

# Las proyecciones de Cine Casero desde la perspectiva semiopragmática

Julieta Keldjian



Fotos: Nicolás Soto Díaz

## RESUMEN

El propósito de este artículo es analizar el cine doméstico desde la perspectiva semiopragmática planteada por Roger Odin, a partir del estudio de las sesiones de proyección del proyecto Cine Casero. Este proyecto se propone promover la custodia del patrimonio cultural inmaterial a través de la investigación e identificación de registros audiovisuales amateurs y películas familiares, así como capacitar a los propietarios de estas películas en prácticas básicas de conservación preventiva. La aplicación de la herramienta de análisis que propone la perspectiva semiopragmática permite revalorar la importancia de este tipo particular de producción audiovisual en la promoción y en la protección del patrimonio cultural. Palabras clave: Cine Casero, cine doméstico, estudios del cine, semiopragmática, Roger Odin, patrimonio audiovisual

## ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze the home movies from the Roger Odin semio-pragmatic perspective, from the study of projection of the Cine Casero project sessions. This project aims to promote the custody of intangible cultural heritage through research and identification of home movies and amateur audiovisual records, as well as educate the owners of these films in basic preventive conservation practices. The application of the analysis tool that proposes semio-pragmatics can reassess the importance of this particular type of audiovisual production in the promotion and protection of cultural heritage. Keywords: Cine Casero, home movies, film studies, semio-pragmatics, Roger Odin, audiovisual heritage

Julieta Keldjian::

Departamento de Comunicación,  
Facultad de Ciencias Humanas,  
Universidad Católica del  
Uruguay, Montevideo, Uruguay  
jukeldji@ucu.edu.uy

Recepción: noviembre de 2015  
Aceptación: noviembre de 2015

## El enfoque pragmático en las teorías del cine

En los años setenta, la teoría filmica rompe con la teoría del cine precedente y cambia de enfoque: pasa del análisis estructural de los textos o de la ontología del medio a los procesos de recepción y al rol del espectador. Para pensar cómo se construye el espectador en el cine doméstico y entender los procesos de interpretación de esas películas es necesario partir de una teoría que aborde tal fenómeno cinematográfico en particular, pues toda teoría del público implica una teoría del medio y, en definitiva, la idea que la sociedad tiene de ese medio y las condiciones para su existencia social.<sup>1</sup> Francesco Casetti (2005) repasa las teorías del cine más relevantes del siglo XX y, al reseñar la década de los ochenta, señala que el foco fue puesto en el fenómeno de la representación, ya no desde la producción textual, sino para explicar la relación entre el texto, el espectador y el medio social.

La representación puede entenderse a partir de cómo se combinan las imágenes y los sonidos, es decir, los mecanismos constitutivos del texto (asunto del que se ocupará la semiótica), por la actividad cognitiva del espectador, aquello que sucede en la mente de quienes reconstruyen las imágenes (objeto de la psicología cognitiva), y por la producción social de sentido, esto es, cómo la sociedad asigna significados a los productos que circulan en ella. A esto último se dedica la pragmática: atiende las relaciones entre el texto y el espacio social. Según el enfoque que se privilegie se entenderá que la interpretación está determinada por el propio texto, por las capacidades perceptivas o cognitivas del espectador, o por las circunstancias de la recepción y las experiencias (Casetti, 2005).

En el marco de las teorías del cine, la pragmática estudia el film a partir del ambiente y el momento social en el que se produce y se proyecta. El film es

<sup>1</sup>:: Esta idea es tomada de Dominique Wolton, quien en su introducción al libro de D. Dayan sobre recepción, televisión y medios plantea que "toda teoría del público implica una teoría de la televisión y en última instancia una representación de la sociedad" (Wolton, 1997, p. 10).

resultado de las acciones de quien lo realiza, pero también de quien lo disfruta. Junto con el texto fílmico se estudian otros textos que lo acompañan y que completan su sentido. En este análisis se pone en juego la dimensión performática del cine: un film es afectado y afecta el contexto en el que se produce y se proyecta. En esta situación comunicativa se configuran los significados.

