

La posibilidad de estudiar al cine desde la comunicación: un caso pensado con la película *Bolivia* de Adrián Caetano

The possibility of studying cinema from social communication: a case thought with the film *Bolivia* by Adrián Caetano

Ezequiel Iván Duarte

Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
ezequieldriver8@gmail.com

Juan Manuel Lara

Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
larajuanm@gmail.com

Resumen

¿Cómo se puede estudiar el cine desde la comunicación social? A partir de un caso específico de investigación, desarrollamos una serie de conceptos y técnicas como camino posible a la hora de abordar el estudio de obras cinematográficas desde una perspectiva que merezca considerarse como comunicacional. Así, se considera al film a analizar como fragmento semiótico, ligado a condiciones productivas determinadas; y también como inscripción, esto es, como forma de articulación del tiempo. Al mismo tiempo, se detalla la metodología empleada en la tesis de la que parte este artículo y su relación y pertinencia respecto de los conceptos teóricos.

Palabras clave: cine; comunicación social; semiosis; análisis del film

Abstract

¿How is it possible to study cinema from social communication? Beginning with a specific case of investigation we develop a series of concepts and techniques as a possible path to study films from a perspective that may deserve to be considered as communicational. Thereby we consider the film to analyze as a semiotic fragment, linked with certain productive conditions; and also as inscription, that is, as a way for articulating time. Then, we detailed the methodology used in the thesis which this article is based on and its relation and relevance regarding the theoretical concepts.

Keywords: cinema; social communication; semiosis; film analysis

En nuestra tesis de grado en Comunicación Social, titulada *Los Otros. Un análisis de la inmigración desde países limítrofes en la película Bolivia de Adrián Caetano*, nos propusimos reconocer cómo dicha película representa el fenómeno de la inmigración regional y si dicha representación visibiliza los imaginarios del “deber ser” argentino. El desarrollo del tema en



cuestión trajo aparejada una duda disciplinar cuya resolución o, más bien, cuyo intento de resolución fue esencial para poder llevar adelante el trabajo: de qué forma es posible el estudio del cine desde la comunicación.

¿Se trata, acaso, de un interrogante superficial en su posible o supuesta obviedad? Creemos que no: desentramar las especificidades que vuelven comunicacional al análisis de una obra de arte supone generar (auto) conciencia acerca de las razones, los porqués, de la realización de un estudio de este tipo y, por lo tanto, de las contribuciones que puede aportar. Así, la glosa del marco teórico-metodológico de la tesis de la que parte este ensayo pretende, a partir de la exposición de un caso particular, proponer posibles líneas de acción para el estudio del cine desde una perspectiva enmarcada, ante todo y más allá de una interdisciplinariedad innegable, en la comunicación social.

De este modo y en primer lugar, se elaboran una serie de conceptos de teoría comunicacional a partir de los cuales se cimentó la propia factibilidad de la investigación. Esto implica concebir a los instrumentos teóricos como metodológicamente productivos, por lo que su exposición ya configura una aproximación metodológica inicial. En segundo lugar, se enfatiza en las técnicas de análisis empleadas para la consecución de los objetivos propuestos, las cuales se desprenden de las categorías desarrolladas en principio.

I

Comunicación, construcción, semiosis

Consideramos, junto a Alejandro Grimson, que *“la metáfora de la construcción social se ha agotado porque todo lo humano ha sido construido”*.(1) Es por ello que, en tanto el área de investigación Comunicación y Arte, en la que se inscribe la tesis de la que se desprende este artículo, propone como su especificidad el abordaje de la obra de arte *“como proceso de construcción colectiva, social e histórica de sentido”*,(2) se hace necesario indagar acerca del significado detrás de esta concepción de la comunicación. Se busca así evitar caer en la (supuesta) auto-evidencia del cliché constructivista, que podría llevarnos al empleo sentencioso del término en cuestión, contribuyendo de ese modo a su agotamiento.

En consecuencia, partimos de la idea de que la existencia (significativa) de los hechos por y para el hombre depende de su construcción por medio del lenguaje. El lenguaje artístico, en tanto inscripción, es una de las formas en que es creado aquello que llamamos “lo real”; una de las formas puramente humanas.

