquematismo sistemático, al encierro ensimismado sin respeto por la

otredad, al tedio de lo mismo. Puede ser quizás la actitud necesaria para encontrar alternativas a las contingencias de los procesos sociales y subjetivos, sobre todo en las épocas de crisis. Si cambia la perspectiva se pueden modificar los juicios y los actos, o si fueron apresurados por la urgencia de actuar o de opinar. Evita la arbitrariedad, el capricho y la intolerancia.

Retroceder ante la captura estética de una realización cinematográfica, priva de la oportunidad de una segunda vuelta helicoidal de la doble hélice de lo estético y lo semántico. En la primera visión de la película primó el goce estético. Y el respeto por la posición del realizador formaba parte de la curiosidad por comprenderla. En la segunda visión apareció el tiempo, la historia social, la narración que avanza en espiral en un ir y venir al y del pasado, la nostalgia por lo perdido o las heridas abiertas que impiden mirar desde el presente hacia el futuro de la humanidad. En el orden de lo subjetivo una pérdida permite acceder a lo nuevo. La adversidad si no termina con la vida, permite una superación. Constituyó un viaje en el tiempo dejándose capturar por el goce estético para un reconocimiento posterior de los sentidos posibles del relato en otra vuelta helicoidal.

El personaje interlocutor del siglo XVIII no avanza al encuentro de lo que puede suceder en el futuro y se queda en el pasado; en cambio el director se siente inmerso en el mar de la humanidad en el que navegamos, y donde confluyen los ríos de las existencias individuales. Le otorga un

sentido vital al mar en movimiento, opuesto a otro sentido habitual relacionado a la muerte, en tanto sitio final donde confluyen los seres vivos. Retroceder en el tiempo de la historia para una mirada retrospectiva no es nostalgia, sino que permite constatar que siempre hubo alienación y posibilidad de conciencia posterior desde una mirada exterior. Y sirve para construir una perspectiva del futuro, sobretodo en épocas convulsivas de la historia social y de eclipse subjetivo con incremento del sufrimiento. Inspirada en ese plano general de la humanidad que enfoca el director, me quedé reflexionando sobre un cambio de signo de las involuciones sociales del mundo contemporáneo que se podría producir en el intercambio intercultural de los pueblos.

### **Un intento de contribución sobre la comunicación en el arte**

A partir de esta línea de investigación y de los efectos de *El arca rusa* sobre el espectador se me comenzó a transparentar que la comunicación entre el artista y el espectador es dialéctica, en cada caso singular y distinta, puede tener vueltas helicoidales o de espiral que lleven tanto a uno como a otro, de un lado y del otro, a atravesar momentos de un proceso tanto de realización (en tanto acto) como de lectura e interpretación (con diversos efectos de goce estético y de sentido). Dicha lectura es abierta a múltiples sentidos como sostiene Umberto Eco (1962) en *Obra abierta*, pero a veces requiere la mediación de un

tiempo de reflexión o la mediación de terceros que también forman parte de la interlocución que se plantea en la película, y que puede concretarse de diferentes modos. O bien no se realiza como acto de comunicación, cuando no alcanza a capturar y producir efectos estéticos y posteriormente de sentido en el espectador, por ejemplo cuando se interrumpe el visionado, o bien al surgir a partir del mismo otros sentidos producto de prejuicios que impiden la comprensión.

Escuché a una artista plástica decir que el arte no es un concepto sino una estrategia social. Me hizo pensar en la comunicación a partir de mi experiencia como espectadora, en el arte o la escritura como práctica y en ese particular acto de comunicación, cuando se establece, entre el artista y el espectador.

Todo acto creativo en su fase escritural es un acto de comunicación, que puede atravesar el espacio y el tiempo. Tiene lugar después del instante de inspiración, de la fase de planteamiento de bocetos y en la labor progresiva de realización.

Una escritura como producto se pone en circulación social por los canales culturalmente reconocidos (Lacan, 1973). Se produce en condiciones históricas y técnicas que lo orientan desde el lugar del realizador al espectador.

