

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA MATANZA
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
EQUIPO DE INVESTIGACIÓN DIRIGIDO POR: DR. EDUARDO ROMANO
(Director externo)

INTEGRANTES: Prof. Adriana Callegaro
Prof. Miriam Goldstein
Prof. Claudia Mazza (ad honorem)

¿TRADICIÓN O RUPTURA? : CINE ARGENTINO 1998-2000

RESUMEN DEL PROYECTO.

Hay *cierto* consenso en el periodismo que ejerce la crítica cinematográfica, ya sea en diarios o publicaciones especializadas como en radio y televisión, entre otras razones basado también en *cierta* aceptación por parte del público espectador, acerca de que el cine argentino producido y estrenado en los últimos años, a partir de 1998, tiene precisamente éxito porque habría roto con ciertos moldes (formales y de contenido, expresivos y temáticos) de carácter genérico más o menos típicos de la cinematografía nacional. Cuando hablamos de "moldes" nos estamos refiriendo a "formas peculiares" en las que el cine nacional, como aspecto decisivo en el marco de nuestra producción simbólica, se relacionó con procesos de generación de identidades sociales, políticas, religiosas. Formas que son de carácter temático, pero también enunciativas y retóricas, esto es, formas vinculadas con los distintos géneros cinematográficos. A través de ellas, y los procesos que han sufrido, los cuales nos proponemos rastrear, haremos referencia directa al vínculo que se establece entre cine e imaginario social.

A propósito, notamos que proliferan en los medios de comunicación calificaciones de directores y filmes argentinos recientes que poseen como centro la palabra "nuevo". El proyecto de investigación indagará, desde esta perspectiva, cuánto hay de *cierto* o de *incierto* en estas apreciaciones. Necesariamente, en primer lugar, se convocará aquí el análisis histórico cultural abocado a la comparación de distintas etapas del cine argentino, desde el estreno de los filmes de los hermanos Lumière en 1896, y los primeros realizados en nuestro país a contar aproximadamente desde ese mismo año, a la actualidad. Por ejemplo, se podría considerar la serie que tiene en cuenta lo metacinematográfico, es decir la manera como en ciertas películas significativas fue representada la función del cine en el marco del propio cine y de la sociedad. Si tomamos como punto de partida la etapa del cine sonoro, podemos apreciar el modo como se pone en escena la pasión cinematográfica en películas de la década de 1930, como *Los tres berretines* (1933) o *Kilómetro 111* (1938). O, en la década del 60 y en un momento de verdadera remoción para las matrices y hábitos de consumo, qué lugar le otorga al cine en la vida nacional un filme como *Sábado a la noche cine* (1960) de Fernando Ayala.

Por lo tanto, en una primera etapa del proyecto de investigación trabajaremos, entre otros problemas, el rastreo del concepto de "imaginarios sociales", así como la elaboración de un marco teórico que permita identificar y diferenciar las diversas matrices -temáticas, genéricas y estilísticas- que históricamente han recorrido nuestra cinematografía y su eventual relación con ciertos movimientos ideológicos y sociopolíticos coetáneos. Para Baczkó (1991), las sociedades van elaborando, a lo largo de su historia, una serie de representaciones globales, ideas-imágenes de la realidad

social que se inventan y elaboran con materiales tomados del caudal simbólico y tienen una realidad específica a través de su propia existencia y de su influjo sobre las mentalidades y comportamientos colectivos.

“De este modo, todo poder se rodea de representaciones, símbolos, emblemas, etc., que lo legitiman, lo engrandecen, y que necesita para asegurar su protección. La dominación de este campo de representaciones, así como de los conflictos cuyo punto crucial son éstos, requiere una elaboración de estrategias adaptadas a las modalidades de esos conflictos, como por ejemplo, la propaganda.

Imaginario social parecieran ser los términos que convendrían más a esta categoría de representaciones colectivas, ideas-imágenes de la sociedad global y de todo lo que tiene que ver con ella.” (1991, 8)

De lo anterior, pensamos, deberá surgir el concepto de tradición, estática o dinámica, que haga explícita o no dicha noción de “novedad”. Cabe aclarar que, apelando el análisis cultural a herramientas transdisciplinarias, por ejemplo desde el folclore, parece amortiguarse la concepción de la tradición como un trasfondo estático, en la medida en que:

“No la conciben [a la tradición] como una fuerza estática e inmutable opuesta a la modernidad sino como cualidades complementarias porque sus creadores o portadores están traspasando a sus continuadores la manera de dar respuesta, de adaptarse, de vincularse con su contexto en el presente siguiendo pautas provenientes del pasado.” (Blache, 1991-2)

Estrechamente relacionado con lo dicho, deberá investigarse a la vez qué es lo que hace que en el contexto de la así llamada globalización una película mantenga rasgos nacionales o no, cierta identidad, y el juego entre tradición y ruptura (usado este último concepto con el sentido que tiene en la historia del arte, vale decir, cambio formal más o menos súbito o discontinuidad sobre un despliegue de continuidad) permanezca nítidamente reconocible para el gusto del público espectador y, por supuesto, de la crítica. Conjeturamos al mismo tiempo que aspectos como la aparición de nuevas salas cinematográficas coexistiendo con salas “recicladas”, o la irrupción de la TV por cable y la paulatina presencia de Internet en la difusión del espectáculo cinematográfico, no son ajenos a la cuestión tratada, toda vez que parecen ser decisivos en la conformación de algunos hábitos perceptivos, que también deberán ser en consecuencia investigados en cuanto a su mayor o menor carga “novedosa”.

En segundo lugar, el análisis semiótico de las películas estrenadas, asumido en toda su complejidad y diversidad (v. gr., la teoría de la enunciación) -y obviamente como herramienta complementaria y no antagónica, esto es, aplicada a precisos contextos socioculturales, como la emplearon en sus ensayos, de Rudolf Arnheim (1933) a Juri Lotman (1973), entre otros- pensamos que puede dar cuenta de algunos ejes temáticos que parecen desprenderse a primera vista del corpus, como la represión durante la última dictadura militar, la desocupación, los jóvenes marginales, etc.

Nos basamos, para la consideración de estos ejes temáticos, en una primera instancia, en el criterio del éxito de público y de crítica como una variable provisoria para el establecimiento del corpus, aunque sin desdeñar otras intersecciones que pudieran surgir en el transcurso de la investigación.

PLAN DE INVESTIGACIÓN:

- HIPÓTESIS PRINCIPALES:

1. Partimos de la siguiente hipótesis: la tensión entre tradición y ruptura, que se encuentra como desencadenante de nuestra investigación, se reformularía notoriamente con los efectos de la llamada globalización, que tendería a reconfigurar, de ese modo, las tradiciones artísticas nacionales.

2. En segundo lugar, analizaríamos si la hibridez o mezcla cultural propias de nuestra filmografía actual se hace más acentuada en dinamismo y heterogeneidad por el hecho del multiculturalismo argentino, que como marca histórica constitutiva se expresara, a lo largo del siglo XX, en el desarrollo de la industria cultural.

- METODOLOGÍA:

1. Constitución de un corpus bibliográfico general y particular vinculado con la problemática de la relación entre la cinematografía y los imaginarios sociales, el fenómeno de la globalización técnico-cultural, las características de los distintos períodos y géneros del cine argentino en el marco de la cinematografía mundial. Lectura (o relectura) sistemática y crítica de esa bibliografía.

2. Indagar, recolectar y recortar un corpus de películas argentinas del período investigado y su recepción crítica en repositorios tradicionales -archivos del Instituto Nacional de Cinematografía o Museo del Cine, hemerotecas, etc.- como no tradicionales -Internet, videoclubes, grabación de películas que se emitan por televisión, revistas especializadas, etc.

3. Análisis semiótico-cultural de las películas y de los comentarios o críticas que generaron (en periódicos y revistas especializadas). Dicho análisis implica tener presente la perspectiva de la teoría de la enunciación (según Emile Benveniste, Dominique Maingueneau, etc.), la categoría del contrato de lectura y de las "condiciones de recepción" (según Eliseo Verón), de lector modelo (formulada por Umberto Eco), aspectos contextuales de la historia de la cinematografía (Román Gubern, Antonio Costa, etc.), elementos del lenguaje cinematográfico (Christian Metz, Gianfranco Bettetini, Jacques Aumont, etc.).

4. Aplicación de instrumentos del análisis cultural, recurriendo ya a la metodología del análisis cuantitativo, ya a la del análisis cualitativo, a los aspectos vinculados con la circulación de los filmes. Por lo que la investigación también se extenderá a situaciones vinculadas con el consumo concreto de la cinematografía, la peculiaridad y el funcionamiento de nuevos tipos de salas, los ritmos de pasaje de la exhibición pública al video familiar, las modificaciones verificables en la ceremonia de ir al cine, los criterios y modalidades de las más recientes publicaciones críticas, etc.