Al respecto, William S. Burroughs, en una glosa de Alfred Korzybski, señala que lo que diferencia al hombre de los animales es que éstos, si bien poseen lenguaje y capacidad

comunicativa, no escriben, *“no pueden hacer que la información esté disponible para las generaciones futuras o para los animales que están fuera del alcance de su sistema comunicativo”*.(3) Sólo el hombre puede articular el tiempo. No es casualidad, entonces, que sólo el hombre produzca obras de arte. Es así como el arte nos permite entender un determinado escenario cultural y momento histórico de una sociedad.

De este modo, se afirma que la construcción de lo real mediante el lenguaje se inscribe en un proceso denominado semiosis social, un desarrollo de construcción, deconstrucción, reinterpretación e intervención del sentido que es constante. De acuerdo con el semiólogo Eliseo Verón, *“el estudio de la semiosis es el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido”*,(4) siendo la producción de sentido una de las dimensiones constitutivas de todo fenómeno social, por lo que *“toda producción de sentido es necesariamente social”*(5) (ergo, si se nos permite cierta metonimia, toda comunicación es necesariamente social).

Por ser infinita, la semiosis es de por sí inabarcable. Sin embargo, pueden estudiarse fragmentos de la semiosis, discursos que son configuraciones espacio-temporales de sentido y que develan la manifestación material de toda producción de sentido. Una película como la que nos ocupa no es otra cosa que un soporte material de configuraciones de sentido. La preeminencia del caso está en que la red semiótica deja huellas en los *“paquetes’ de materias sensibles investidas de sentido”*, y en que esa red semiótica puede ser fragmentariamente reconstruida a partir de una manipulación de los fragmentos materiales.(6)

De aquí se concluye que, desde la perspectiva comunicacional propuesta, el estudio de la obra cinematográfica implique comprenderla como monumento, siguiendo la conceptualización de Michel Foucault. Si el documento se explica en sí mismo, el monumento, en cambio, *“es un ejemplo de incompleto que requiere ser reconstruido, de lo que no puede entenderse si no es acudiendo a información exterior que le atribuye una significación”*.(7)

El análisis inmanentista no tiene lugar. Son las huellas de la red semiótica en la obra las que deben atenderse, allí encontramos el quid de un estudio comunicacional del arte. Pero, del mismo modo, también se vuelve imposible un abordaje exclusivamente externo *“porque para postular que alguna cosa es una condición productiva de un conjunto discursivo dado, hay que demostrar que dejó huellas en el objeto significante, en forma de propiedades discursivas”*,(8) *id est*, es necesario un nivel de análisis interno, de otra forma se estaría tratando a los objetos significantes como si no lo fueran, o, dicho de manera distinta, como si fueran inertes, como si fueran meros reflejos de la realidad y no construcciones.

En definitiva, estudiar una obra de arte a partir de su faceta comunicacional implica entenderla como fragmento material (como huella) de la dimensión significativa de los fenómenos sociales.

Si bien estrenada en 2001 en ocasión del Festival de Cannes, *Bolivia* fue rodada a finales de los años noventa, en la última etapa del gobierno menemista. El film trata de la llegada del inmigrante boliviano Freddy a la ciudad de Buenos Aires, donde consigue trabajo como parrillero en un bar. En ese escenario principal, se devela una trama donde la nacionalidad, la “raza”, el trabajo y el dinero cobran un rol primordial.

Se hizo indispensable, atendiendo a las consideraciones teórico-comunicacionales antes expuestas, enfocarse en las condiciones productivas del film y en las marcas detectables del proceso semiótico. Para ello, se aplicaron dos herramientas de análisis fílmico expuestas por Jacques Aumont y Michel Marie: los instrumentos de análisis y el *découpage*.

Por un lado, los instrumentos de análisis son herramientas que pueden utilizarse para la mayoría de las películas. Los autores los dividen en instrumentos descriptivos, citacionales y documentales. Los instrumentos descriptivos parten de la noción de que en una película “*todo se puede describir*”;⁽⁹⁾ a partir de allí, a través de esta herramienta, se procede a desglosar de manera escrita las grandes unidades narrativas, aunque también esta descripción incluye a la imagen y a la banda de sonido. Es decir, se trata de una transcripción de los principales elementos que componen una película (argumento, imagen y sonido).