Todos los actos de comunicación no tienen el mismo estilo escritural, ni el mismo propósito (comunicar un sentido, convencer, hacer pensar, sorprender, etcétera). El sentido que se produce en la relación entre los signos o entre los significantes es para al-

guien que lo pueda leer. Desde el lugar del realizador y el del espectador se pasa por giros progresivos del punto de mira y también por momentos de reconocimiento del o los sentidos posibles. Sin duda sucede en diferente forma en el lugar del realizador. Y además de efectos de sentido produce a su vez efectos de goce estético y a veces de inspiración.

A la manera del acto de enunciación que tiene un sujeto del enunciado y un sujeto de la enunciación de diferente localización topológica, el acto de comunicación tiene un sujeto emisor-destinador y se dirige a un receptor-destinatario. Puede o no producir efectos en la recepción y estos dependen del saber, de los prejuicios, de la experiencia previa y de la lectura propia en términos de reconocimiento de sentido y de los efectos de goce estético producido en cada espectador. Pero también la obra de arte puede producir malestar, rechazo, perplejidad, incluso angustia, porque el arte expresa la relación del sujeto con su mundo y los niveles de conciencia o renegación del malestar del sujeto en la cultura pueden variar entre la diversidad de los espectadores y también en el tiempo. El sujeto del inconsciente atravesando el vacío aparece de modo discontinuo y contribuye a la inspiración del acto creador, el cual aún fugaz, pone al artesano a hacer, pues necesita de la sublimación en tanto satisfacción pulsional parcial o bien de la escritura a partir del goce, y también es dirigida a un destinatario real o potencial. Entonces se produce "letra" por la función de lo escrito que atraviesa la barrera de lo inconsciente y que no es

del orden del significante; se puede leer y el mismo sujeto puede aprender a leerla. Esto sucede cuando un realizador es a su vez receptor de los críticos o de los análisis posteriores de su obra y reconoce marcas o rasgos que no había advertido mientras la realizaba. Por eso la obra de arte es letra, a veces leída y en otros casos aún no leída.

Luego del primer visionado de *El arca rusa* quedé capturada por el goce estético, efecto de una particular manera de comunicación del realizador con el espectador. La segunda vez, tomando notas del argumento en la oscuridad de la sala de proyección, descubrí muchos detalles no leídos y que era posible analizarla en un tiempo posterior a la admiración que provocó esta película en una parte del público, y cierto rechazo en otra parte del público, pues exige un trabajo agregado al mirar: poder ver y pensar.

Cada uno con su propio estilo, se puede comparar a este momento en la obra de Sokurov -que es sin duda de superación del idealizado maestro Andrei Tarkovski- con Jean-Luc Godard, quien nos obliga en su escritura cinematográfica a una lectura activa. Esas funciones permiten la comunicación que es del orden del acto, y por lo tanto discontinua. Y cuando se produce tiene algunos caracteres del acto performativo donde se une el dicho con el hecho, pues el decir y la escritura pasan al acto de comunicación.

El efecto de sentido principal que este documental artístico me produjo como espectadora fue que en el contexto

