

LA IMAGEN EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA. NOTAS SOBRE EL ESPECTÁCULO,
LA RESISTENCIA AUDIOVISUAL Y EL NUEVO CINE ARGENTINO (1)

Juan Pablo Angona
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)
juanangona@yahoo.com.ar

Resumen

Como el título lo anuncia, el propósito de este artículo es reflexionar sobre el lugar de las imágenes en la sociedad contemporánea, pero no solo para constatar la centralidad que desde hace tiempo tienen en nuestra cultura, sino también para cuestionar la supuesta transparencia o visibilidad total que se les adjudica y reconocer las tendencias del escenario audiovisual contemporáneo que se disputan el sentido de las mismas: el espectáculo y la resistencia audiovisual. Además, en el segundo apartado del artículo se define y caracteriza el nuevo cine argentino prestando atención a su relación con este escenario.

Palabras clave: imagen, espectáculo, resistencia audiovisual, representación, nuevo cine argentino.

I

“La oscuridad es como una espesa sustancia negra salida de la lámpara”.
Fogwill, “Condiciones imperfectos”, en *Muchacha Punk*.

“El problema no es la imagen, es cómo la TV puede ganar para sí ciertas formas de reflexión,
donde la imagen y la fuerza apelativa que la imagen tiene no sea única”.
Fabián Polosecki (2).

En su genealogía de las distintas formaciones de control social, Esteban Rodríguez, siguiendo a Michel Foucault, Gilles Deleuze y Karl Marx, pero también continuándolos, es decir, entendiendo que sus esbozos teóricos intuyeron lo que atraviesa nuestra época pero sin alcanzar a problematizarla, señala que, así como en las sociedades represivas (pre-capitalistas) lo que reunía a los hombres era Dios y el espacio privilegiado para esos encuentros era la iglesia, y en las sociedades persuasivas (capitalistas) el trabajo asalariado en la fábrica aseguraba esa ecuación, en la sociedad contemporánea, que denomina *de comunicación* (poscapitalista, siguiendo la lógica de los paréntesis), el elemento en común son las pantallas audiovisuales. Pero con una diferencia: que las pantallas son un espacio imaginario de encuentro. Es decir, que las diversas tecnologías de visión reúnen a los hombres, pero sin encontrarlos; que los juntan, pero los mantienen separados.

De otra manera, que con la hegemonía de la mediatización, los hombres se relacionan a través de imágenes y lo público, lejos de desaparecer, se redefine desde lo privado: se privatiza. Entonces, los medios de comunicación masiva y, dentro de ellos, los audiovisuales, son los configuradores privilegiados del sentido en la sociedad contemporánea. Si el modo predominante del funcionamiento cultural es masivo, nuestra cultura es centralmente visual (3). “Tanta máquina de visión, desde la galería de exposición hasta los *bunker* astronómicos; tanto consumo visual, desde una vidriera hasta el cinematógrafo, pasando por la publicidad callejera y la moda de temporada; todo eso, de algún modo, tuvo que participar en el modelado para esta predisposición hacia lo visual” (4), explica Rodríguez. Y esa primacía de la imagen que caracteriza nuestra época tiene nombre: se llama *ocularcentrismo*.

Pero la primacía de la imagen que caracteriza estos tiempos no debe confundirse con *visibilidad total*. Las tecnologías de visión, que atraviesan todos los sectores sociales, producen regímenes de visibilidad social que administran las imágenes en el cotidiano, distribuyendo luces y sombras, es decir, iluminando, pero también ocultando. Crean un orden visual imaginario que, si bien otorga visibilidad al mundo, no deja de ocultar determinadas zonas. O sea, fabrican imaginarios sociales y lo que incluyen en las representaciones colectivas es tan importante como lo que dejan afuera. En palabras de Christian Ferrer, que sigue el concepto de “estética geopolítica” que Frederic Jameson aplicó al cine para caracterizar la intencionalidad ideológica que atraviesa estos medios: “en verdad, el impulso es más primario, pues la máquina visual sólo quiere hacer visible al mundo a través de sí e imponer obstáculos a otros modos de hacer advenir el mundo. La máquina visual es un ensamblaje de metáforas lumínicas del conocimiento, espacios institucionales y arquitectónicos y tecnologías de visualización, y su articulación despliega un espacio existencial donde se pone al descubierto una verdad de época” (5). Más simple, son máquinas egoístas: orientan la visión, pero no