Luego, los instrumentos citacionales, representan una herramienta similar a la descriptiva, pero que hace mayor hincapié en los diálogos. Tanto los instrumentos descriptivos como los citacionales indagan hacia el interior de la película; todos los elementos descriptibles por medio de estas dos herramientas se encuentran en lo que efectivamente compone el film. El tercero de los tres tipos de instrumentos de análisis presenta una diferencia central con los anteriores: en vez de referirse a los componentes del film, incorpora información exterior a la película para ponerla en relación con lo estrictamente fílmico de esa obra en particular. En este sentido, los instrumentos documentales acercan a la película otros textos, que tienen que ver con la narración del film, con su contexto de producción o con los elementos formales.

Estas tres variables derivan en los grandes ejes en que organizamos el análisis de *Bolivia*: por un lado los textos (y acontecimientos) históricos y de diferentes disciplinas (instrumentos documentales) que se tomaron en cuenta para ponerlos en relación con la película, como ya veremos más adelante, y por otro, la elaboración de una grilla o cuadro en que se detallan todos los aspectos formales del film (instrumentos descriptivos y citacionales). Para definir la forma en que se iba a presentar este punto, fue necesario introducir otra herramienta de la teoría del análisis del film de Aumont y Marie: el *découpage*.

Existen dos significados para *découpage*: el primero de ellos es el que refiere a un documento con indicaciones técnicas para que se ejecuten a la hora de rodar. Este tipo de

découpage, que se realiza en la etapa de producción del film, alude a la división en secuencias, escenas y planos. El otro significado es el que entiende al *découpage* como “*descripción del film en su estado final*”,(10) por lo general utilizando como unidades al plano y la secuencia. De ambas definiciones, tomamos en cuenta la que tiene que ver con la descripción de la película una vez finalizada, estructurada por la identificación y descripción de secuencias.

Se trata de una herramienta que permite ordenar el estudio de una película, y a la vez, adoptar criterios de validación del análisis. Y lo que es más importante aún: esa descripción no se restringe sólo a la parte visual o sonora, sino que toma en cuenta cada uno de los aspectos que integran el film, lo que, bajo la mirada de Aumont y Marie, lo convierte en “*un instrumento prácticamente indispensable si se quiere realizar el análisis de un film en su totalidad*”.(11)

Otra de las características de este instrumento es que no existe un esquema o modelo de *découpage* que deba aplicarse por igual para todos los análisis, sino que se incluyen los elementos que resultan de interés para la investigación. De todas formas, lo que necesariamente debe respetarse para que la herramienta de análisis continúe siendo *découpage* es la selección de unidades en el film (plano y secuencia), y por supuesto, la descripción que se hace de estas unidades.

Con respecto a esta segmentación del análisis en unidades, elegimos que la descripción esté ordenada en base a las secuencias del film, entendidas como unidades narrativas y espacio-temporales, y no en base a los planos. Esta decisión encuentra su justificación en las limitaciones que presenta la descripción plano por plano a la hora de tomar en cuenta todos los aspectos que componen una película, y no solamente lo visual: este tipo de descripciones puede dejar de lado factores tales como la banda de sonido, cuyas transiciones no necesariamente coinciden con los cortes de la imagen.

Por otro lado, la secuencia, al encontrar unidad en aspectos que exceden lo puramente visual (a diferencia del plano, que se determina por el corte en la imagen), permite integrar otros elementos al análisis, en igualdad de jerarquía que la imagen: el estilo y el argumento. Siguiendo a David Bordwell, el estilo es la utilización constante de técnicas cinematográficas como la puesta en forma, la fotografía, el montaje y el sonido. El argumento, en cambio, refiere a las acciones, escenas, puntos críticos y giros inesperados de la trama; es un sistema que organiza los acontecimientos de la historia.(12)

Esta posibilidad resulta central a los fines de la investigación: creemos que no se puede estudiar aisladamente la fotografía, el montaje, la banda de sonido, el encuadre o los diálogos, sino que cada uno de ellos forma parte de un sistema interrelacionado, de un todo, que es la forma fílmica de la película. Es necesario tomar en cuenta todos los aspectos integrantes de la forma: no sólo el diálogo nos está diciendo algo sobre el tema de investigación, sino también

un determinado encuadre, un gesto, el ritmo de una secuencia, una mirada, la música de fondo, el fuera de campo, etc.