- ETAPAS DE TRABAJO:

Consideramos que el trabajo debe desarrollarse en dos años de tarea. Teniendo en cuenta lo cual, el primer año llevaría al equipo de investigación desplegar la metodología

arriba descripta en los puntos 1 y 2. Los puntos 3 y 4 se contemplarían y desarrollarían en el segundo año de trabajo.

- 1ER. INFORME DE AVANCE:

En esta primera etapa procedimos a reconsiderar el material bibliográfico sugerido en el momento de presentación del proyecto y a ampliarlo. Como resultado, adjuntamos la lista de la bibliografía completa reunida hasta la fecha y que nos pareció relevante en relación con los aspectos planteados en el ítem "Metodología":

ALONSO GARCÍA, Luis. *La oscura naturaleza del cinematógrafo. Raíces de la expresión aurovisual*. Valencia, Ediciones de la mirada, 1995.

ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. Buenos Aires, Infinito, 1971. (ed. original 1933)

AUMONT, Jacques et al. *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1985.

BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1991, (edición original, París, 1984).

BARTHES, Roland. *S/Z*. París, Seuil, 1970.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística general*. Madrid, Siglo XXI, 1971.

BETTETINI, Gianfranco. *Cine: lenguaje y escritura*. México, FCE, 1969.

BLACHE, Martha. "Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual", en *RUNA*, XX, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1991-1992, p. 84.

CAMPODÓNICO, Horacio. "El Estado y el cine argentino. Apuntes para la reflexión", en *La mirada cautiva. Cine & medios*. Publicación del Museo del Cine "Pablo C. Ducrós Hicken", Año 1, N° 2, junio de 1999.

CASSETTI, Francesco. *El film y su espectador*. Madrid, Cátedra, 1989, (Edic. original, Milán 1986).

----- . *Teorías del cine. 1945-1990*. Madrid, Cátedra, 1994, (edic. original, Milán, 1993).

CASTORIADIS, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona, Tusquets, 1993, (edición original, Editions du Seuil, 1975).

COSTA, Antonio. *Saber ver cine*. Barcelona, Paidós, 1988.

CHION, Michel. *El cine y sus oficios*. Madrid, Cátedra, 1992. (de. original, París, 1990).

----- *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós, 1998, (edic. original, París, 1990).

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano - 1. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana/Iteso, 1996.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine /1*. Buenos Aires, Paidós, 1983.

----- *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine/2*. Buenos Aires, Paidós, 1983.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Madrid, Lumen, 1981.

----- *Los límites de la interpretación*.

GAUDREAU, André y JOST, Francois. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Paidós, 1995, (edic. original, París, 1990).

GETINO, Octavio. *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires, Ediciones Ciccus, 1998.

GONZÁLEZ, Horacio y RINESI, Eduardo (Comp.) *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino*. Buenos Aires, Manuel Suárez editor, 1993.

GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. *Semiotique*. París, Hachette, 1979.

GUBERN, Román. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 2da. edición revisada, 1992.

LERMAN, Gabriel. *La cámara de Bolívar. Conversaciones con cineastas latinoamericanos*. Buenos Aires, Ediciones Instituto movilizador de fondos cooperativos, 1998.

LOTMAN, Yuri. *Estética y semiótica del cine*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979, (edic. original, 1973).

----- *Texto y contexto*. Bari, Laterza, 1980.

MAGRINI, César. *Cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires, Patricio J. Lóizaga, 1985.

MAINGUENEAU, Dominique. *Iniciación a los métodos del análisis del discurso*. Buenos Aires, Hachette, 1983.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. "Globalización comunicacional y descentramiento cultural" en *Diálogos de la comunicación*, n. 50, Lima, 1997.

METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

----- *Lenguaje y cine*. Barcelona, Planeta, 1973.

----- *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Seix-Barral, 1972.

ORTIZ, Renato. *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1996 (a)-.

----- *Mundialización y cultura*. Madrid, Alianza Editorial, 1996(b).

RAFFO, Julio. *Ley de cine. Notas e índice analítico*. Buenos Aires, Cámara Argentina de la Industria Cinematográfica, 1995.

ROMAGUERA, I., RAMIO J. y ALSINA THEVENET, H. *Textos y manifiestos del cine*. Buenos Aires, Corregidor, 1985.

ROMANO, Eduardo. *Literatura / Cine Argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Buenos Aires, Catálogos, 1991.

VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona, Paidós, 1983.

WOLF, Mauro. "Los media y la construcción social de la realidad", en *Los efectos sociales de los media*. Barcelona, Paidós, 1994.

WYVER, John. *La imagen en movimiento. Aproximación a una historia de los medios audiovisuales*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992, (edic. original, Londres, 1989).

WOLF, Sergio (comp.). *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires, Letra Buena, 1994.

ZUNZUNEGUI, Santos. *La mirada cercana. Microanálisis filmico*. Barcelona, Paidós, 1996.

Material de hemeroteca:

Archivo hemerográfico del Museo Nacional del Cine.

Revistas *El amante*, *La mirada cautiva*.

Publicaciones en Internet: *Filmonline.com.ar* ; *Primerplano.com.ar*;
Sicacine.com.ar; *incaa.gov.ar*.

MARCO TEÓRICO:

El abordaje del concepto de imaginario social nos sirve como herramienta conceptual para tratar de elaborar una hermenéutica del fenómeno cinematográfico en el período 1998-2000.

Partimos de las elaboraciones de Bronislaw Baczko (1991), quien coincide con Cornelius Castoriadis (1993) en un aspecto según el cual se concebiría al imaginario social como una forma de pensamiento acerca de una sociedad autoinstituida, que pudiera dominarse a sí misma y que no dependiera de ninguna fuerza exterior.

Pongamos entre paréntesis por unos momentos la cuestión del autodomínio, para pensar en una sociedad immanente, en el sentido de no determinada desde fuera. Este es el punto desde el cual Castoriadis discute con el pensamiento heredado acerca de lo histórico social, la imaginación y lo imaginario. Para el juicio de este filósofo y economista griego, según una tradición tan arraigada como equívoca, la sociedad ha sido concebida en torno de una norma, fin o telos existente fuera de ella misma. La imaginación, la representación y lo imaginario han sido pensados con referencia a otra cosa sometida a la normatividad de lo verdadero y de lo falso. El "ser", que debe tener un sentido único, es el equivalente de un ser determinado; en consecuencia, la sociedad y la historia serían, según su lugar en el orden determinado del ser, resultados de causas, medios de fines, momentos de un proceso.

Su propuesta es otra:

No obstante, si se decide considerar lo histórico-social por sí mismo, si se comprende que la interrogación y la reflexión deben darse a partir de él, si se rehúsa eliminar los problemas que plantea mediante el expediente de someterlos de antemano a las determinaciones de lo que conocemos o creemos conocer por otra vía, se comprueba que lo histórico-social hace estallar la lógica y la ontología heredadas. Pues se advierte que no se subsume en las categorías tradicionales, salvo nominalmente y en el vacío, que obliga a reconocer los límites estrechos de su validez, que permite entrever una lógica distinta y nueva y, por encima de todo, alterar radicalmente el sentido de: ser." (Castoriadis, 1993, 13).

Cómo se ha respondido a los interrogantes sobre qué es lo histórico-social, qué mantiene unida y cohesionada a una sociedad, cómo y por qué hay alteración temporal en una determinada sociedad y qué significa la emergencia de lo nuevo. Castoriadis detecta dos tipos básicos, de entre las incontables respuestas asignadas a estos cuestionamientos radicales.

El primer tipo, el fisicalista, reduce la sociedad y la historia, directa o indirectamente, a la naturaleza. Castoriadis critica dentro de este tipo de pensamiento al funcionalismo, que supone necesidades humanas fijas y explica la organización social como el conjunto de funciones que tienden a satisfacerlas. En toda sociedad hay multitud de actividades que no cumplen función determinada en el sentido funcionalista del término, pues son sobre todo "banalidades" que importan muchísimo por lo que encubren: la cuestión de las diferencias distintivas entre las sociedades.

Una segunda clase de respuestas sería la logicista; una de cuyas formas, la más pobre, es la representada por el pensamiento estructuralista, para el cual las diferentes formas de sociedades estarían dadas por las diferentes combinaciones posibles de una cantidad finita de los mismos elementos discretos, sobre cuya génesis el estructuralismo no se pregunta, sino que los concibe como términos dados desde siempre y no como creación particular de la sociedad en cuestión. En el extremo opuesto, y si se quiere pensando en el logicismo más rico, la lógica no acepta límites y hace posibles a todas las figuras del

universo material y espiritual de una determinidad completa y una determinación recíproca y exhaustiva. Ese elemento puede denominarse "razón"-como en el hegelianismo-, "materia" o "naturaleza" -como en el marxismo canónico.