Para Casetti existe un vínculo entre las marcas de enunciación, a través de la presencia de deícticos en el film, y las características del contexto: “No sólo es el *objeto* en el sentido estricto de la comunicación, sino también su *terreno*; no sólo el medio y la puesta en juego, sino también el horizonte en el que emisor y receptor se encuentran para sus operaciones” (Casetti, di Chio, 1991, p. 222). En el proceso de comunicación, el film construye su propio enunciador y enunciatario, al tiempo que define los distintos papeles textuales (roles). “La comunicación, en su propio desarrollo, por un lado, proporciona una definición de los participantes, de la finalidad y de los modos que la sostienen; y, por otro, hace que tales elementos actúen como verdaderos principios reguladores” (Casetti, di Chio, 1991, p. 221).

Para Roger Odin (2006), un film no posee sentido en sí mismo, sino que son el emisor y el receptor quienes se lo dan a través de una serie de procedimientos por los que se llega a la *concordancia* o *discordancia*.<sup>2</sup> La competencia comunicativa de un sujeto se basa en el dominio de esos procedimientos que están a su disposición en el espacio social. Así Odin caracteriza los modos de producir sentido según los efectos que el film trata de lograr: el *modo espectacular*, cuya función primordial es la evasión; el *modo ficcional*, que involucra al espectador en el relato; el *modo energético*, que motiva al espectador a partir de las imágenes y los sonidos; el *modo privado*, que apela a la experiencia de vida; el *modo documental*, que informa sobre la realidad; el *modo argumentativo*, que atiende al discurso; el *modo artístico*, que se centra en la producción autoral, y el *modo estético*, que privilegia la búsqueda de

valores en la esencia de la imagen y el sonido. Los modos pueden funcionar combinados y activarse en distintos sentidos, pero siempre prevalecerá alguno sobre los demás (Odin, 2000). La institución es el marco social en el que estos modos se activan. Ella delimita el espacio material, extracinematográfico, al tiempo que regula y pone en juego los procesos de producción de sentido. Cada film orienta los recorridos, y las instituciones definen el terreno dentro del que se producen los significados, por sintonía pero también por falta de ella.

En el artículo “Historia de los paradigmas. La teoría del cine revisada”, Odin (1998a) plantea que el modelo inmanentista considera al texto como poseedor de elementos estructurales permanentes, mientras que el pragmático postula que un signo, un texto, un enunciado completa su sentido cuando es puesto en relación con su destinatario y un determinado contexto de recepción. El enfoque inmanentista del cine está fuertemente influenciado, por un lado, por el estructuralismo científico y, por otro, por una influyente cinefilia que se ha negado a poner en duda la sacralidad del film. En este enfoque teórico subyace la noción del film como obra de arte, a diferencia de lo que sucede en otras formas del audiovisual (como la televisión o los registros videográficos) que se ubican en la esfera de la comunicación.

Odin se ha orientado a comprender el enfoque semiopragmático en el contexto de la investigación francesa, que posee una fuerte impronta heredada de la semiología del cine con bases inmanentistas. Incluso cuando este enfoque tiene en cuenta al espectador, este es siempre el constituido por el film. Siguiendo la orientación propuesta por Metz, la enunciación es siempre impersonal, pues se manifiesta a partir de los rastros que aparecen en el texto (Odin, 2006). En cambio, mientras que para el enfoque pragmático el contexto define las condiciones de inteligibilidad de un texto, la semiopragmática amplía la noción de contexto del campo de la lingüística —aquello que precede y continúa al texto— al de las prácticas sociales.