Entonces, a la secuencia tomada como unidad base para el análisis del film, incluimos la descripción del argumento y el estilo dentro del sistema de relaciones de la película, siguiendo el modelo del *découpage*, entendido como la descripción de todos los aspectos del film. Pero para dar cuenta de la simultaneidad de las “*unidades relacionales abstractas*”(13) que integran una película, se requiere que la manera de describirlas no limite esa característica del cine, como ocurriría, por ejemplo, si la descripción fuese escrita en prosa. Por lo tanto, la manera en que organizamos la descripción fue a través de una grilla, que permite separar todos los elementos formales relevantes, y a la vez, refleja la coexistencia de cada uno de ellos en determinada secuencia o escena del film.

En base a los ejes de análisis que nombramos (secuencias, argumento y estilo), la grilla se dividió en cuatro columnas: la primera de ellas está conformada por las secuencias de la película; la siguiente representa la subdivisión en escenas de cada secuencia. Tanto la primera como la segunda indican aspectos descriptivos de la parte argumental del film. En la tercera y cuarta columna nos referimos específicamente al estilo: la imagen (tercera columna), que incluye, por un lado, acción y dirección de actores, y por el otro, la puesta en plano, los encuadres y los movimientos de cámara; y también, la banda de sonido y los diálogos (cuarta columna).

Con respecto a la tercera columna, la acción y la dirección de actores involucran tanto lo que ocurre en la escena (acontecimientos) como la expresión corporal, los tonos de voz, en definitiva, la interpretación actoral. Del mismo modo, el encuadre hace referencia al lugar desde donde “mira” la cámara, mientras que los movimientos de cámara (paneos, travellings, rotaciones; incluimos también los movimientos ópticos) hacen a la plástica y gramática del encuadre. Lo que se muestra y cómo se lo muestra implica una toma de posición significativa. Esto es correlativo a la puesta en plano, que refiere, de este modo, a los elementos puramente visuales que lo componen: fotografía, encuadre y duración.(14) Por último, como ya se ha dicho, separamos, en materia sonora, los diálogos (palabras de los personajes) del resto de la banda de sonido (música, ruidos, sonidos “in”, “off” y “over”).

Esta grilla está confeccionada en base a los objetivos de investigación que se plantearon, por lo que no pretende ser una transcripción de todos los planos y/o escenas, sino de aquellos significativos para el trabajo, que, dicho sea de paso, incluyen a la mayoría de los elementos cuantificables de la película.

Además, es importante aclarar que esta división responde a fines meramente analíticos: cada una de las partes desglosadas se encuentra en relación intrínseca la una con la otra.

Una historia crítica

Si es necesario, entonces, “abrir” *Bolivia*, entenderla no como una unidad que se basta a sí misma, sino como parte (como huella) de un proceso semio-socio-histórico, se entenderá que, aunque no es el objetivo de nuestra tesis llevar a cabo una historia de los discursos político-ideológicos que se han sucedido en la vida del país en relación a los imaginarios identitarios y a la conformación de un “ser nacional”, ni de su realización a nivel del Estado, es necesario realizar una descripción crítica de los relatos al respecto, para lo cual se toma como nodo inicial la Constitución de 1853 (al igual que su “modelo”, las *Bases* de Juan Bautista Alberdi), ley suprema de la Nación, primera tras la caída de Rosas —que significó el inicio de la consolidación del país tal cual lo conocemos hoy día—, y cuyo sustrato alimenta la Constitución actual, sancionada en 1994.

Se perdonará, entonces, que el desarrollo del tema resulte “general”. Sin dudas, se trata de un asunto de gran complejidad, que ameritaría un estudio aparte, por lo que no se puede extraer toda su “sustancia”, a menos que se tratara de una tesis comparativa entre *Bolivia* y esos textos-otros.

De todas formas, se evita en el trabajo incurrir en simplificaciones porque, si bien, por las razones expuestas, no se realiza una descripción puntillosa de la totalidad de los discursos y contradiscursos en lo relativo a la construcción de una identidad nacional y al rol que en ello ha jugado la inmigración; sí se establece un eje conector entre el proceso de consolidación de la Nación y la actualidad, a través de la Constitución de 1853 y de sus *Bases*, y se demuestra cómo aquellas ideas respecto a cómo se suponía que debía ser el argentino (étnica-cultural-ideológicamente) y, por lo tanto, la Argentina, lograron penetrar hondamente en las políticas del Estado a lo largo del tiempo, incluidas las de educación/inscripción en un determinado colectivo nacional de pertenencia, conformado de manera selectiva.