Es así como toda la cuestión relativa a la unidad y la identidad de la sociedad y de tal o cual sociedad queda reducida a la afirmación de la unidad de identidad dada de un conjunto de organismos vivos, o de un hiperorganismo que lleva consigo sus propias necesidades funcionales, o de un grupo natural-lógico de elementos, o de un sistema de determinaciones racionales. En todo esto, no queda absolutamente nada de la sociedad como tal -se entiende que del ser propio de lo social- que manifieste un modo de ser diferente del que ya conocíamos por otras vías. Tampoco queda gran cosa de la historia, de la alteración temporal producida en y por la sociedad. (Castoriadis, 1993, 17-18).

Para este autor, la sociedad se da de manera inmediata como coexistencia de una multitud de términos o de entidades de diferentes órdenes. Subraya la coexistencia y la diversidad, ante las cuales el pensamiento heredado carece de herramientas reflexivas. La sociedad es pensada en cambio como un conjunto de elementos distintos y definidos, que se relacionan entre sí mediante relaciones bien determinadas, o como una jerarquía de conjuntos. Sin embargo, no habría articulación de lo social que se dé de una vez y para siempre. Se trata en cada momento de una creación de la sociedad en cuestión. La sociedad se instituye como modo y tipo de coexistencia, sin analogías ni precedentes en ninguna otra región del ser. Lo social no puede ser pensado como una unidad de una pluralidad en el sentido habitual, no podemos pensarlo como conjunto determinable de elementos perfectamente distintos y bien definidos. Se trataría más bien de un magma de magmas, o una diversidad no suceptible de ser reunida en un conjunto, ejemplificada por lo social, lo imaginario o lo inconsciente.

Tal vez, la concepción de Bronislaw Baczko (1991) se nos revele como contradictoria en ciertos aspectos con lo dicho anteriormente, pero no por ello menos enriquecedora. Dicho autor sugiere que las sociedades elaboran sus representaciones como expresión o elaboración simbólica de sus conflictos, problemáticas, intereses. Asimismo, podríamos interpretar que, así como asocia la imaginación con la política, como un sujeto de enunciación, los imaginarios sociales estarían constituidos por enunciados de la sociedad.

El pensamiento clásico, representado por Marx, Durkheim y Weber, ha elaborado distintos modelos conceptuales acerca del tema.

La ideología engloba, según Marx, las representaciones que una clase social se da a sí misma, de sus relaciones con clases antagónicas, así como de la estructura global de la sociedad. Una clase social expresa sus aspiraciones, justifica moral y jurídicamente sus objetivos, concibe su pasado e imagina su futuro a través de sus representaciones ideológicas.

La ideología tiene una doble función. Por un lado, expresa la situación y los intereses de una clase; sin embargo por otro, solamente puede concretarse mediante la deformación y el ocultamiento de las relaciones entre las clases, y en particular de las relaciones de producción, que son el conflicto mismo de la lucha de clases. La ideología, como factor real de los conflictos sociales, sólo opera gracias a lo irreal e ilusorio que hace intervenir. Las estructuras y funciones de las ideologías cambian en función del contexto en el que se inscriben. Si la burguesía, en su fase ascendente, se apoya en su ideología para cuestionar y denunciar el orden feudal, una vez que alcanza el poder, a través de su ideología, disimula las relaciones de dominación y explotación capitalista. A

lo que realmente aspira Marx es a la liberación de la sociedad global de toda dominación ideológica.

El marxismo encuentra escollos en su interpretación de las representaciones colectivas, pues si bien las considera como parte integrante de las prácticas colectivas, sólo les da, en el juego de las relaciones entre infraestructura y superestructura, el estatus de lo ilusorio que deforma la última realidad, esa "última instancia" que forman las relaciones socioeconómicas.

Cuando Marx perfila la imagen del proletariado, clase destinada a ser perfectamente transparente con respecto a ella misma, interpreta esta representación como una no imagen, una simple constatación de un estado de hecho. La clase obrera no necesitará pasar por lo imaginario y lo ilusorio, ya que percibe las tareas que le fueron determinadas "objetivamente" por la Historia.

Según el desarrollo conceptual de Emile Durkheim, para que una sociedad exista y se sostenga, para que pueda asegurarse un mínimo de cohesión, y hasta de consenso, es imprescindible que los agentes sociales crean en la superioridad del hecho social sobre el individual, que tengan una "conciencia colectiva", un sistema de creencias y prácticas que unen en una misma comunidad, instancia moral suprema, a todos los que adhieren a ella. Ahora bien, uno de los caracteres fundamentales del hecho social es su aspecto simbólico.

Mauss, discípulo de Durkheim, afirma que las representaciones colectivas expresan siempre algún punto del estado del grupo social; reflejan su estructura actual y la manera como reaccionan frente a uno u otro acontecimiento, sea de carácter exterior o interior. Habla de una conexión íntima entre el comportamiento y la representación colectiva. Cada sociedad tiene la aptitud para erigirse en dios o crear dioses, es decir, para producir representaciones cargadas de lo sagrado.

En cambio, para Max Weber, la estructura inteligible de toda actividad humana surge del hecho de que los hombres buscan un sentido en sus conductas y en relación a ese sentido reglamentan sus comportamientos recíprocos.

Se hace necesario, entonces, distinguir las oposiciones metodológicas: Marx insiste en los orígenes de los imaginarios sociales así como de sus funciones en el enfrentamiento de las clases sociales; Durkheim pone el acento en las correlaciones entre estructuras sociales y representaciones colectivas, así como en la cohesión social que éstas asegurarían; Weber da cuenta del problema de las funciones que pertenecerían a lo imaginario en la producción de sentido que los individuos y los grupos sociales dan necesariamente a sus acciones, desde un punto de vista más normativo.

En los años 80 se ha producido un desplazamiento de la periferia al centro del concepto de imaginario, a través de un alejamiento definitivo de la perspectiva científicista, que veía al imaginario como lo ilusorio/irreal que sería superado a partir de la operación científica, eminentemente desmitificadora.

Hablar de imaginario significaría entonces referirse a un conjunto de representaciones en las que se articulan ideas, imágenes, ritos y modos de acción, que no constituyen meros reflejos de una realidad exterior a ellas. El ejercicio del poder político pasa por el imaginario colectivo.

...

Enfrentados en cierto modo con los planteos de Baczkó, o por lo menos en los aspectos en que focaliza, los desarrollos de Wolf (1994) proponen que los medios "modelan" la sociedad o bien su percepción subjetiva de la realidad social, al menos en parte. Nuestra experiencia de la realidad social se desarrolla por dos vías, a saber: a) por un microcosmos, tejido en la urdimbre de nuestras múltiples relaciones personales, y b)

por un macrocosmos, mediante relaciones anónimas, alejadas, abstractas. No interesa demasiado cuestionarse si el uno es más fuerte que el otro o viceversa. Los medios atraviesan el tejido que las "estrategias" de los sujetos sociales les permiten y se adaptan a ellas.

Aquí resulta adecuado un aparente desvío, para relativizar lo adecuado del término "estrategias" que Wolf emplea y, acudiendo a las categorizaciones de Michel de Certeau, podríamos proponer denominarlas "tácticas".

"Llamo "estrategia" al cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un "ambiente". La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar propio y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta. La racionalidad política, económica o científica se construye de acuerdo con este modelo estratégico.

Por el contrario, llamo "táctica" a un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Se insinúa fragmentariamente, sin tomarlo en su totalidad, sin poder mantenerlo a distancia. No dispone de una base donde capitalizar sus ventajas, preparar sus expansiones y asegurar una independencia en relación con las circunstancias. Lo "propio" es una victoria del lugar sobre el tiempo. Al contrario, debido a su no lugar, la táctica depende del tiempo, atenta a "coger al vuelo" las posibilidades de provecho. Lo que gana no lo conserva. (De Certeau, 1996)

Se trataría, y aunque Wolf piense preferentemente en el medio televisivo, que no es excluyente de los otros- de un proceso complejo e indirecto en la construcción social de lo real, en el que intervendrían cinco niveles de mediación:

1. Las competencias de los sujetos en el tratamiento de la información y las restricciones de tipo estructural cognitivo.
2. La conciencia crítica del consumo.
3. Las experiencias directas que confirman o desmienten
4. Las experiencias de tipo socioestructural
5. Los contenidos específicos y la fruición selectiva del medio o su fruición general habitual.