por ello dejan de forzarla hasta sólo dejar ver lo que ellas quieren. Son “máquinas *para ver, que hacen ver, y que ven por nosotros y para nosotros*” (6), dice Rodríguez. Entonces, como lo insinuaba Fogwill en esa frase con la que se abre este capítulo que también es una profunda síntesis epistemológica (la luz del conocimiento limita con las sombras de lo desconocido): la oscuridad viene con la luz, es un efecto de la misma. O, como decía Anaxágoras, “lo que se muestra es un aspecto de lo invisible” (7).

De esta manera, si no cabe hablar de transparencia, tampoco de ingenuidad. Las cámaras no muestran todo. La violencia que entraña toda técnica no lo permite: para ver es necesario excluir. Pero lo que queda oculto, entre las sombras, no es sólo una eventualidad técnica. Cuando la sociedad se configura desde el sentido de la vista, cuando “la visibilidad constituye la medida de existencia de la realidad” (8), como dice Rodríguez, no hay inocencia que valga. Lo que se queda afuera del registro visual no es producto de la casualidad. Al contrario, es un efecto de control. Ya se sabe: hay que ver para creer y si no lo veo, no lo creo. En el imperio de la imagen, “sólo existe lo que vemos; lo que no se encuentra inscripto en nuestro registro de visibilidad no existe” (9).

No obstante, el asunto no termina ahí. Porque, como decía Foucault, “donde hay poder, hay resistencia”. Esto es: si el poder se ejerce a través de las imágenes, en las pantallas, aunque esta posibilidad sea cada vez más exigua, también existe resistencia (10). De otra manera, el sentido de la vista no viene dado, de una vez y para siempre, sino que hay que disputarlo en cada ocasión. La visión es un campo de tensión. O, mejor, un campo de batalla en el que fuerzas visuales contrapuestas, y no olvidemos: desiguales, luchan por imponerse una sobre la otra. Por eso, si el *espectáculo* es la tendencia dominante del escenario audiovisual contemporáneo, la clave pasa por reconocer lo que este no incluye e insiste en borrar de los marcos sociales de representación y percepción. En los términos que escoge Christian Ferrer: “el problema estratégico parece redefinirse hoy en día en términos de lo que vemos y lo que no vemos. *Develar lo invisible de una época* merece constituirse en un proyecto teórico-político tan imprescindible como la educación de la conciencia lo fue para la época de Kant” (11). En concreto, correr la mirada del espectáculo para reconocer su reverso, es decir, lo que sólo la *resistencia audiovisual* puede ofrecernos.

De ahí que, antes de seguir, convenga hacer una aclaración: como lo entendía Polo, el problema no es la imagen, sino que esta asuma modalidades de mayor reflexividad. Una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa. Que el espectáculo sea la corriente hegemónica no quiere decir que el sentido de las imágenes termine ahí, que la significación de las mismas no pueda ser otra. Una forma o variante, por más dominante que sea, no agota todas las posibilidades. Por eso, antes de pasar a caracterizar las corrientes en pugna que se acaban de mencionar, conviene retomar un pasaje del “Editorial” del N° 10 de la revista *La escena contemporánea* que, al justificar su elección de detenerse en algunas imágenes para desarmarlas y volverlas a construir desde la escritura, reforzaba esta idea:

“La cultura letrada ha parido fuertes desconfianzas hacia las imágenes. Estas fueron acusadas de ser causantes o portadoras de lo banal, lo rápido, lo alienado. Asociadas durante el siglo veinte a la industria cultural o al espectáculo, recibieron la condena sumaria de la teoría y el éxito del consumo masivo. Todavía se escuchan las voces que señalan que algo fortísimo ha perdido la cultura en su desplazamiento de la escritura a la imagen. Porque si allí había concepto –en el despliegue de lo escrito–, aquí sólo quedaría la mera ociosidad del entretenimiento.