La intención es situar a *Bolivia* en una red más amplia que la cinematográfica, la de los discursos sobre el “ser nacional”, el rol jugado por la inmigración en esos discursos, y su correlación en la materialidad de los hechos políticos. En consecuencia, se esboza una historización en tanto descripción de cómo se ha ido conformando una identidad nacional (fundamento necesario para la existencia del país), y cómo esa conformación ha implicado una homogeneización de particularidades selectas. Al existir unan forzosa selectividad de rasgos culturales considerados (deseados) como propios, es decir, como inherentes a la identidad que se posee, se está dejando afuera algo: etnias, culturas, tradiciones, clases sociales; a favor de otras, las que sí se incluyen, las que sí son seleccionadas para pertenecer (entre las que también se establecen jerarquías).

Por consiguiente, se han rastreado aquellos elementos que, en las *Bases* de Alberdi y en la fundamental Constitución de 1853 que inspiraron, remiten al rol asignado a la inmigración en el modelado de un “pueblo nuevo”. También se rescatan algunas de las consideraciones efectuadas al respecto por Domingo Faustino Sarmiento, con paralelismos importantes respecto al ensayista tucumano y a la Constitución del 53.

De ahí en más se describen leyes y políticas estatales que se siguieron a lo largo del tiempo, por medio de las cuales se intentó concretar el ideal identitario acuñado por los poderes triunfantes tras la derrota de Rosas; y se explican los conflictos intra-hegemónicos que surgieron de la aplicación de esas medidas (por ejemplo, con la Ley de Residencia).

El fomento de la migración interna por parte del Estado peronista ocupa también un lugar importante, debido a que demuestra la aparición de un segundo gran relato estatal para la justificación de la inmigración: en el primer caso, el Estado promovió y justificó —más allá de los citados conflictos intra-hegemónicos— la inmigración europea, como mano de obra necesaria, aunque también como influencia cultural civilizadora. En el segundo caso, el Estado promovió la migración del “interior” hacia la zona litoral, con epicentro en Buenos Aires, para trabajar en las nuevas fábricas, pero también como respuesta (como crítica) al eurocentrismo del modelo previo.

Estos dos relatos son contrastados entre sí, pero, sobre todo, con el último modelo/retrato estatal descrito, en el cual *Bolivia* se inscribe directamente: el del neoliberalismo, donde el trabajo dejó de ser un eje para el desarrollo del país, lo que produjo el vaciamiento de sentido de la inmigración, justo en el período histórico de preponderancia para la llegada de extranjeros desde países limítrofes y de la región, en desmedro de la siempre anhelada inmigración europea (decimos “siempre anhelada” porque, más allá de los contra-discursos que han ido surgiendo, en la estructura basal de la Argentina se ha mantenido hasta el día de hoy, como lo muestra el artículo 25 de la Constitución de 1994, una visión eurocéntrica que, por omisión, devela el rechazo histórico hacia lo (mestizo) americano).

Con la salvedad ya hecha de la “generalidad” con la que se expone el asunto, el análisis en este nodo de la investigación puede relacionarse con la perspectiva crítico-genealógica de Michel Foucault. De acuerdo con Rolando Casale y María Luisa Femenías, este horizonte analítico busca describir cómo se han formado los discursos, para responder a qué necesidades, cómo se han modificado y desplazado y cuáles han sido las condiciones para su surgimiento, crecimiento y validación.⁽¹⁵⁾ Si bien los autores refieren también a la coacción ejercida efectivamente por los discursos, y a los sistemas de coacción con el apoyo de o a pesar de los cuales se han formado, aquí preferimos hablar de procesos hegemónicos, que incluyen la coacción pero no se agotan en ella.

De este modo, se ha apelado a una metodología crítica no sólo para establecer el juego de *Bolivia* dentro de la red de relatos/hechos acerca de la construcción histórica de la identidad nacional argentina, sino que también esta criticidad sustenta el propio análisis formal de la película, al cual nos referimos más arriba. Tal método permite develar las mistificaciones detrás de las interpretaciones de la realidad y las causas de las mismas para poder reelaborar esas construcciones;(16) exponer cómo las creaciones en torno a la inmigración, la identidad y el ser nacionales responden a tradiciones selectivas, a luchas intra-hegemónicas y entre procesos hegemónicos y contra-hegemónicos.