La fruición deviene así en un momento estratégico para examinar la influencia de los medios en la construcción de la "realidad" social; tanto, que el análisis de cómo los consumidores "usan" los medios se tornaría algo fundamental.

La problemática de los alcances de la "penetración" mediática nos lleva, en la actualidad, a otra cuestión conexa, la de la globalización/localización. ¿Qué percibimos en nuestra fruición cotidiana mediática? ¿Hasta dónde los que nos es dado a ver tiene las marcas de lo que podríamos denominar, como serie, el cine argentino?

Dos teóricos latinoamericanos nos proporcionan algunas herramientas para pensar estos asuntos. Renato Ortiz (1996) nos abre un interrogante acerca de si el proceso de globalización económica, y mundialización cultural, no nos obliga a repensar nuestra relación con el otro. Lo primero que salta a la vista es la quiebra de las fronteras; una dilución de los límites, o desterritorialización de las culturas que, si en la modernidad alcanzaba sólo a algunos países -como Estado Unidos, Francia, Alemania e Inglaterra- hoy se torna planetaria. Radicalizado el desarraigo de las cosas y los hombres, estamos penetrados por la modernidad-mundo que nos acompaña en "todos" los lugares. Ortiz llega a afirmar que diversos grupos sociales comparten incluso un imaginario colectivo común, compuesto por signos comerciales, imágenes de cine y televisión, posters, cantantes, etc. Pero estos objetos se reterritorializan: ya que la cultura popular

contemporánea es, en buena medida, fabricada -podríamos corregir, aprovechada- por esferas especializadas que escapan del dominio de las localidades, la desterritorialización de los signos, imágenes y objetos son las raíces de una cultura internacionalo-popular. Lo nacional-popular habría perdido su vigencia en el pensamiento latinoamericano de la actualidad, para Ortiz.

Para Jesús Martín-Barbero (1997), en cambio, la globalización, que no se deja pensar como mera extensión cuantitativa o cualitativa de la sociedad nacional, conlleva que las condiciones de desigualdad se han agravado, pero también implica la aparición de redes y alianzas que reorganizan los estados, los regímenes políticos y los proyectos nacionales. Si bien el mercado intentó poner en marcha una globalización del imaginario -mediante la cual se exporta territorio mientras se importa la escena global que produce la tecnología- los imaginarios colectivos, más lentos que la economía o la tecnología, arrastran, conservan huellas y restos del origen o procedencia e intensifican las contradicciones entre viejos hábitos y destrezas nuevas, entre ritmos locales y velocidades globales. Hay una necesidad del retorno de y a lo local, por una imposibilidad de insertarnos en lo global sin el anclaje previo de un lugar propio. Así :

“Entre la necesidad del lugar y la inevitabilidad de lo global, cada día más millones de hombres habitamos la **glocalidad** de la ciudad.”

Por otra parte, para poder derivar conclusiones sobre la constitución del imaginario social a partir de las representaciones cinematográficas del período que estamos estudiando, consideramos que los abordajes provenientes de la teoría de la enunciación, nos brindan el principal instrumento teórico y vuelven efectivo este trayecto. La razón de dicha eficacia se relaciona con las reflexiones que esas teorizaciones suscitaron en torno de una entidad textual clave: la figura del enunciatario, es decir aquel a quien la obra está destinada y que se halla presente a nivel discursivo, como previsión tácita o discernible.

Tradicionalmente se pensaba en el espectador como un **decodificador**, alguien que debía poder descifrar imágenes y sonidos en función de la recuperación del sentido cifrado de la representación. Esta concepción se impone en los años 60, ligada a la semiótica estructuralista. La misma postula una autosuficiencia del objeto signifiante y una linealidad del proceso comunicativo que limitan la acción del espectador a la de alguien que simplemente recorre la estructura ya fijada y arriba a la interpretación que subyace a la misma. De este modo, el espectador se convierte en un auxiliar de escena, acotado a la exterioridad de la obra y que, al no participar cooperativamente con el emisor, no puede incidir en la constitución del/los sentido/s en el texto.

Hacia los años 70, se percibe la presencia decisiva de la instancia receptora en el proceso de comunicación y se empiezan a investigar las huellas del receptor en la obra artística. La semiótica textualista de ese período acuña la noción de “lector implícito”, relacionada con la idea de que “leer es volver a escribir” (Barthes, 1970), y con el descubrimiento en muchos escritos, de una “imagen” de su posible lector (Lotman 1977 y 1980). De su aplicación a los textos literarios pasa a atravesar los estudios sobre cine. Así, el espectador cinematográfico no sólo está previsto por el enunciador del film en cada una de las elecciones que éste realiza al producirlo, sino que además se lo compele a poner en juego toda una competencia -condicionada a su vez por sus propias experiencias y ambiente- que se integrará a la obra, pensada ahora como constructo dinámico y abierto.

Hemos seguido el recorrido teórico realizado por Francesco Casetti (1996) en su libro *El film y su espectador*, quien confirma la existencia de este doble trayecto en los textos cinematográficos: el film instituye a quien debe leerlo y el espectador contribuye a construir lo que aparece en la pantalla. Este trabajo "interpretativo" a cargo del receptor, es posible gracias a la concurrencia de diversos mecanismos de lectura que superan el funcionamiento de la cámara: conecta entre sí indicios dispersos para reconstruir un carácter o un lugar, utiliza el marco genérico apto para valorar determinados elementos, conserva lo esencial y descarta lo accesorio, rellena los vacíos de la narración. De este modo, el espectador deviene **interlocutor**, es decir socio consciente que sabe y ve las tareas que se le han confiado.

En este sentido, y como lo indicara Metz, nuestra lectura semiótica del film consistirá en una metalectura, en "comprender cómo el film es comprendido" (Metz, 1971). Para ello, los abordajes semióticos se han dividido en dos direcciones: el modelo generativista (Greimas, 1979) y el modelo interpretativo (Eco, 1979). Al primero le interesa investigar cómo el texto construye a su interlocutor y desde esta perspectiva asume la existencia de un diseño presupuesto de la figura del receptor que acaba por anular el acto individual de consumo, pues el mismo es introducido de antemano por el texto; el segundo, en cambio, toma el itinerario inverso e indaga cómo el interlocutor construye o vuelve a reconstruir su propio texto. En este caso, el énfasis puesto sobre las elecciones interpretativas individuales, le restan identidad pensante al texto.

Nuestra propuesta es la de ubicarnos en el espacio intersticial de la pragmática, ámbito delineado a partir de la cooperación de la semiótica, la lingüística y la sociología, dentro del que esperamos hallar la respuesta a la manera en que el film "dibuja" a su propio espectador, le asigna un lugar desde el cual seguir cuanto se expone y le indica el trayecto y acciones a realizar para su reconocimiento. En definitiva, pretendemos tejer las relaciones entre el "dentro" y "fuera" del film, entre el "texto" y el "contexto", continuamente interactuantes. En este sentido ponderaremos la lectura de elementos paratextuales, desde los más cercanos -peritextos, como títulos de crédito, agradecimientos, cortina musical, etc- hasta los más alejados -epitextos, como críticas, entrevistas a cineastas, actores o productores, artículos de revistas especializadas, afiches callejeros, etc.

La enunciación cinematográfica es, en primer lugar, la apropiación de las posibilidades expresivas ofrecidas por el cine para convertirlo en discurso, para otorgarle cuerpo y consistencia a un filme. Ella constituye la base a partir de la cual se organizan personas, tiempos y espacios. Pero, ni la enunciación ni su sujeto enunciador se presentan como tales, sino que se dan a ver en el enunciado mediante indicios, emergencias internas al filme. Siempre hay algo que evidencia la presencia del sujeto de la enunciación y sus acciones. Dicha presencia es la mirada que instituye y organiza, es el punto de vista desde el cual se observa el mundo y alrededor del cual se organizan las imágenes y los sonidos.

Ahora bien, dicho punto de vista no sólo da cuenta de la posición de la cámara cuando filma, sino también de la posición ideal en la que se pone a quien mira la pantalla. En segundo término, entonces, debemos establecer los enlaces entre la enunciación y su enunciado. La enunciación se apropia del enunciado como objeto destinado a otro, alineado en su propio interior. El sujeto de la enunciación se divide en enunciador y enunciatario, manifestando en el interior del film la doble actividad de "construirse y darse" al mismo tiempo. Esta correspondencia entre enunciación y enunciado puede adoptar la forma de un manifestarse y hacerse evidente, en forma de enunciado que recorre y explicita los mecanismos de su propia enunciación, o bien, el enunciado no da

cuenta de sí mismo, y oculta o disfraza la enunciación, pues la narración la ha absorbido totalmente, llevándola a su propia lógica. Dicha distinción brinda los instrumentos aptos para abordar el análisis del cine documental y el de ficción, respectivamente, y todo el abanico de posibilidades intermedias entre uno y otro polo.