### La semiopragmática de Roger Odin

Desde la perspectiva semiopragmática, el modelo de comunicación no se reduce a la transmisión de un texto de un emisor a un receptor, sino que lo que sucede es un doble proceso de producción textual, por un lado, en el espacio de la realización, y por otro, en el espacio de la lectura. El modelo se basa en la interacción de los actantes, y la comunicación ocurre cuando se da la correspondencia entre ambos espacios: el de la realización y el de la lectura. La semiopragmática se pregunta sobre la manera en que se construyen los textos y sobre los efectos de esa construcción. Se parte de la hipótesis de que es posible describir estos procesos de producción a partir de una combinatoria de modos de producción de sentido que determinan las experiencias vividas por el espectador (pretendidas desde el espacio de la realización) y que en conjunto determinarán la competencia comunicativa. La investigación se orienta a entender cómo se ponen en práctica estos modos, cómo se jerarquizan y por qué se activa tal o cual modo —o sistema de modos— en determinado contexto (Odin, 2006).

Desde una perspectiva lingüística, Patrick Charaudeau (2009) señala que en una situación de comunicación los actores intercambian propósitos con el interés de lograr cierta comprensión en determinadas condiciones materiales y físicas. Estas condiciones definen el contexto donde ocurre la interpretación. Interpretar, como plantea Charaudeau, “significa para el sujeto receptor apropiarse de una serie de *activaciones* de los sentidos contenidos en los enunciados que le son dirigidos, entonces se puede decir —acercando esta noción a la de inferencia— que estas motivaciones son inferencias interpretativas que construye el sujeto receptor” (2006, p. 49). Estas inferencias son intertextuales y se ponen en relación con otros textos de diversa naturaleza. Pueden ser cognitivas (en el sentido de que apelan a un saber compartido) o situacionales (cuando el sentido les está dado por el momento o la circunstancia en que se produce la interpretación).

Para la semiopragmática, la combinación de los distintos modos de producción de sentido provoca en cada espectador un tipo de experiencia específica (experiencia vivida por el espectador y prevista por el enunciador).

Por su parte, Odin (2006) plantea una distinción en el funcionamiento de estos modos —que a menudo se confunden— con el objetivo de dar cuenta de los procesos de producción de sentido puestos en práctica. Su descripción no es cognitivista, pues no intenta describir qué sucede en la cabeza del espectador, sino entender el funcionamiento de estos modos en el plano comunicacional.

Como se mencionó, los modos pueden funcionar simultáneamente, pero siempre alguno de ellos prevalecerá sobre los demás. En un artículo dedicado al arte y la estética en el cine y la televisión, Odin (2006) plantea que el modo estético no se basa en la construcción de un enunciador, como sí ocurre en el modo ficcionalizante. El objeto de la lectura puede ser natural o artístico (como es el caso de un film). Sin embargo, cuando prevalece el modo estético, el lector no pregunta sobre el enunciador; simplemente tiene en cuenta el objeto tal y como se plantea en el momento de la lectura.

El modo estético se caracteriza por la búsqueda de valores —precisamente estéticos— en el objeto. El proceso de lectura, en cuanto búsqueda, es definido por Odin (2006, p. 133) como un recorrido constituido por varias fases. La primera es de encuentro entre el sujeto y el objeto. La segunda corresponde a la atribución al sujeto de los medios para alcanzar sus fines. Estas atribuciones no son espontáneas y presuponen una serie de cualidades necesarias del sujeto para la activación de sentidos, como, por ejemplo, sensibilidad, capacidad de abstracción, para simbolizar, etc. La tercera está constituida por el descubrimiento (o no) por parte del sujeto de los valores estéticos del objeto. Este es el momento más importante del recorrido. No se trata de la obtención de signifi-

<sup>2</sup> La concordancia y la discordancia refieren a la concurrencia o divergencia del sentido construido por el receptor y el emisor a partir de un único texto. “Mientras las determinaciones que pesan sobre el espacio del espectador se acercan más a las determinaciones que pesan sobre el espacio de la realización, habrá más posibilidades para que las construcciones operadas por el actante espectador se asemejen a las efectuadas por el actante realizador” (Odin, 1998b, p. 121).

cados o los valores vehiculizados en la historia contada: “Los valores estéticos se construyen en el encuentro del sujeto con el objeto, en la exploración que este allí efectúa, en relación con las emociones provocadas y el trabajo cognoscitivo que ellas suscitan” (Odin, 2006, p. 133).