Se trata así de *“disolver las limitaciones sociales estructuralmente impuestas, haciendo que los mecanismos causales subyacentes sean visibles para aquellos a quienes afectan a fin de permitirles una superación de los problemas sociales”*.(17) Una perspectiva crítico-genealógica permite, en este caso, develar el carácter de construcción histórica e interesada que poseen los imaginarios en lo relativo a la constitución de la identidad nacional. Se pretende, entonces, no sólo la revisión de nuestras percepciones (lograr autoconciencia, desnaturalización, derrumbar los dictámenes del sentido común y el vox pópuli), sino también una mejor comprensión de lo real-social que torne posible su transformación.

En este sentido, *Bolivia* no sólo “ayuda” a dicha develación, sino que, por sobre todas las cosas, puede ser inscripta en esa red más amplia que abarca los discursos sobre inmigración e identidad nacional, y que está sujeta a permanentes disputas por la hegemonía; por lo que su estudio desde una perspectiva metodológica crítica, arroja luz sobre los mecanismos, las construcciones históricas que, a fuerza de los procesos hegemónicos a lo largo del tiempo, se internalizan como “datos”, como atributos “naturales”, como “sentido común”. Vale decir que dichas construcciones sociales de sentidos anclan esta vertiente metodológica en los procesos comunicacionales.

No puede olvidarse, asimismo, la inscripción del film en cuestión en el propio mundo de la producción cinematográfica. Lejos de ser una película aislada, una “rara avis” en el panorama nacional, *Bolivia* dialoga con el “movimiento” heterogéneo conocido como Nuevo Cine Argentino (NCA), surgido a mediados de la década del noventa.

Si bien no existe un programa común ni inquietudes estéticas homogéneas entre los realizadores y obras incluidas por la crítica especializada en este grupo, el NCA ciertamente representó un *“nuevo régimen creativo”*(18) porque reconfiguró los modos de producción, lo cual involucró a todos los componentes del campo cinematográfico argentino, redefiniéndolos.

Los directores no compartían ningún programa afirmativo, pero sí tenían un posicionamiento negativo definido: la necesidad de trascender el modo de hacer cine en los ochenta le dio al NCA su distintivo fundamental, el carácter rupturista.

De este modo, la “apertura” de *Bolivia* antes mencionada vuelve necesario el reconocimiento de aquellos rasgos formales que la inscriben en el NCA con el objetivo de entenderla como parte de una red de inquietudes artístico-políticas mayor. Es que la aparición de este movimiento (y, por lo tanto, del film en cuestión) es inescindible del contexto socio-político y de la historia de su sedimentación, de los que se intentó dar cuenta mediante la historización crítica antes propuesta.

Epílogo

Más allá (o a través) del desarrollo de los conceptos y técnicas específicos para la realización de la tesis de grado de la que este ensayo es un desprendimiento, se ha intentado elaborar un marco posible (que de ningún modo se pretende insoslayable, ni incuestionable) para el estudio de obras cinematográficas (y, por qué no, de obras artísticas en general) desde una perspectiva que merezca considerarse como comunicacional; marco con el que, al mismo tiempo, se intenta una justificación no sólo de la posibilidad, sino también de la relevancia de una investigación de este tipo.

Al respecto, es importante mencionar que, en nuestra experiencia personal, es la perspectiva teórica la que enmarca a la investigación en la comunicación social. Junto a Aumont y Marie, consideramos que el análisis del film no es una disciplina en sí misma y que, por lo tanto, los métodos y técnicas propuestos y empleados son recuperados desde diversos campos. (19) Sin embargo, la comunicación social, a diferencia de lo que ocurre a nivel teórico, no ofrece métodos propios para el análisis cinematográfico, por lo que debemos recurrir a técnicas provenientes de la realización cinematográfica (el *découpage* como (re) construcción del documento con indicaciones técnicas utilizado a la hora del rodaje) o de la historia. Esos métodos y técnicas son reapropiados desde la perspectiva teórica comunicacional, en un juego interdisciplinar ineluctable; del mismo modo que dicha teoría retroalimenta sus desarrollos con disciplinas afines (v.g., el concepto de “huella” ha sido ampliamente trabajado por la filosofía del lenguaje).