En el primer caso hablamos de **enunciación enunciada** y en el segundo de **enunciación huyente**. Pero en una u otra, el enunciatario existe siempre, evidente o implícito, dentro del enunciado, dividido entre el comentario (enunciación enunciada) o la narración (enunciación huyente).

Un tercer aspecto a considerar es el entorno en el que situar el texto filmico, entorno que está constituido por una triple serie de elementos: los enunciados dentro de la secuencia del filme (componente cotextual), los discursos cinematográficos, literarios, pictóricos, etc. vinculados con el filme (componente transtextual) y las reglas convencionalmente compartidas y aplicadas a la película (componente institucional). Llamaremos a esta triple articulación, el contexto. De modo que una secuencia cinematográfica se considera aceptable cuando además de poseer una gramaticalidad sobre el plano sintáctico y una congruencia sobre el plano semántico, se revela sobre el plano pragmático, adecuada al cuadro general del discurso. Así, mientras el régimen de ficción, como las novelas de aventuras en las que predomina la narración, obliga a borrar las huellas de la enunciación, en cambio en los casos del comentario, como las declaraciones filmadas, musicales o documentales que incluyen un importante elemento metatextual, la puesta en evidencia de la enunciación se halla plenamente permitida.

Reservaremos los términos de enunciadador y enunciatario a las instancias abstractas, construidas discursivamente, y reservaremos la terminología de narrador y narratario para los casos en que sean los mismos personajes los que cuentan la historia y se hacen destinatarios de la narración en el interior de la misma. Esta distinción nos permitirá distinguir a quien filtra con sus propios ojos los acontecimientos representados (punto de vista) de quien los expone con sus propias palabras (voz).

En este sentido, el análisis de las huellas de la enunciación y de las estrategias discursivas de las que dan cuenta, nos acercará, seguramente, al punto que nos interesa: ¿cuáles son los mecanismos de cooperación textual que se ponen en juego en los textos filmicos de nuestro período?, ¿qué estructuras ideológicas son movilizadas por los mismos?

Por cooperación textual, entendemos, según terminología de Umberto Eco (1979), el conjunto de intenciones que el enunciado contiene virtualmente y que el Lector recobra con mayor o menor aproximación, en virtud de sus propias competencias. Si bien podría pensarse que las posibilidades interpretativas de un texto son infinitas, hay algo dentro de su estrategia, que lo hace prever sólo algunas de las tantas interpretaciones posibles: ciertas regularidades de comportamiento textual que llamamos "topic", fijan los límites semánticos de un texto y las condiciones de coherencia. Este "topic" -categoría pragmática, ya que pertenece como presupuesto al lector- permite realizar una serie de amalgamas semánticas llamadas isotopías, que colaboran en el establecimiento de una coherencia interpretativa.

Por lo tanto, la lectura de los discursos críticos que acompañaron los estrenos de los filmes que recortamos en la presente investigación, como de la edición de notas y entrevistas a sus realizadores, serán un instrumento valiosísimo para determinar qué estructuras ideológicas intervinieron tanto en el momento de la producción como en el de la recepción y dirigieron la selección de ciertos sistemas de correlaciones. Estos epitextos iluminarán el análisis semiótico-enunciativo, ya que arrojarán importantes observaciones sobre ciertas tematizaciones que los textos realizan y que se vinculan con

los modos en que se piensan y se leen mundos posibles y que no son más que construcciones culturales regidas por las leyes del mundo real.

TRABAJO DE CAMPO:

1- Nos hemos puesto en contacto con el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

De allí proceden los datos referentes al ranking de películas más vistas, con las correspondientes cifras totales de espectadores, para los años 1998, 1999 y 2000 -hasta la fecha de que dispone de datos el mencionado ente. Adjuntamos copia de las mismas .

2.- Estamos revisando el material de hemeroteca existente en el Museo Nacional del Cine, haciendo especial hincapié en la recopilación de la crítica allí existente en torno de las películas que consideramos más importantes dentro del período estudiado. Las mismas pueden serlo por dos criterios diferentes que intentamos entrecruzar: por un lado, el éxito de taquilla, es decir, las cifras totales de público que ha visto el film; por el otro lado, tratamos ardua y lentamente -debido a la gran cantidad de material que es necesario revisar para arribar a conclusiones más o menos certeras- establecer un corpus filmico con aquellos productos que fueron considerados "valiosos" por la crítica cinematográfica especializada -diarios, revistas, publicaciones específicas dedicadas a la cinematografía.

3.- Estamos trabajando en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional con el diario *Clarín* -por tratarse del periódico actual de mayor tiraje-, con la finalidad de llegar a acercarnos por dicho medio a la constitución del corpus filmico mejor considerado por la crítica, así como también, la de rastrear en su discurso crítico todo tipo de apreciación referente a la posible existencia de un "nuevo cine argentino" en el período de los tres últimos años.

4.- Estamos viendo las películas de 1998, las cuales suman un total de 39. En 1999 se filmaron en nuestro país 33 películas, de las cuales aproximadamente sólo un 50% se halla disponible en videoclubes. Con los filmes del 2000 - 24 hasta el momento- nos enfrentamos con la misma dificultad para conseguirlas, excepto las que en este momento están exhibiéndose en las salas.

Como conclusión de lo enunciado en 3 y 4, se constituirá una selección del corpus, según ciertas características temáticas, retóricas y enunciativas que se reconozcan como dominantes y que por lo mismo puedan leerse como representaciones de los imaginarios sociales del período.

REFORMULACIÓN DE LAS ETAPAS DE TRABAJO:

A partir de las dificultades planteadas antes respecto de la amplitud del material hasta ahora encontrado y su posterior procesamiento, estamos pensando en lo inadecuado del cronograma de trabajo propuesto en el proyecto inicial. Más aún si se consideran los dos

factores que a continuación pasamos a explicar y que afectan directamente el ritmo de la investigación.

En primer lugar, un factor extrínseco e imprevisto, que está relacionado con la renuncia de uno de los integrantes iniciales del equipo, previa a la presentación de este primer informe de avance.

El segundo factor condicionante es de carácter intrínseco y se relaciona con la necesidad de revisar las periodizaciones existentes de la historia del cine nacional para poder insertar el período 1998/2000 en una clasificación que resulte operativa para nuestro trabajo. Por razones que desarrollaremos en el punto siguiente, también creemos necesario hacer una reconsideración de la filmografía anterior a 1998 que permita determinar más precisamente el momento de emergencia del supuestamente rotulado "nuevo cine argentino". Probablemente, un punto de arranque en la indagación debería ser el año 1996.

GRADO DE AVANCE ALCANZADO:

De lo observado hasta el momento, tanto a nivel de bibliografía crítica como a nivel de filmes revisados, podemos describir algunas constantes que podrían tenerse en cuenta para una clasificación futura del material filmico a analizar, así como para la formulación de nuevas hipótesis.

Muchos de los textos críticos publicados, tanto en la prensa especializada como en los periódicos, coinciden en afirmar la existencia de un "nuevo cine nacional", caracterizado por la renovación de temas y estilos. Si bien no coinciden en la determinación del momento de irrupción de ese fenómeno, en cambio hallamos acuerdo respecto de la mención de ciertos títulos emblemáticos: *Pizza, birra, faso* (Stagnaro-Caetano, 1998) y *Mundo grúa* (Trapero, 1999). Otros soportes periodísticos -como por ejemplo *Clarín*, 25-6-2000, Suplemento Zona de la política, la sociedad y las ideas- retrotraen el punto de inflexión a 1996, y señalan *Buenos Aires viceversa* (Agresti, 1996) como la película que inauguraría la renovación.

En general, cuando se habla del "nuevo cine", se piensa en productos filmicos realizados por directores jóvenes, por lo que no resulta sorprendente hallar representaciones de los sectores juveniles y sus problemáticas, su inserción en una ciudad inhóspita y descarnada, con el consecuente padecimiento de distintas formas de injusticia social -como el desempleo- propias de los años 90.

En algunos casos, se percibe la presencia de aspectos semidocumentales dentro de la trama ficcional; en este sentido es importante no desconocer la existencia de un 10% de cine netamente documental en el período analizado. Estaríamos nuevamente frente a un fenómeno de borramiento de la frontera entre ficción y realidad, que remite, casi directamente, a la literatura de no ficción de los años 50 a nuestros días, uno de cuyos principales emergentes fue Rodolfo Walsh. La presencia de un filme como *Asesinato a distancia* (Oves, 1998), traslación cinematográfica de un relato de dicho autor, apoya esta observación.