Odin destaca la importancia de este proceso por el que el objeto aparece ante el sujeto como poseedor de los valores que este último le ha atribuido, y no advierte que es él mismo quien le ha imputado esas cualidades. Señala que existe una serie de valores comunes: la belleza (o la carencia de ella), lo sublime, lo bien hecho, lo novedoso, lo ingenioso, a la vez que advierte que no son inmutables o fáciles de definir, pero lo esencial “no está en el contenido de los valores movilizados, sino en el movimiento de su búsqueda” (Odin, 2006, p. 134). Se trata de un mecanismo de objetivación de la vivencia subjetiva.

El modo artístico, en cambio, se basa en la construcción del enunciador en cuanto perteneciente a la institución *arte*. En la perspectiva de Odin, lo artístico no reside en la obra sino en el estatuto del enunciador, es decir, si este pertenece o no al espacio del arte. Esta inscripción institucional es suficiente para considerar una producción como perteneciente al campo del arte, en tanto se presente como tal. Pero el reconocimiento institucional en sí mismo no garantiza una lectura artística. “La lectura artística comienza por la puesta en relación de un objeto y de un nombre: el nombre del enunciador inscripto en el espacio del arte que garantiza el estatuto artístico” (Odin, 2006, p. 134). La identidad del enunciador no necesariamente refiere a la existencia individual de un artista; puede ser también una corriente, un grupo, una disciplina o un medio. Este es el caso del cine.

Aquí se plantea uno de los aspectos clave en el campo del cine doméstico: la dificultad de adjudicar identi-

dad autoral al film y, por tanto, inscribirlo en el campo artístico. En cambio, cuando estas películas son reutilizadas –como en las producciones experimentales de *found footage*<sup>3</sup>–, pueden ser leídas en modo artístico.<sup>4</sup>

El modo artístico funciona con base en categorías, y por comparación con las producciones de otros enunciadores. En este sentido, los distintos marcos proporcionan a las películas domésticas diversos modos de lectura preferente: como documento histórico, como herramienta didáctica o de uso científico. En estos contextos, el enunciador se ubica en otro lugar institucional distinto al del arte –siguiendo el ejemplo: la escuela, la historia y la ciencia–, y el valor buscado no es el estético, sino el de la transmisión del conocimiento, su cualidad testimonial y probatoria.

### El proyecto Cine Casero

Cine Casero es un proyecto que se desarrolla en Uruguay y que se propone investigar e identificar registros amateurs y películas familiares, por un lado, y por otro, capacitar a sus propietarios en el manejo y el cuidado básico de esas películas, como forma de promover la custodia del patrimonio cultural inmaterial. Se parte de la educación como herramienta fundamental para la preservación, entendiéndose que los miembros de una comunidad pueden convertirse en custodios y promotores de su propio patrimonio. La propuesta podría resumirse en la siguiente fórmula: *educar para conocer, conocer para valorar, valorar para cuidar*.

Durante el año 2014, Cine Casero tuvo lugar en las ciudades de Maldonado y Fray Bentos, y en el Cerro, barrio de Montevideo. En cada localidad se realizaron talleres de formación y sesiones de proyección con películas aportadas por la comunidad y otras que el equipo organizador propuso para completar la programación.



Las actividades que componen Cine Casero son un taller sobre conservación de materiales audiovisuales y la proyección –al día siguiente– de una selección de las películas trabajadas durante el taller. El proyecto se centra en películas que son registros domésticos no profesionales de la localidad donde se realiza el taller y que testimonian eventos de la vida cotidiana en el pasado, grabados en soporte filmico (pasos 8 mm, S8 mm, 16 mm, 9,5 mm) y video analógico, en sus formatos más comunes.

El proyecto Cine Casero está destinado a la conservación de películas domésticas, amateurs y familiares que han permanecido en custodia de personas comunes interesadas en la preservación y la memoria, pero ¿qué tipo de películas se incluyen exactamente en esta categoría?