“Creemos, por el contrario, que las imágenes pueden suponer, al igual que los conceptos, una composición compleja de ideas y representaciones. Más aún, lo que se ha considerado rasgo notorio de las culturas masivas –la trivialización, la conversión de toda producción en mercancía– puede afectar tanto a las escrituras como a las imágenes. Ambas pueden venir a sustituir lo que se experimenta o se produce con representaciones ajenas y cristalizadas. Pero una imagen, decíamos, puede ser también un modo de decir, una propuesta, una idea, una activadora del pensamiento y de la acción” (12).

Resumiendo, la amenaza de la mercancía se ciñe sobre toda la cultura y las imágenes, así como entretienen, también pueden estimular el pensamiento. Pero completemos la descripción del escenario audiovisual contemporáneo. Si el *espectáculo* es la tendencia que domina la televisión y el cine no sólo de Hollywood, sino de casi todos los países, el cine que no reniega de su aspecto “documental”, es decir, que no traiciona lo que el registro puro proporciona, pero no por ello desdeña el artificio, encarna la *resistencia audiovisual*, una tendencia de la que, como se verá más adelante, participa el nuevo cine argentino. En palabras de Jean Louis Comolli: “acorralado por el devenir-espectáculo del mundo tal como lo proponen, el cine, para recuperar el sentido, debería reconciliarse con el registro del *documento*. En mi opinión, así es como se puede comprender este desvío por el lado del documental que caracteriza a más de una ficción reciente” (13). O, como lo explica Ricardo Ángel Moretti, que sigue el planteo de Comolli: “en un contexto que implica la inminente posibilidad de extraviarnos en un panorama de *visibilidad total*, con el probable efecto de dominio y de mirada única tipo globalización que sería tan funcional a la vigencia de su pensamiento también único, la escritura cinematográfica es la única arma (audiovisual) que queda para contrarrestar, para resistir a su hegemonía y a su intervención en todos los órdenes de la vida, pública o privada” (14). Entonces, si el espectáculo hace suya la opción por el

entretenimiento, la resistencia audiovisual todavía “piensa el cine como un espacio de reflexión, un territorio del pensamiento” (15). Así, a la velocidad con la que el espectáculo exhibe sus imágenes una tras otra, el cine que resiste opone el detenimiento visual que implica la reflexión.

La diferencia entre el espectáculo y la resistencia audiovisual está en el sentido de la representación que asumen sus imágenes. Según Roger Chartier, en el ensayo que analiza la obra de Louis Marin incluido en *Escribir las prácticas*, la representación que supone la imagen tiene una doble significación. “¿Poder de la imagen? Efecto-representación en el doble sentido del que hemos hablado, de presentificación de lo ausente –o de lo muerto– y de autorrepresentación que instituye el sujeto de mirada en el afecto y el sentido, la imagen es a la vez la instrumentalización de la fuerza, el medio de la potencia y su fundación como poder’. Así, se asigna a la representación un doble sentido, una doble función: hacer presente una ausencia, pero también exhibir su propia presencia como imagen, y constituir con ello a quien la mira como sujeto mirando” (16). Esto es: la imagen, en tanto representación, tiene una doble dimensión: por un lado, *representa* algo (transparencia transitiva) y, por el otro, *se presenta* representando algo (opacidad reflexiva). Pero definido el concepto, vayamos al grano. Con relación a la segunda función que estos autores le asignan a la representación visual, espectáculo y resistencia audiovisual no se diferencian. Ambas corrientes se ofrecen al público, que constituyen de esa manera como observador, en tanto imágenes, es decir, asumiendo su carácter de signos. Pero, en relación con la primera función, la cuestión cambia. No hay dudas de que las imágenes son representaciones, pero eso no quiere decir que siempre representen lo mismo. Si el cine que resiste, al no traicionar lo que el registro puro proporciona, hace presente lo real y, por ello, nos lleva “más allá de las imágenes”, las imágenes del espectáculo solo representan otras imágenes. Mientras la resistencia persevera en el arte del registro, las palabras, perdón, las imágenes del espectáculo se separan de las cosas hasta, como vimos, sustituirlas por otras imágenes. Hasta dejar de revelar la realidad y pasar a ocultarla.