Tal vez se trate de un borramiento similar al que ha sido detectado en la denominada "neotelevisión", la cual ejerce una marcada influencia en esa franja de productos del cine más taquillero de la actualidad. Pensamos en filmes como *Un argentino en New York* (Jusid, 1998), *Dibu, la venganza de Nasty* (Gallettini, 1998) y *Cohen vs. Rossi* (Barone, 1998), los que incluyen figuras y géneros provenientes del ámbito televisivo, sumado a lo cual, en algunos casos, aparece una retórica hiperfragmentada, cercana al videoclip.

En otro subgrupo, bastante distinto por lo alejado de los códigos televisivos, así como de un cine "viejo", de figuras estereotipadas, podríamos hablar de cierta reedición actual del "cine de autor", tan defendido por la sesentista "nouvelle vague" y sus representantes internos (Antín, Kuhn, etc.). Se trata de un cine independiente, en contraposición con el que depende de los avatares de las grandes cadenas de distribución y exhibición mundiales, que suelen trabajar sobre la repetición de fórmulas de probado éxito comercial. En el caso de la muy premiada *Mundo grúa* (Trapero, 1999), la crítica la ha emparentado doblemente con el neorrealismo italiano y con la "nouvelle vague".

Observamos, por otra parte, la presencia reiterada de filmes con ingredientes policiales -*Fuga de cerebros* (Musa, 1998), *Pizza, birra, faso* (Stagnaro - Caetano, 1998)- o decididamente catalogables dentro de dicho género -*Secretos compartidos* (Lecchi, 1998), *El desvío* (Maldonado, 1998), *Ni el tiro del final* (Campanella, 1999), *Asesinato a distancia* (Oves, 1998). En este aspecto parecería confirmarse la preferencia que por lo policial manifiesta la literatura argentina de los últimos cincuenta años, cuando a partir de Jorge Luis Borges la alta literatura encuentra en el canon policial la forma de encauzarse hacia el público masivo. Sin descartar la larga descendencia que esta práctica tuvo en otros afamados escritores argentinos como Rodolfo Walsh, Osvaldo Soriano, Héctor Tizón, Mempo Giardinelli, Ricardo Piglia. Nótese que el parentesco literatura/cine cuenta con ejemplos manifiestos dentro de los filmes mencionados, como *Ni el tiro del final*, basada en la novela homónima de Juan Pablo Feinman, y el caso de *Asesinato a distancia* mencionado con anterioridad.

En ambos casos, la literatura o el cine, es pertinente cuestionarse si la producción se inclina hacia lo policial por una demanda de la industria, o bien si las cuestiones vinculadas con la problemática de este período histórico, en la Argentina, son las que hallan su mejor representación a través de este constructo genérico.

TAREAS DESEMPEÑADAS POR CADA PARTICIPANTE DEL PROYECTO:

La prof. Claudia Mazza - colaboradora ad honorem - ha realizado la búsqueda hemerográfica a través de Internet, así como los contactos con el Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales.

Las profesoras Claudia Mazza y Miriam Goldstein entrevistaron al profesor Abel Posadas, especialista en cine argentino, a fin de recolectar datos y recibir orientación inicial para la investigación.

Las profesoras Adriana Callegaro y Miriam Goldstein realizaron la búsqueda y acopio de críticas cinematográficas de cada una de las películas en el Museo Nacional del Cine. Asimismo, las tres docentes-investigadoras nos estamos dedicando a revisar toda la filmografía del período, y a ver las películas, manteniendo cierto orden cronológico.

Asimismo, continuamos trabajando en la profundización del marco teórico, en la lectura de bibliografía especializada, en el acopio del material crítico -tanto el proveniente de periódicos como de publicaciones especializadas.

Próximamente nos reuniremos con un grupo de alumnos que voluntariamente acudieron a la convocatoria realizada por la cátedra y desean participar activamente en el presente proyecto.

Esta posibilidad se presenta, sin duda, como un merecido incentivo al interés demostrado por ellos en el entrenamiento analítico de textos filmicos, ejercitado en las clases de Semiótica II.

Consideramos que esta participación incidirá favorablemente en nuestra investigación, aportando una mirada generacional distinta sobre los filmes del período. Por otra parte, nos parece importante abrir un espacio de intercambio e interacción entre el ámbito de la investigación y el de la formación académica.

DIVULGACIÓN DE LOS RESULTADOS:

De todo lo expuesto anteriormente se desprende que estamos en una etapa inicial, en la que sería prematuro hablar de resultados y, más aún, de divulgación de los mismos. Sin embargo, y dada la escasa elaboración sistemática al respecto, también porque se trata de un fenómeno muy actual, pensamos exponer nuestras observaciones analíticas en coloquios, congresos o jornadas vinculadas con las ciencias de la comunicación. Del mismo modo, redactaremos informes que sirvan de base a posibles artículos, publicables en la revista *Propuestas* de la Universidad Nacional de La Matanza, en publicaciones académicas similares o, eventualmente, en revistas dedicadas al cine. La investigación, por supuesto, enriquece nuestra perspectiva para estudiar otras etapas históricas de la cinematografía mundial, así como nuestra práctica de análisis en las clases.

Hacia el mes de octubre, realizaremos un encuentro con el prof. Abel Posadas, quien acaba de coordinar una extensa investigación sobre el cine argentino de la primera época sonora -1931-1943- y acerca de cuya metodología dialogaremos, con la presencia del grupo de investigadores.

Adjuntamos, asimismo, una copia de nuestra ponencia presentada en las "Primeras Jornadas Nacionales, El cine: Enfoques analíticos y transdisciplinarios", noviembre 24 al 26 de 2000, organizadas por docentes de la carrera de Artes de la UBA. La misma está siendo examinada para su próxima publicación.

PRIMERAS JORNADAS NACIONALES

EL CINE: ENFOQUES ANALÍTICOS Y TRANSDISCIPLINARIOS

Buenos Aires, 24 al 26 de noviembre de 2000.

CINE ARGENTINO 1998-2000:

UNIVERSO JUVENIL Y MUNDO URBANO

**Área temática: Nuevas manifestaciones en artes del espectáculo,
diseño y comunicación audiovisual.**

**Adriana Callegaro. Rosario 230. 7° M. Capital Federal. Tel. 4901-
6092. E-mail: adricall-topmail.com.ar**

**Miriam Goldstein. Méndez de Andés 1140. Capital Federal. Tel
4433-3126. E-mail: miriamgold-uol.com.ar**

**Profesoras de la Cátedra de Semiótica de la Universidad Nacional
de La Matanza. Carrera de Comunicación Social.**

"Nunca nos detuvimos a pensar en un trasfondo sociológico" (Nardini-Bernard) (1).

"En ningún momento pensamos en hacer una película con mensaje" (Nardini Bernard)(2).

"No me planteo el tema, va surgiendo de lo que escribo" (Rejtman) (3)

"Uno filma lo que conoce, pero esta no es una generación que esté filmando premeditadamente" (Burman) (4)

"Preferiría que no se lea nada más que la historia antes de que se piense que hay una intención de decir algo más" (Bielinsky) (5)

"No me interesa el realismo como imagen costumbrista de la realidad."(Trapero)(6)

Declaraciones como éstas de los jóvenes cineastas que estrenaron sus películas en los últimos dos años, manifiestan una nueva tendencia de hacer cine opuesta a una concepción tradicional que piensa los relatos en función de su contenido programático.

El recurrente uso de la negación en dichas formulaciones, nos permite establecer una correspondencia entre una postura prescindente de toda motivación temática y un mundo juvenil, representado por la carencia. No se persigue un tema, sólo situaciones que arrastran a sus personajes en un contexto urbano que esconde tras la multiplicidad aparente, el vacío y la soledad. Así como sus realizadores hacen cine sólo para "mostrar", los jóvenes protagonistas dejan que la vida les suceda, o se instalan en un

lugar de simples espectadores sin historia y sin futuro. Viven un presente desprovisto de toda identidad.

No es casual que en el corpus de películas analizadas aparezcan múltiples juegos de dobles, falsas identidades, máscaras, y desdoblamientos. Los personajes de *Pizza, birra, faso* (Stagnaro-Caetano, 1998), no tienen nombre: se reconocen como Córdoba, Frula y el Pibe. En *Fuga de cerebros* (Musa, 1998) los protagonistas son el Fideo, el Panda, el Rengo, pues sólo "son" por lo que "parecen", ya que carecen de vínculos familiares. En el mismo sentido, en *Plata quemada* (Piñeyro, 2000), el Nene y Ángel disuelven sus identidades en "Los mellizos".