Una primera definición puede buscarse en todo aquel cine que no ha sido realizado en condiciones profesionales ni participa del circuito de exhibición dedicado al cine como obra y, por tanto, también

queda fuera del ámbito de las instituciones dedicadas a la conservación audiovisual. El concepto de *doméstico* delimita un primer ámbito de producción y recepción de estas películas y define el cine que registra acontecimientos de la vida familiar, como cumpleaños, celebraciones, vacaciones, actos escolares y eventos significativos de la vida privada. Pero también existe otro tipo de películas no profesionales, más comúnmente llamadas *amateurs*, como las realizadas en el marco de cineclubes, pequeños medios locales o comunitarios, registros de eventos públicos (desfiles, actos políticos), películas educativas o de actualidades. Así, el conjunto heterogéneo agrupado bajo el concepto *películas domésticas* reúne producciones que funcionan en distintos ejes comunicacionales.

La propuesta de Roger Odin (2010) es estudiar aquellas producciones que funcionan en el eje comunicacional específico de la familia, para distinguirlas de otras formas de producciones no profesionales. Su definición alcanza a “películas (o videos) realizados

<sup>3</sup>:: El *found footage* es una estrategia de creación audiovisual que consiste en producir una película a partir de otra que ya existe. La reutilización puede darse en varios niveles: modificando la estructura narrativa, mezclando fragmentos de diferentes fuentes o alterando físicamente el fotograma (rayándolo o quemándolo, por ejemplo).

<sup>4</sup>:: A propósito de estas modalidades de producción véanse las obras de Péter Forgács (*The Maelstrom*, 1997; *El perro negro*, 2005; *Private Hungary* [serie], 1988-2002), de Alan Berliner (*The family album*, 1986; *Intimate Stranger*, 1991; *Nobody's Business*, 1996) y de José Luis López Linares (*Extranjeros de sí mismos*, 2001; *Un instante en la vida ajena*, 2003), entre otras.

por un miembro de una familia a propósito de personajes, acontecimientos u objetos ligados de una manera u otra a la historia de esa familia, y de uso preferente por los miembros de esa familia” (Odin, 2010, p. 39).

Esta delimitación no tiene en cuenta ni los contenidos de las películas ni si las escenas familiares son mayoritarias o no. Se centra en el objeto de la filmación –un lugar, un acontecimiento, un personaje– y que este haya sido seleccionado por quien maneja la cámara, para formar parte de la colección de recuerdos familiares.

Al estudiar las películas familiares Odin describe una serie de características comunes –un sistema de figuras– que lo identifican y que le han valido la conceptualización de un cine “mal hecho” o defectuoso debido a que está “desprovisto de construcciones susceptibles de organizarlo en un todo coherente y la existencia de saltos y figuras de interferencias que hacen las filmaciones difíciles de ver, casi agresivas con sus espectadores” (Odin, 2010, p. 44).

A pesar de estos defectos, el cine familiar funciona satisfaciendo a quienes lo producen y a quienes lo disfrutan, pues está concebido para ser compartido entre los miembros de una familia, que generalmente han vivido o conocen los acontecimientos registrados. Por esto, no hay necesidad de producir una estructura narrativa o un relato coherente y autosuficiente, pues las imágenes de lo acontecido preexisten en la memoria familiar. En la proyección se completa el sentido, y las imágenes funcionan como activadores de esa memoria. Al respecto dice Odin: “no podemos entender el funcionamiento de un tipo de películas sin tener en cuenta la institución en la que están destinadas a funcionar” (2010, p. 58).

**De la institución familiar a la proyección comunitaria. Los modos en la producción de sentidos**  
La proyección comunitaria se sugiere como una instancia de recuperación de la oralidad perdida en las comunidades. A diferencia del visionado del cine profesional, las películas familiares y amateurs invi-

tan a la participación y a los comentarios de la audiencia. Experimentar la proyección, emocionarse, recordar un acontecimiento compartido y dejarse impresionar por las imágenes son estrategias que funcionan sobre el eje emocional. Aumentan su valor porque, además de enriquecer el repertorio de imágenes de la memoria colectiva, pueden convertirse en instancias formativas al vincularlas a temáticas de la educación formal (como la historia, la demografía, el urbanismo, la geografía, la antropología).