De otra manera, si las imágenes del cine que resiste son un registro de lo real que, por eso mismo, nos conectan con el presente, el espectáculo es sólo una relación entre imágenes, es decir, un juego de imágenes que no remiten más que a otras imágenes. Esto no quiere decir que el cine que conserva su aspecto documental no tenga otras imágenes de referencia, sino, simplemente, que las imágenes del espectáculo están desvinculadas de lo real. Más simple, que el plano de existencia del espectáculo es la virtualidad. Pero el asunto no termina ahí. Porque el espectáculo trastoca los términos hasta hacer pasar una cosa por otra, o sea, hasta producir una inversión. Como señala Comolli, “lo real de la representación viene a ocupar el lugar de la representación de lo real”, y, en consecuencia, se produce una “vacilación entre verdadero y falso, entre lo dado y lo construido” (17). “La realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real” (18), decía Guy Debord. En palabras de Zunzunegui, se trata de la confusión que elimina la distinción entre la realidad de la imagen y la imagen de la realidad. Más crudo, el espectáculo banaliza aquello que captura hasta sacarlo de contexto o, mejor, hasta que, despolitización y deshistorización mediante, el conflicto se desvanece.

II

“Una de las cosas que ha sufrido nuestro país no es lo que no ha podido hacer, sino lo que no ha podido ver”.
Carlos Vallina (19).

“(…) el cine es un nuevo pensamiento de lo otro, una nueva manera de hacer existir lo otro. (...) El cine nos presenta lo otro en el mundo, nos lo presenta en su vida íntima, en su relación con el espacio, en su relación con el mundo. El cine amplifica enormemente la posibilidad de pensar lo otro”.

Alain Badiou, “El cine como experimentación filosófica”,
en Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*.

Si dentro del cine nacional, el nuevo cine argentino se opone tanto al viejo cine declamatorio de los ochenta como al cine impulsado por los multimedios televisivos (20), en un plano más general, es decir, atendiendo a la caracterización del escenario audiovisual contemporáneo que se hizo más arriba, el nuevo cine argentino, si bien algunos de sus directores también incursionaron en la televisión (las miniseries *Okupas*, de Stagnaro, y *Tumberos*, de Caetano, son los ejemplos más salientes) (21), en tanto narra sus historias sin traicionar aquello que el registro puro proporciona, forma parte de la resistencia audiovisual contra el espectáculo, la tendencia que domina la televisión y el cine no sólo de Hollywood, sino de casi todos los países. Como lo explica Ricardo Ángel Moretti, “esta audiovisión de nuestro entorno está teñida de ese aspecto ‘documental’ que lo convierte, desde nuestra perspectiva, en un lugar de resistencia, ante el avance de *puestas en escena* que actúan sobre nosotros replicando, para acentuarlo, ese espectáculo deshumanizado en que se ha convertido la realidad de referencia en la mayoría de las manifestaciones audiovisuales” (22). De esta manera, además de recordarnos que las imágenes no sólo entretienen, sino que también pueden estimular el pensamiento, el nuevo cine nos permite develar lo invisible de la época, o sea, lo que el espectáculo no incluye e insiste en borrar de los marcos sociales de representación y percepción. Esto es: si el espectáculo es un juego de

imágenes que no remiten más que a otras imágenes, es decir, si su plano de existencia es la virtualidad, el nuevo cine argentino es un arte del registro que, por eso mismo, hace presente lo real y nos conecta con el presente.