Por el contrario, en *Silvia Prieto* (Rejtman, 1999), tienen nombre y apellido, pero su función indicial se halla relativizada, en cambio, por un doble proceso de proliferación y falseamiento. Cuando denuncia la pérdida de su D.N.I., se declara como Luisa Ciccone. Por otra parte, Silvia Prieto, la que vive en Colegiales, descubre a una homónima a la que llamará obsesivamente por teléfono a su domicilio en Belgrano. Y hacia el final del filme, la protagonista desaparece, mientras se multiplica nominalmente en un sinnúmero de Silvias Prieto, que proliferan en imágenes y en historias. Esta película significa el quiebre de la identidad y del sentido en los jóvenes de clase media argentina. La identidad se encuentra negada, todos son intercambiables, se cruzan los ex-maridos, no importa mucho quién es cada uno. Silvia "llena" el uniforme de la

promotora que atropelló el colectivo. Silvia es una que podría ser otra. Y que finalmente es muchas mujeres de clase media argentina. Pero las identidades no importan tampoco a la hora de identificar personajes secundarios. Silvia Prieto va a buscar a su novio a la salida de la cárcel, pero regresa con otro preso, que ha salido en su lugar.

El ejemplo de *Nueve reinas* (Bielinsky, 2000) es paradigmático en este aspecto. Si bien el juego de falsas identidades como elemento distractor, es un rasgo genérico dentro de la narrativa policial, aquí colabora además en la representación de la desconfianza, en una sociedad donde se borra el límite entre engañador y engañado y la mentira acecha en todas las esquinas. Tampoco existe distinción entre el bien y el mal, al par que se erigen como conductas aceptables, una serie de episodios picarescos regidos por el abuso de confianza de los demás, el incumplimiento de la palabra empeñada, el juego con los sentimientos ajenos y la falta de respeto por el trabajo honesto. No obstante, estos personajes no resultan censurables sino, como se ha dicho, "simpáticos", pues se mueven dentro de una sociedad que también abusa de la buena fe de sus integrantes desde lo institucional (policía corrupta, financiera que estafa, familia resquebrajada).

Así es como el espectador es atrapado por la llamativa creatividad de los personajes, para producir cada vez un nuevo episodio que los convierta en "burladores-justicieros", de un sistema declaradamente

engañoso, que sólo inspira descreimiento y búsqueda de nuevas tácticas de supervivencia.

Los personajes de Pauls y Darín complacen además al público porque pertenecen a una clase media absolutamente derrumbada que lucha por seguir manteniendo la buena apariencia, la comodidad, el buen pasar. No los gana la pasividad sino que, ante el fracaso, recurren a la imaginación y se ponen en carrera nuevamente. No ocurre lo mismo con los personajes centrales de *Pizza, birra, faso*, *Fuga de cerebros*, *Plata quemada*, ya que éstos sí han sido relegados a los márgenes desde el origen, por eso no conocen otro modo de sobrevivir que el observar desde afuera el espectáculo de los otros. Sólo les queda saquear a un cuerpo social del que están excluidos, con una violencia proporcional a la histórica indiferencia con que los ha tratado.

Caetano y Stagnaro nos introducen, en el caso de *Pizza, birra, faso*, en una narración por momentos exasperada. La cámara es una mirada nerviosa, que parece temblar, urgida por una geografía ciudadana desesperante. De los planos iniciales de un operativo policial nocturno, nos lleva rápidamente y sin transiciones al caos de una ciudad en la que se yuxtaponen "canas", un predicador, el tránsito infernal, sirenas, mendigos y limpiadores de parabrisas en los semáforos. Como fondo, la voz del predicador que sentencia: "Uno no tiene que estar abandonado. Hay que luchar para tener fe. Hay que luchar para tener victoria."

Nos iremos enterando de que no les será fácil dejar el abandono, y sabremos que , al menos esta calidad de lucha posible, no conduce a la fe ni a la victoria. Sólo salvarán su vida Sandra, quien además lleva otra en su seno, y Pablo, paradójicamente enfermo de asma. Córdoba, Frula y Megabón, llamativamente unidos por apelativos que los apodan, gente sin identificación legal, mueren.

Además, diversos usos del gentilicio, nos remiten a una problemática social argentina, de exclusión de los sectores provincianos de escasos recursos, que no por histórica se evidencia como resuelta. Desde el "cordobés de mierda" -generador de toda la violencia hacia el taxista que lo pronuncia -, pasando por el falsamente cómplice "yo también soy provinciano" del empresario asaltado, llegamos al "soy cordobesa" de la mujer mayor, interceptada en su viaje a Aeroparque, quien ofrece al comando radioeléctrico los datos del taxi, para la ulterior persecución y captura de la banda. Todos son indicios de la ruptura de lazos de solidaridad.

Tanto en los momentos de mayor urgencia, como en los transicionales, la cámara registra la precariedad y la exclusión social. Los tres elementos que componen el sintagma que da nombre al filme funcionan como sustitutivos de ciertas necesidades elementales: pizza barata, a falta de pizza de banchero o verdadera comida sentados a una mesa; birra, como único "proyecto atractivo", el alcohol más barato, cuando se frustra la posibilidad del gran asalto, porque se carece de trabajo, de cualquier

expectativa al respecto, pero también de un coche o unos "fierros" indispensables para un buen atraco; fasos para matar el aburrimiento y que se roban o se piden mutuamente.

Y es que el grupo que componen Córdoba, Sandra, Frula, Megabón y Pablo se encuentra aislado, porque hacia el interior del mundo lumpen en el que se mueven, no existen tampoco lazos solidarios o fraternos. Las relaciones están marcadas por el uso abusivo del otro. Y por el empleo de un lenguaje hueco, que no dice sino miente en forma permanente. Aquí es oportuno confrontar las repetidas veces en que el apelativo "hermano" o "laburante" despierta la furia de estos jóvenes delincuentes, que se desata en amenazas desenfrenadas hacia sus víctimas.

La ley es entonces la crueldad para con quienes forman parte de su mismo universo, al margen de la ley y del trabajo legalizado. Desesperados por no haberse saciado, frente al hambre que asedia, maltratan despiadadamente al rengo; más tarde, estallan en rebelión contra el "jefe", del cual Córdoba espera sacar "todo lo que necesitamos", refiriéndose a las armas y el taxi.

La solidaridad familiar tampoco parece funcionar, ya que el padre de Sandra, el único nexo sanguíneo al que se hace alusión, es un golpeador.

El otro de clase, los ignora o es hostil ante quienes han quedado al margen de toda cobertura del sistema. Sólo aparecen visualizados el empresario, que se defiende, mintiéndoles que es un laburante como

ellos; la mujer cordobesa que intenta volver a su provincia, pero antes los delata; un pizzero, que con un gesto les pide que se bajen de la vidriera del negocio. En la bailanta, un supuesto amigo llamado Miguel finge no conocerlos, porque ahora ha conseguido trabajo. La única cara de la legalidad es la policial, a su tiempo coimera o represiva.

Definitivamente, los jóvenes de *Pizza, birra, faso* denuncian un medio que los ha dejado afuera de toda posibilidad. En este sentido, no parece casual que Sandra le haga prometer a Córdoba que va a cambiar de vida en las orillas del Riachuelo, allí donde la tierra tiene su borde; de ahí en más, la no tierra, el río, vía de posible escapatoria o medio en que podrán zozobrar.

Esta joven mujer representa una posible ligazón con la vida incorporada a la legalidad del sistema -tiene un padre, casa donde dormir, va a ser madre, insiste todavía en que Córdoba no robe y busque trabajo-. Ante su pedido: "quiero que me prometas que si ese trabajo no funciona, vas a buscar algún otro pero no vas a robar más", Córdoba le propone escapar al Uruguay.

La ciudad los expulsa. Ella, golpeada, temerosa y defraudada por la mentira que advierte, parte de todas maneras. Él, devorado por las ansias, la furia rabiosa de no ser contenido, y hasta las dudas de si podrá ser un buen padre, muere de cara al río, y de espaldas a las rejas que rodean las orillas. La autoridad ha truncado, a un mismo tiempo, su presente y su esperanza de ser mejor en el futuro. Los márgenes no

3

permiten la inclusión, no hay política social que se encargue de quienes los habitan. Córdoba no será para el poder más que un "N/N", de sexo masculino, cuyo deceso se acaba de producir, entre varios otros.

Otras veces , el montaje cinematográfico recorre el desencanto y la degradación del ámbito urbano, para personajes que no son más que retazos de una clase media que deriva inconexa entre edificios, calles de adoquines y plazas.