El proyecto Cine Casero pone en funcionamiento algunos de los elementos de este juego pragmático en la proyección comunitaria, y por eso ha sido pensado para el marco de una localidad o un barrio. Aquí la comunicación funciona no solo en el eje de lo familiar, sino además en el reconocimiento del territorio y los acontecimientos de la historia local, activando distintos modos de producción de sentidos y afectos.

La programación de las sesiones de Cine Casero incluye registros de cumpleaños, almuerzos de domingo, actos en plazas públicas, inauguraciones, desfiles, pero también fragmentos de noticieros locales y en general registros del pasado vinculados a la comunidad. Se trata de movilizar nuevos modos de producción de sentidos en estas películas que, aunque vistas por primera vez por algunos espectadores, remiten a significados compartidos o imágenes conocidas.

Así podemos pensar que una película de los años cincuenta, de autor desconocido, que registra un domingo de pesca en un muelle de la ciudad de Fray Bentos (Uruguay), para los ojos de un espectador fraybentino remite a su propia experiencia de pesca en ese muelle. Si bien, en sentido estricto, no se trata de su familia, esa experiencia compartida activará un modo de lectura privado. Simultáneamente, implica un fuerte enfoque estético, por cuanto el lugar retratado (la rambla, el muelle) representa lo conocido y *reconocido* como bello en el lugar. Según la definición de Odin, activa la búsqueda de la belleza contenida en la imagen.

Este enfoque estético no tiene que ver con la calidad cinematográfica. La película puede estar filmada con movimientos bruscos, desenfocada, estar mal expuesta o los encuadres ser desproporcionados (pues jerarquizan la importancia de los personajes no en términos fotográficos, sino afectivos). La búsqueda de la belleza es el elemento que moviliza tanto las decisiones del realizador como las del espectador. “Este programa estético se manifiesta en el proceso de selección de lo que es filmado [...], y en una determinada manera de filmar” (Odin, 2006, p. 139). De aquí que sean comunes las repeticiones: una y otra vez se vuelve al mismo paneo del mismo paisaje, como diciendo “¡miren qué hermoso, pero mírenlo bien!”. También es recurrente el uso de los estereotipos como mecanismo de validación (por ejemplo, el estereotipo de la postal del “sitio turístico”).

En estas condiciones, el cine doméstico no tiene necesidad de producir una estructura narrativa ni una construcción coherente, porque estas preexisten en la memoria de los participantes. Todo lo que se le pide al filme es reavivar los recuerdos, para permitir a las familias [y a la comunidad] revivir juntos los acontecimientos ya vividos (Odin, 2010, p. 45).

Resulta significativo que las sesiones de proyección nunca se desarrollan en silencio, tal y como estamos acostumbrados a mirar las películas en el cine tradicional. Los participantes comentan, incluso gritan, por acción del asombro ante el reconocimiento de tal o cual esquina o personaje ilustre del pueblo; presentan teorías a partir de mínimos indicios y sustentadas más en las anécdotas oídas en bares que en datos consistentes sobre la identificación de una construcción que ya no existe; se enfrascan en acaloradas discusiones sobre si cierta calle es una u otra, a propósito de un plano fugaz que podría pertenecer a cualquier calle de cualquier pueblo de los miles que existen en el interior del país.

En el caso de los espectadores más jóvenes, las películas antiguas ponen en juego el modo de lectura documentalizable, al activar en ellos la producción de sentido con base en la información novedosa.

Para Odin, el modo documentalizable se caracteriza por la puesta en marcha de tres procesos:

- la construcción de un enunciador real (frente a ficticio); es decir, de un enunciador al que en calidad de lector hago partícipe de mi mismo espacio y al cual me siento autorizado a interrogar
- el cuestionamiento de este enunciador en términos de verdad. Es necesario observar que un texto no es un documento porque dice la verdad. Es la pregunta la que hace al documento y no la respuesta. Un documento puede mentir o equivocarse, pero sigue siendo un documento (no una ficción)
- la evaluación del valor informativo de lo que se ha mostrado: ¿qué he aprendido sobre el mundo? (Odin, 2008, p. 201).