de los complejos problemas del mundo contemporáneo, comencé a pensar en términos de la humanidad en su conjunto, sintiéndome una parte integrante de la misma, y considerando las posibilidades de evolución aun en medio de una crisis económico-financiera de envergadura global y de una notable involución cultural.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARTHES, R., (1966) "Introducción al análisis estructural del relato", *Análisis estructural del relato*, pp. 9-43, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1974.
- BENVENISTE, E., (1966-74) *Principios de lingüística general*, Siglo XXI, México, 1979.
- CANETTI E., (1960) *Masa y poder*, tomo II, "Poder", Alianza, Madrid, 1983.
- Diccionario Hispánico Universal*, (1953) tomo II, Jackson, Buenos Aires, 1958.
- DOR, J., (1987) *Introducción a la lectura de Lacan*, cap. 17 y 18, Gedisa, México, 1989.
- D'URBANO, J., (1967) *Diccionario musical para el aficionado*, Anesa, Buenos Aires, 1972.
- ECO, U., (1962) *Obra abierta*, Ariel, Buenos Aires, 1993.
- FREUD, S., (1908) "El poeta y la fantasía", pp. 9-19, *Psicoanálisis aplicado y Técnica psicoanalítica*, Alianza, Madrid, 1972.
- HENRY, M., (1984) *La vida y la muerte: Marx y el marxismo*, pp. 11-19, Módulo bibliográfico 2-3 de la asignatura Psicología y Comunicación, cátedra Lutzky, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales UBA, CECOSO, 2004.
- LACAN, J., (1960) "Subversión del sujeto y la dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano", *Lectura estructuralista de Freud*, pp. 305-339, Siglo XXI, México, 1971.
- LACAN, J., (1972-73) "La función de lo escrito", capítulo III, pp. 37-49, *El Seminario 20. Aún*, Paidós, Barcelona / Buenos Aires, 1981.
- LACAN, J., (1973) "Lituraterre", pp. 136-144, *Revista Suplemento de las Notas N° 1*, Escuela Freudiana de Buenos Aires, noviembre, 1980.
- LACAN, J., (1959-60) *El Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires / Barcelona / México, 1988.
- LACAN, J., (1964) *El Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barral, Barcelona, 1977.
- LANDI, O., (1993), "El televidente y su pantalla", p. 153, donde cita a Eco Umberto, comentando su propio libro *Obra abierta*, en 1991. *Devórame otra vez. Qué hizo la televisión con la gente, qué hace la gente con la televisión*, Planeta, Buenos Aires, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, C., "La estructura de los mitos" (1955) y "Estructura y dialéctica" (1956), *Antropología estructural*, pp. 186-210 y pp. 211-218, Eudeba, Buenos Aires, 1977.
- LÉVI-STRAUSS C. (1962) *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- MAINTZ, R. y OTROS, (1984) "Análisis de contenido", *Introducción a los métodos de la sociología empírica*, capítulo 8, pp. 197-218, Alianza Universidad, Madrid, 1986.
- MILLER, J.-A. (1997) *El hueso de un análisis*, Tres Haches, Buenos Aires, 1998.
- MOLINA, S. M. (1995) "Función de lo escrito en una película sin imágenes" p. 10/11, *Revista El Caldero de la Escuela de la Orientación Lacaniana*, n° 43, Buenos Aires, 1996.
- MOLINA, S. M. (2004) "Del análisis de los relatos e imágenes a la comunicación entre realizador y espectador", ponencia presentada al II Congreso Nacional de Sociología y VI Jornadas de Sociología, en Buenos Aires del 20 al 23 de octubre de 2004. Edición en compact disk ISBN 950-29-0816-3, Facultad de Ciencias Sociales UBA, 2005.
- PROPP, V. (1928) *Morfología del cuento y Las transformaciones de los cuentos maravillosos*, Fundamentos, Madrid, 1981.
- SAMAJA, J. (1994) *Epistemología y metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- SAMAJA, J. (1995) *Semiótica de la ciencia*, bibliografía de la cátedra Metodología de la Investigación Psicológica II, Facultad de Psicología UBA, 2002.
- SAMAJA, J. (2000-2004) *Seminarios de macro-semiología en Facultad de Psicología UBA*.
- TASSARA, M. (2001) *El castillo de Borgoño. La producción de sentido en el cine*, Atuel, Colección Del Círculo, Buenos Aires, 2001.
- TODOROV, T. (1966) "Las categorías del relato literario", pp. 155-192, *Análisis estructural del relato*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1974.
- VERON, E. (1987) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Buenos Aires, 1987.

## NOTAS:

<sup>1</sup>Directorio: gobierno de cinco miembros en Francia desde 1795 hasta el golpe de Estado de Napoleón Bonaparte, el 18 brumario de 1799.