Pero antes de reconocer qué es lo que han vuelto visible las nuevas luces, digamos que el nuevo cine argentino es una resistencia con historia. Porque, si bien es cierto que, a excepción de la obra de Leonardo Favio, los nuevos directores no reconocen raíces o filiaciones con el cine argentino que los antecede, el nuevo cine argentino, al no renegar de su aspecto “documental”, como plantea Emilio Bernini, continúa de modo inconsciente el proyecto moderno del cine argentino, que estaba inconcluso:

“El cine argentino de la última década parece asentar su actualidad en una persistencia de la idea moderna del cine y en la relación de éste con la historia. Con ello legitima sus propuestas desde esa tradición cinematográfica, pero, sobre todo, con ello se sitúa en una impensada línea de continuidad respecto de aquellos programas interrumpidos por motivos políticos que la generación del sesenta, el grupo de los cinco y aun vanguardias estética y política habían iniciado hacia mediados de siglo veinte. La modernidad, que llegó al cine argentino de la mano de la nueva ola francesa, del cine de Antonioni, del de Bergman, y del neorrealismo italiano, obtiene con el cine contemporáneo una conclusión tardía, aunque ahora con otros referentes cinematográficos. Las diferencias no obstante son, entre unos y otros, evidentes, especialmente porque el cine contemporáneo es irreconocible como conjunto. En efecto, el nuevo cine de los años noventa presenta una notoria dispersión de tendencias, una de cuyas causas puede atribuirse a la ausencia de tópicos comunes, a diferencia de aquellos que compartían los cineastas de los sesenta y que hicieron de ellos una generación. Sin embargo, en ambos prevalece una idea del cine y una moral de la imagen en parte semejantes; así como una afirmación de la relación del cine con el presente, a la vez que una oposición al cine de las décadas anteriores. Esto ubica al cine contemporáneo en la línea de aquel proyecto moderno, cuyo término, en efecto, viene a tener lugar más de dos décadas después de su interrupción brutal por parte del terrorismo de Estado de mediados de los setenta que no sólo arrasó con la política y los cuerpos. Una vez cumplidos el testimonio, la recensión, la crítica y la denuncia relativos al proceso militar en el cine de los años ochenta (Puenzo, Doria, Pereyra, Agresti, Fischerman, Solanas, Filippelli...), los cineastas actuales parecen, de modo imprevisto, haber abierto una nueva vía para un programa a medias realizado. Una asunción desapercibida, históricamente sobredeterminada, permite esa continuidad, aun cuando ésta no sea una operación consciente de los cineastas, y aun cuando sea otro el modo de vincularse con la historia y el presente. Su contemporaneidad es, entonces, esta modernidad tardía; su actualidad, la recuperación de un sentido del cine cuya vigencia hoy parece puesta en duda” (23).