En conclusión, esta necesidad de tomar elementos de otros campos lleva a construir un modelo de análisis propio y singular, determinado por las características del objeto-película y, sobre todo, por las preguntas y objetivos de investigación. Aumont y Marie explican que *“hasta cierto punto, no existen más que análisis singulares, cuya gestión, amplitud y objeto resultan por completo adecuados para el film concreto del que se ocupan”*. (20)

Aquí, en definitiva, hemos decidido concentrarnos en los aspectos más directamente relacionados con la comunicación y el cine. En nuestra tesis, el marco teórico-metodológico también incluye una serie de conceptos orientados hacia las ciencias sociales que

consideramos esenciales para la investigación, y que están relacionados con las ideas de identidad, racismo e imaginarios sociales, entre otros. Si no los incluimos aquí es porque su desarrollo requeriría de referencias más extensas sobre el análisis específico del film que nos compete, para que de ese modo se contara con una correcta contextualización. Y lo que intentamos llevar a cabo con este ensayo es, de una manera un tanto más general, siempre anclada pero a su vez desprendiéndose de la tesis de la que se parte, dar cuenta de la plausibilidad de estudiar al cine desde la comunicación social tratando de entender la pertinencia de un estudio de este tipo y las especificidades disciplinares involucradas.

Notas

- (1) Grimson, Alejandro. *Los límites de la cultura. Críticas de las teorías de la identidad*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2012, p. 25.
- (2) Tesis. Dirección de Investigaciones Científicas y Grado. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. Programas de investigación, <http://www.perio.unlp.edu.ar/tesis/?q=node/1>, (5 de abril de 2012)
- (3) Burroughs, William S. *La revolución electrónica*, Buenos Aires, Caja Negra, 2009, pp. 27-28.
- (4) Verón, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1998, p. 125.
- (5) Ibidem.
- (6) Ibidem, p. 124.
- (7) Magariños de Morentín, Juan. "Resumen y notas: La arqueología del saber", documento de cátedra, Semiótica, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.
- (8) Verón, Eliseo, op. cit., p. 127.
- (9) Aumont, Jacques y Michel Marie. *Análisis del film*, Barcelona, Editorial Paidós, 1990, p. 55.
- (10) Ibidem, p. 57.
- (11) Ibidem.
- (12) Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Editorial Paidós, 1996, p. 50.
- (13) Aumont, Jacques y Michel Marie, op. cit., p. 58.
- (14) Benavidez, Fabio. "La puesta en forma y su propuesta estética", documento de cátedra, Realización y Lenguaje Audiovisual, Comunicación Audiovisual, Facultad de Bellas Artes, UNLP, p. 2.
- (15) Casale, Rolando y María Luisa Femenías. "Algunas claves para incursionar en el pensamiento de Michel Foucault", en Moran, Julio César (Comp.). *Por el camino de la filosofía. Pensar de nuevo la modernidad*, La Plata, De La Campana, 2006, pp. 155-156.
- (16) Porta, Luis y Miriam Silva. "La investigación cualitativa: el análisis de contenido en la investigación educativa", Mar del Plata, octubre de 2003, p. 8, <http://www.uccor.edu.ar/paginas/REDUC/porta.pdf>, (31 de octubre de 2012)
- (17) Colás Bravo, Pilar. "Paradigmas alternativos en la evaluación", en Jornet Meliá, Jesús M. (Ed.). *Problemas de la medición y evaluación educativa. Estándares e indicadores para analizar la realidad educativa*, Valencia, Grupo de Evaluación y Medición (GEM)-Universitat de València, 2005, p. 22, <http://www.um.edu.ar/catedras/claroline/backends/download.php?url=L1BST0JMRU1BU19ERV9MQV9NRURJQ0nTTI9ZX0VWQUxVQUNJ005fRURVQ0FUSVZBUy5wZGY%3D&cidReset=true&cidReq=FOP02SJ>, (31 de octubre de 2012)
- (18) Aguilar, Gonzalo. *Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2006, p. 14.
- (19) Aumont, Jacques y Michel Marie, op. cit., p. 13.
- (20) Ibidem, p. 23.

Recibido: 30 de Julio de 2013.

Aprobado: 2 de noviembre de 2013.

Para citar este artículo

Duarte, Ezequiel Iván y Lara, Juan Manuel. “La posibilidad de estudiar al cine desde la comunicación: un caso pensado con la película *Bolivia* de Adrián Caetano” en *Cuadernos de H Ideas* [En línea], vol. 7, nº 7, diciembre 2013, consultado...; URL: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/cps/article/view/1916>