<sup>2</sup>Pedro I, Emperador de Rusia llamado "el Grande" (1672-1725). Proclamado zar con su hermanastro Iván V en 1682. Realizó reformas radicales en las instituciones y costumbres del imperio ruso. Tomó el título de emperador en 1721. Venció a los turcos y a Carlos XII de Suecia, fundó San Petersburgo, y conquistó Finlandia. Fue sucedido por su viuda Catalina I en 1725 y ésta por su nieto Pedro II en 1727.

<sup>3</sup>Ciudad fundada por Pedro I llamado "el Grande" de regreso de sus viajes por Europa en el delta del Neva en el golfo de Finlandia, y convertida en capital del imperio ruso en 1712. Dejó de serlo en febrero de 1918 al instalarse en Moscú el gobierno

de los Soviets. Se llamó Petrogrado de 1914 a 1924, y Leningrado desde 1924 hasta la caída de la URSS.

<sup>4</sup>Catalina II, también llamada “la Grande” (1729-1796). Emperatriz de Rusia. Casó con Pedro III de la casa de Holstein-Gottorp (1729-1762), quien se había aliado con Federico II “el Grande”, rey de Prusia (1712-1786), militar conquistador y hábil administrador, típico representante del despotismo ilustrado. Ella encabezó un movimiento que destronó a Pedro III por un golpe de Estado en 1762. No está probado que mandara asesinar al monarca. Siguió la política de Pedro el Grande. Fue amiga de Diderot, Voltaire y D’Alembert. Expandió los dominios rusos.

<sup>5</sup>Formaldehído: (Química HCHO) líquido volátil de olor fuerte, obtenido por oxidación incompleta del alcohol metílico y que es un antiséptico muy eficaz.

<sup>6</sup>Alude a la Asamblea de los representantes de la U.R.S.S. que asumió todos los poderes del país.

<sup>7</sup>Mazurca (*mazurka*): Desde el siglo XVI se bailaba en Polonia, en la provincia de Mazuria, una danza popular que llegó a los salones nobles por su armoniosa sencillez y refinado sentido rítmico. Con caracteres del sentido nacional polaco, se difundió por todo el país como la danza nacional. Un Elector de Sajonia nombrado rey de Polonia de 1733 a 1763 como Augusto III la llevó a Alemania, se expandió por Francia y luego Inglaterra. Fue adoptada también por los rusos cuando conquistaron Polonia, mostrando en la historia la asiduidad de la influencia de los hábitos de un país conquistado sobre las costumbres del conquistador. Pero la mazurca rusa se diferencia de la polaca en que puede ser bailada por cualquier número de personas en tanto que la original sólo puede ser danzada por un grupo de cuatro u ocho parejas. Federico Chopin la estilizó dándole mayor extensión a su forma original con el agregado de temas musicales polacos, creando así una forma que le pertenece y de la cual es el mejor representante. Escribió 52 como alegato nacional a favor de la Polonia varias veces ocupada.

#### **RESEÑA CURRICULAR DEL AUTOR:**

Licenciada en Psicología, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. 1973.

Doctora en Psicología Facultad de Psicología, Universidad del Salvador, diciembre 1990.

Docente auxiliar regular de Metodología de la Investigación Psicológica II, Cátedra Juan Samaja, Facultad de Psicología UBA. Jefa de Trabajos Prácticos interina de Psicología y Comunicación, Cátedra Daniel Lutzky. Profesora Adjunta Interina del Seminario optativo “Análisis

de los relatos en perspectiva” (2003-4), “Análisis de los relatos y lectura de la imagen” (2005), Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales UBA. Integrante del programa UBACyT, equipo F202, Antropología del mundo contemporáneo, con tema individual sobre intercambios entre los campos de la ciencia y del arte en el mundo contemporáneo. Proyecto de investigación sobre “Psicoanálisis, arte y comunicación” en el Programa de Reconocimiento Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales UBA.

E-Mail: [stellamolina@arnet.com.ar](mailto:stellamolina@arnet.com.ar)