Así, los directores del nuevo cine se distancian de los autores contemporáneos que centran su interés en los problemas planteados por las nuevas tecnologías que están transformando el cine. “Cuando el cine contemporáneo responde de diversos modos a lo que se percibe como un umbral de época, en relación con los medios y los nuevos soportes digitales y numéricos (v.g. Jean-Luc Godard, Peter Greenaway, Wim Wenders, David Lynch, Peter Tscherkassky...), el cine argentino parece volver a fundar, o se fundamenta en, un cine que se creyó capaz de elaborar conocimientos en torno a la sociedad, resistir desde la autonomía de lo estético y aun interpelar a los sujetos para la acción política” (24), dice Bernini. Por eso, si bien la falta de un manifiesto común y las dificultades para actuar en conjunto de sus directores (25) impiden definir al nuevo cine argentino como un movimiento cinematográfico, esta categoría no le es del todo esquiva: según Eduardo Russo, los movimientos, que caracterizaron el cine moderno, no sólo agrupan cineastas o films con similares rasgos estéticos, sino que manifiestan “una articulación en común con su contexto social”. Incluso, agrega, “parece haber una conexión entre los movimientos y ciertas situaciones de conmoción social y política a la que ellos responden” (26). Sin embargo, agreguemos que la tardía modernidad del nuevo cine, que la notoria vigencia de la noción de autoría confirma, convive con modos contemporáneos de hacer cine.

De esta manera, el nuevo cine argentino *persevera* en el arte del registro, hace presente lo real y, por eso mismo, nos habla del presente. Un presente marcado por las consecuencias o secuelas sociales del neoliberalismo, porque la mano del mercado será invisible, pero a esta altura sus efectos ya se han vuelto evidentes. Y no es que otras expresiones artísticas no se hayan fijado en estas transformaciones, sino que, como dice Gonzalo Aguilar, “con una apertura de la que carecen otras artes del período, el cine se transformó, en los últimos años, en el lugar en el que se plasmaron las huellas del presente y es por eso que puede recurrirse a las películas para responder a la pregunta sobre por qué, pese a que los mundos se están evaporando, algo persevera” (27). Mundos entre los cuales, agreguemos, el del trabajo, a caballo entre los restos del viejo mundo del trabajo y la emergencia de las nuevas prácticas laborales, ocupa un lugar central.

Por eso, si como también dice Aguilar, los nuevos realizadores utilizan el cine como una herramienta de investigación (28), puede decirse que los films del nuevo cine argentino son investigaciones del presente y, en gran medida, investigaciones del afuera, es decir, de las estrategias de vida que los sujetos de los sectores sociales excluidos y/o marginados se ven obligados a ensayar para escaparle a la muerte.

En palabras de Carlos Vallina, “la nueva generación de creadores apuesta a una observación minuciosa de los márgenes, de las exclusiones, de los vacíos aparentes. Las autopistas y sus no lugares, las rutas desangeladas del amanecer, las pesquisas para situar en los barrios o en los claustros del horror de la dictadura de las dictaduras a los protagonistas de la mayor tragedia Argentina, pero con la voluntad de encontrar en ellos la propia identidad, para autointerrogarse y duplicarse las veces que los nuevos lenguajes lo permitan”. Sin embargo, “ya no se trata de registrar el afuera con la mera convicción de la extrema objetividad sino también de percibir las relaciones íntimas, secretas, los cuchicheos de lo real, los susurros, lo imperceptible y lo ansioso, lo que quiere nacer y sabe o intuye que algo anciano y fosilizado se lo impide” (29).

De otra manera, si el nuevo cine argentino, en tanto forma parte del cine que resiste, es un espacio de pensamiento, ese pensamiento, como dice Alain Badiou en uno de los epígrafes iniciales, es un pensamiento de lo otro, es decir, un pensamiento de lo popular, porque, como señala Pablo Alabarces (30), preguntarse por lo otro, en la cultura hegemónica y los massmedia, significa preguntarse por lo popular. Entonces, grietas de luz que permiten pensar el presente o, más específicamente, el afuera, lo otro o lo popular para problematizar las diferentes estrategias (de supervivencia y de pertenencia) que los sujetos de los sectores sociales excluidos y/o marginados ponen en juego para hacer frente al neoliberalismo.