En *Plaza de Almas* (Fernando Díaz, 1998), las imágenes fragmentadas de una plaza habitada por artistas callejeros, componen el lugar donde una serie de "almas" solitarias encuentra el afecto, la caricia, la compañía de que carecen en la intimidad de una vida, privada del acompañamiento familiar. Los personajes principales, Laura y Marcelo, son algunos de los tantos trozos de familias que han estallado en pedazos y se han desparramado en busca de algún lugar donde ser feliz. Sin embargo, -tal como sucede con la madre de Marcelo, exiliada en España-, todos están solos y, aún en pareja, saben que no están completos. Marcelo vive solo, nunca contesta los llamados de su madre , pero los graba y los guarda en una colección de cinco cassettes prolijamente etiquetada como "Mater I a V". Guarda su voz, sus manifestaciones lacónicas pero desesperadas de afecto, como sustituto del cuerpo de una madre ausente.

Laura dejó su familia y su San Luis natal, para estudiar teatro, pero sólo puede sobrevivir tras la máscara de Hormiguita viajera, llevando niños y turistas en un trencito por la ciudad. Ante la noticia de su

embarazo , no duda en abortar; no puede pensar en la posibilidad de ser madre ni aún estando acompañada y sostenida por Marcelo. No se conforma con el modelo heredado, pero tampoco puede pelear en otra arena que en la de los seres anónimos, que, como el mimo de la plaza, se quedaron sin palabras, sin otro ámbito que el espacio comunitario de la plaza y con una necesidad atragantada de hablar con las manos, el gesto, las lágrimas.

Los vínculos que entablan los personajes entre sí (Marcelo, Laura, el cantante de tangos Bermúdez, el bandoneonista , la estatua viviente, el malabarista con la antorcha, etc) sirven para soldar pérdidas, restituyen eslabones que los unen a la vida, a la esperanza. Allí, unidos por el silencio de lenguajes visuales que trasuntan ideales tan distantes de la realidad urbana y moderna como los paisajes celestes que pinta Marcelo con aerosol, se definen a sí mismos, se calzan una identidad que buscan y son ellos, son alguien.

Cuando muere Bermúdez, el músico del bandoneón que lo acompaña, vuelve a la plaza y recomienza el ritual interpretativo depositando un clavel rojo en el lugar de su compañero que ya no canta. Son artistas y pueden decir lo inexpresable a través del gesto, la pintura, la música, el cuerpo. Su arte es también el escudo que los preserva de un mundo que desprecian y que los confinan al rincón inofensivo de la plaza. Marcelo se oculta tras su escafandra para pintar, el mimo se pinta el rostro, Laura oculta su tristeza tras la sonrisa de papel del personaje infantil, el músico

protege su pecho detrás del bandoneón y el malabarista construye cortinas de fuego con el aire furioso de sus pulmones.

En este panorama de una generación sin pasado y sin futuro, se superponen otros discursos en espejo que fracturan y componen identidades: el teatro para Laura y la televisión para Marcelo. Laura sólo siente cuando actúa, la vida es, inversamente, una mentira, una ficción. Cuando interpreta su monólogo en la audición, encuentra su verdadera dimensión, no titubea, no tiene dudas. Aun así, su "tipo" no es el que busca una sociedad que prefiere "ver" más que "oír" y la favorecida será una modelo hermosa y sin talento, que se quiebra tras bambalinas.

Marcelo mira televisión con su abuelo, como para matar el tiempo y hallar un punto de atención común con un hombre anciano con el que ya no tiene de qué hablar. El abuelo mira rutinariamente un talk show, *Unamos nuestros corazones*, remedo del programa de Galán para conseguir pareja y que le permite soñar la fantasía amorosa de los otros, en su soledad de anciano divorciado. Marcelo toma partido por el abuelo, pues las mujeres de su familia lo han decepcionado. Se mantiene alejado de su abuela del mismo modo que no responde los llamados de su madre. Pero la televisión se convierte una vez más en el espejo de él mismo, la pantalla le devuelve la historia de su propio pasado, es el oráculo revelador de la verdad. La abuela elegirá ese medio para confesar públicamente la historia de su larga desdicha junto a un marido golpeador, desnudará todo su sufrimiento, su vergüenza. Lo hace por la

televisión porque es desde ese lugar de impersonalidad, desde donde puede hablarle a su nieto e implorarle comprensión. Lo novedoso es este uso del relato televisivo dentro del relato cinematográfico que vehiculiza la anagnórisis y reinstala afectos pero no cierra heridas.

Marcelo tampoco puede retener a Laura, quien reve la posibilidad de volver a San Luis. El contestador reproduce los mensajes de estas tres mujeres de su vida: su madre, su abuela Nélida y Laura, pero él no puede conservar más que sus voces.

Reconciliados algunos lugares, Nélida visita la casa de Marcelo y descubre el fascinante universo de murales en aerosol en el que vive. En la plaza, Marcelo inicia la pintura del último cuadro del filme: el aerosol cubre con velocidad toda la pantalla de color negro. El recurso final con el primer plano del ennegrecimiento pertenece al registro ambiguo de la metáfora: fondo negro sobre el que se inscribe un nuevo cuadro o clausura de toda posibilidad de construir una historia futura.

Frente a la actividad juvenil encontramos las alternativas representadas por la total pasividad, la violencia agresiva y autodestructiva o un accionar sin proyecto de futuro, que sólo sirve para satisfacer las necesidades del hoy. Estos conceptos son anclados en una retórica del sinsentido que se hace muy evidente en ejemplos como *Silvia Prieto*(Rejtman, 1998) o *Picado fino*(Sapir, 1999).

Sin embargo, este escepticismo respecto del decir o dejar mensaje, construye relatos en los que la ficción se hace registro de la realidad. En

este sentido trabajan su materia *Mundo Grúa* (Trapero, 1998), *Pizza, birra, faso*, cuya secuencia inicial traspone una historia real según manifiestan sus realizadores (7) y *Nueve reinas*, con la secuencia de planos cortos y rápidos con voz en off del protagonista, que dan cuenta de los distintos tipos de robos perpetrados, por minuro, en el trajinar porteño.

Estos planos poseen la particularidad de ser tomas que cortan la cabeza y las piernas de los personajes involucrados, figura enunciativa que favorece la construcción del anonimato, la disolución de identidades y la indiferenciación de víctimas y victimarios.

La situación de los jóvenes en las ficciones cinematográficas consideradas, ofrece un paralelismo evidente con la situación de un país y una clase dirigente que tampoco goza de libertad para disponer de su destino, condicionada hasta el estrangulamiento por el poder internacional. Puesto que, desde lo local, han desaparecido los lugares de pertenencia y por lo tanto, hacia adentro -"volver a San Luis"- es imposible "ser", la opción que les queda es mirar hacia el lejano "afuera": Montevideo, en *Pizza, birra, faso*, Estados Unidos en *Fuga de cerebros*. Utopía del "ser global", en la que vuelven a desaparecer los individuos, paradójicamente marcados -como en estos filmes- por los rasgos culturales locales.

NOTAS:

(1) *Clarín*, Suplemento Zona, 25-6-2000.

(2) *Ibídem*.

(3) *Ibídem*.

(4) *Ibídem*.

(5) *El amante*, año 9 n° 103, octubre 2000.

(6) *Clarín*, Sección Espectáculos, 9-9-1999.

(7) *Clarín*, Sección Espectáculos, 15-1-98

BIBLIOGRAFÍA

MARTÍN BARBERO, Jesús. "Globalización comunicacional y descentramiento cultural ", en *Diálogos de la comunicación*, N° 50, Lima , 1997

Ortiz, Renato. *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Bs.As., Universidad Nacional de Quilmes, 1996

Clarín, Suplemento Zona, 25-6-2000

Clarín, Sección Espectáculos, 9-9-1999

Clarín, Sección Espectáculos, 15-1-98

Clarín, Sección Espectáculos, 24-4-98

El Amante, año 9, N° 103, octubre /2000

El Amante, año 9, N° 98, mayo /2000

Film, año 5, N° 32, febrero/marzo 1998

Archivos del Museo Municipal del Cine Pablo Ducros Hicken

Pizza, birra, faso (Stagnaro-Caetano, 1998)

Fuga de cerebros (Musa, 1998)

El desvío (Maldonado, 1998)

Plaza de almas (Díaz, 1998)

Alma mía (Barone, 1999)

Silvia Prieto (Rejtman, 1999)

Plata quemada (Piñeyro, 2000)

76-89-03 (Nardini-Bernardt, 2000)

Nueve reinas (Bielinski, 2000)

Picado fino (Sapir, 1998)

Mundo grúa (Trapero, 1999)

BIBLIOGRAFÍA:

MARTÍN-BARBERO, Jesús.