A modo de ejemplo, se menciona una de las películas proyectadas en Fray Bentos que causó gran conmoción en varios de los asistentes. Era una vista panorámica del río Uruguay, aparentemente sin mayor interés. Se trataba exactamente del lugar donde ahora se encuentra emplazada la planta papelera Botnia-UPM, que ha alterado el paisaje no solo geográfico, sino también simbólico del lugar. Es tan impactante su presencia física –cotidiana, monumental e inevitable a la vista de quien mira al río– que su ausencia en esta toma de los años ochenta provocó un asombro desmedido. Un film que hasta ahora no había provocado ningún interés, que podía haber pasado por insignificante, de pronto trasciende porque el marco histórico de lectura ha cambiado. Aunque en este caso las imágenes no fueron rodadas con intención documental por sus autores, a los ojos contemporáneos se vuelven valiosas y ofrecen algo *nuevo*, en el sentido de que no se habría prestado tal atención si no fuera porque la planta de procesamiento de celulosa se construyó precisamente allí.

La película funciona como documento, siguiendo la definición citada más arriba, pues permite interpelar



al autor –la persona que empuñó la cámara y rodó esas imágenes– en términos de realidad. Su presencia en el lugar y su estatuto de *persona común* (un amateur, en contraposición a un camarógrafo profesional) le transfieren carácter de evidencia.

Siguiendo la definición de cine familiar enunciada por Odin y citada más arriba, el modo documental no aparece como el modo prevalente en este tipo de películas, pues al funcionar en el eje comunicacional de la familia, el modo privado es el más frecuente. En cambio, una película extremadamente particular y privada puede activar nuevos modos de lectura a partir del cambio del contexto de recepción. Uno de los participantes en el taller aportó un casete VHS donde se registraba su nacimiento en el Hospital de Fray Bentos en el año 2000. El joven nunca había visto esas imágenes, ya que desde hacía un tiempo el reproductor de cintas de video de su casa estaba en desuso. Las imágenes fueron compartidas públicamente, emocionando a todos los presentes en la proyección. Como plantea Odin, el carácter estereotipado de las películas familiares hace que su valor informativo sea realmente escaso, lo que minimiza la activación del modo de lectura documental. Ese nacimiento era previsiblemente igual a la mayoría de los nacimientos en cualquier otro hospital de cualquier otra ciudad. Sin embargo, esas imágenes estereotipadas, como otras familiares y privadas que se proyectaron durante la sesión, poseen su valor en su enorme capacidad de representatividad:

Estas imágenes amateurs y familiares, en la medida que son una representación de todo un conjunto de imágenes análogas, poseen una extraordinaria fuerza ejemplificadora. Cada imagen es una condensación, una cristalización de cientos, de miles de imágenes análogas (Odin, 2008, p. 204).

Al utilizar un film familiar como documento se activa la producción de sentidos nuevos, insólitos y compartidos. En las proyecciones de Cine Casero, esta capacidad de representación de las películas aflora gracias a tres estrategias principales:<sup>5</sup> el comentario, la serialidad y el cambio de marco. Como se dijo, las proyecciones comunitarias nunca suceden en silencio. Las imágenes en apariencia irrelevantes o con escaso valor informativo se llenan de sentido gracias al comentario de quienes las miran. A través de la presentación en serie de las películas que se ofrecen juntas en un mismo programa que reúne imágenes de distintas épocas sobre una misma ciudad o localidad, los espectadores producen información novedosa a partir de la comparación o la identificación de cambios en el paisaje. Este es el caso de unas películas que registraban escenas de pesca en la desembocadura de un río, también en Fray Bentos, en cuya proyección los asistentes llamaron la atención sobre la desaparición de una modalidad específica de pesca que se daba gracias a la presencia de islotes en esa desembocadura. Las películas más recientes informan sobre esa desaparición, al documentar los cambios

en el paisaje. Por último, el cambio de marco de referencia –*frame*, en términos de Goffmann– fue ejemplificado antes, con la película filmada en el lugar donde se construyó la planta de procesamiento de celulosa. Este cambio puede hacer que una película considerada irrelevante adquiera de repente valor informativo gracias a un nuevo contexto de lectura.