Notas

(1) Este artículo retoma algunos planteos desarrollados previamente en mi tesis de grado para la Licenciatura en Comunicación Social titulada *Imágenes de la desolación. La caída del mundo del trabajo en el nuevo cine argentino*, trabajo en el que analizo las relaciones que algunos films de la renovación (*Pizza, birra, faso*, de Israel Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, *Mundo grúa*, de Pablo Trapero, *La libertad*, de Lisandro Alonso, y *Un día de suerte*, de Sandra Gugliotta) establecen en sus representaciones entre los sectores sociales excluidos y/o marginados y los cambios operados en el mundo del trabajo, es decir, las diferentes estrategias (de supervivencia y de pertenencia) que estos sujetos ponen en juego, así como la incidencia que ellas tienen sobre sus vínculos sociales.

(2) Citado por Fernando Martín Peña en “Polo”, *Film* N° 23, Año 4, Buenos Aires, enero/febrero de 1997, artículo incluido en Vallina, Carlos A. y Fernando Martín Peña; *La mirada Polosecki: periodismo audiovisual de investigación*, La Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación Social, 2006, p. 36.

(3) El recuerdo de esta evidencia, es decir, la preeminencia que los medios audiovisuales tienen en la sociedad contemporánea, es el punto de partida de Santos Zunzunegui en su tarea de *pensar la imagen*. Así, señala que, en la “civilización de la Imagen”, como denomina a la sociedad contemporánea, “la información y la cultura que se generan en nuestros días tienen un tratamiento predominantemente visual” (afirmación que acompaña con datos estadísticos: “más del 94 por ciento de las informaciones que el hombre contemporáneo, habitante de las grandes urbes, recibe se analiza a través de los sentidos de la vista y el oído; más del 80 por ciento, específicamente, a través del mecanismo de la percepción visual”). *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco, 1998, p. 21.

(4) Rodríguez, Esteban; *Justicia mediática. La administración de justicia en los medios de comunicación. Las formas del espectáculo*, Buenos Aires, Ad-Hoc, 2000, p. 44.

(5) Ferrer, Christian; *Mal de ojo. El drama de la mirada*, Buenos Aires, Colihue, 1996, p. 33.

(6) Rodríguez, Esteban; *Justicia mediática*, op. cit., p. 468.

(7) Citado por Santiago Kovadloff en *El silencio primordial*, Buenos Aires, Emecé, 1993, p. 17.

(8) Rodríguez, Esteban; *Justicia mediática*, op. cit., p. 50.

(9) Rodríguez, Esteban; *Justicia mediática*, op. cit., p. 50.

(10) Aclaración: que en el terreno de la imagen haya resistencia, no quiere decir que ella se limite a lo visual. Lo mismo vale para el poder, pero lo que interesa señalar es que la resistencia al sistema también transita por aquellos movimientos sociales que, promoviendo el encuentro cotidiano de los cuerpos, se reinventan por afuera de la mediatización. Me refiero, por mencionar una experiencia concreta, a los movimientos de trabajadores desocupados.

(11) Ferrer, Christian; “El hombre pantalla”, en *Política y Comunicación*, Buenos Aires, Catálogo/Universidad Nacional de Córdoba, 1992, p. 85 (la *cursiva* es mía), citado por Rodríguez, Esteban; *Justicia mediática*, op. cit., p. 49.

(12) Gago, Verónica, María Pía López, Matías Molle, Diego Sztulwark y Fabio Wasserman; “Editorial”, en *La escena contemporánea* N° 10, Buenos Aires, mayo de 2003, p. 5.

(13) Comolli, Jean-Louis; “El anti-espectador, sobre cuatro filmes mutantes”, en Yoel, Gerardo (compilador); *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 2004, pp. 47-8.

(14) Moretti, Ricardo Ángel; “Un perfil de resistencia audiovisual”, en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura* N° 21, Año 2, La Plata, FPyCS, UNLP, enero 2004, p. 36.

(15) Moretti, Ricardo Ángel; “Un perfil de resistencia audiovisual”, en *Tram(p)as* N° 21, op. cit., pp. 36-7.