### Consideraciones finales

La perspectiva semiopragmática se orienta a “entender cómo funciona la relación afectiva filme-espectador” (Odin, 1998b, p. 117). En este artículo se plantea apenas el principio de un análisis posible a partir de las herramientas y los conceptos que dicha perspectiva ofrece.

El sentido del análisis no tiene más objeto que poner en valor y revelar –en el sentido de hacer aparecer aquello que se encuentra latente– las posibilidades de interpretación de estas imágenes. Los sentidos y afectos movilizados en las proyecciones y los modos de interpretación puestos en juego proponen una perspectiva distinta para entender el valor de estas películas. Así el análisis se convierte en el sustento principal de la puesta en valor, que es lo que guía toda actividad de patrimonialización.

Identificadas por Odin como un rasgo característico de las proyecciones públicas de cine familiar, que podrían explicar la fascinación que provocan las imágenes íntimas y privadas. De este modo se resuelve en gran medida la aparente contradicción que plantea la explicación de la representación cuando la familia representada en la pantalla no es la familia de quien mira el film (Odin, 2008).

En el estudio del patrimonio cultural, en general, y del audiovisual, en particular, la actividad de custodia está fundamentada en la conservación de los soportes materiales de las obras. Aun cuando el cine es considerado como parte del patrimonio inmaterial (UNESCO, 1980), el enfoque está puesto más en el valor de las obras cinematográficas que en las prácticas filmicas (de las que una de las principales es la proyección).

El proyecto Cine Casero se acerca al nuevo paradigma: el de la preservación que implica, en cambio, la investigación de los materiales, el control intelectual sobre los contenidos y su puesta en circulación. Esto es, ponerlos a disposición para que puedan ser vistos. El enfoque preservacionista rompe con la centralidad de la película (obra) como objeto de custodia, más vinculado al paradigma inmanentista, y favorece la puesta en común de las imágenes y su circulación, aproximándose así al modelo pragmático. De aquí la necesidad, por una parte, de entender la práctica filmica en su dimensión comunicacional y, por la otra, de analizar los modos puestos en juego en la producción de sentidos y afectos en un determinado contexto.❖❖

### Referencias

- Casetti, F. (2005). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. y di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Charaudeau, P. (2006). El contrato de comunicación en una perspectiva lingüística: normas psicosociales y normas discursivas. *Opción: Revista de Ciencias Humanas*, 49, 38-54.
- Cine Casero. (2015, 27 de noviembre). Recuperado de <https://www.facebook.com/CineCaseroUY>
- Odin, R. (1998a). Historia de los paradigmas. La teoría del cine revisada. *Archivos de la Filmoteca*, 28, 81-99.
- Odin, R. (1998b). Por una semiopragmática del cine. *Objeto Visual*, 5, 117-132.
- Odin, R. (2006). Arte y estética en el campo del cine y la televisión. Enfoque semiopragmático. *La puerta*, 2, 130-139.
- Odin, R. (2008). El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. *Archivos de la Filmoteca*, 58, 197-217.
- Odin, R. (2010). El cine doméstico en la institución familiar. En Cuevas, E. (Comp). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y Medio y Ayuntamiento de Madrid.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- UNESCO (1980). Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento. *Actas de la 21.ª Conferencia General de Belgrado, 1980* (pp. 167-171). París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Wolton, D. (1997). “Para el público...”. En Dayan, D. (Comp.). *En busca del público*. Barcelona: Gedisa.

5: Identificadas por Odin como un rasgo característico de las proyecciones públicas de cine familiar, que podrían explicar la fascinación que provocan las imágenes íntimas y privadas. De este modo se resuelve en gran medida la paradoja que plantea la exégesis de la representación cuando la familia que aparece en la pantalla no es la de quien mira el film (Odin, 2008).