(16) Chartier, Roger; *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 2001, pp. 77-8.

(17) Comolli, Jean-Louis; “El anti-espectador, sobre cuatro filmes mutantes”, en Yoel, Gerardo (compilador); *Pensar el cine 2*, op. cit., p. 46.

(18) Debord, Guy; *La sociedad del espectáculo*, versión digital tomada de http://www.pamiela.org/sociedad_espectaculo/EspectO.htm.

(19) Pegenaute, Jessica; “Una de las cosas que ha sufrido nuestro país no es lo que no ha podido hacer, sino lo que no ha podido ver”. Entrevista a Carlos Vallina”, en *Historias de Cine (para leer en el colectivo)* N° 0, Año 1, Trabajo Final de Análisis y Crítica de Medios, FPyCS, UNLP, La Plata.

(20) Hablando de oposiciones al interior del cine argentino, digamos con Sergio Wolf que desde finales de los años 50 la historia misma del cine argentino está dividida en dos [Wolf, Sergio; “El (doble) discurso del método”, en *Debates: La crítica y el público*, en FIPRESCI Argentina, Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (filial Argentina), <http://www.fipresciargentina.com.ar>].

(21) No sólo los directores, sino también varios de los actores más reconocidos del nuevo cine, como Héctor Anglada o Luis Margani, pasaron por la pantalla chica. Además, si bien todavía se aguarda una investigación que examine con detenimiento las relaciones de continuidad y discontinuidad entre una y otra experiencia, la obra de Fabián Polosecki (los programas de investigación periodística *El otro lado* y *El visitante* emitidos por ATC) parece haber tenido más de una influencia sobre el nuevo cine. No sólo por la proximidad temporal —el inicio del nuevo cine argentino prácticamente se superpone con el final de la obra de Polo, que muere en diciembre de 1996—, sino también, entre otras cuestiones, por la modalidad independiente de producción, la confusión o mezcla entre documental y ficción y el uso de la herramienta audiovisual para investigar problemáticas sociales sin caer en la denuncia que caracteriza ambas experiencias. Sobre la obra de Polo puede consultarse el libro de Carlos Vallina y Fernando Martín Peña, *La mirada Polosecki: periodismo audiovisual de investigación*, op. cit.

(22) Moretti, Ricardo Ángel; “Un perfil de resistencia audiovisual”, en *Tram(p)as* N° 21, op. cit., p. 37.

(23) Bernini, Emilio; “Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino”, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* N° 4, Buenos Aires, Santiago Arcos, octubre 2003, pp. 87-8.

(24) Bernini, Emilio; “Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino”, en *Kilómetro 111*, op. cit., p. 88.

(25) Sobre la falta de un manifiesto común, con la excepción de María Paulinelli, para quien el nuevo cine argentino elabora como manifiesto una propuesta discursiva que son las primeras *Historias breves* [“Apuntes breves sobre Historias breves”, en Paulinelli, María (coordinadora); *Poéticas en el cine argentino (1995-2005)*, Córdoba, Comunic-arte, 2005, p. 30], no existe discusión. En tanto, en relación con la falta de voluntad de acción conjunta de los nuevos directores, Fernando Martín Peña, trazando un paralelismo con la generación del 60, ha insistido de forma reiterada sobre este aspecto: “los cineastas de los sesenta se caracterizaron por una desunión casi militante, por la imposibilidad de percibirse como parte de algo y, en consecuencia, de actuar en conjunto. Cada uno ‘cuidaba su quintita’. Los cineastas de los noventa parecen seguir ese mismo camino y, si es así, no faltará quien lo lamente. Dentro de treinta años” (“Críticos, directores e industria. Un cine frágil”, en *Tram(p)as* N° 6, op. cit., p. 14). Por su parte, en el Glosario de *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente* (Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini, 2003), el libro del cual es editor, Peña dice que la agrupación es una “forma de reunión organizada, desconocida por los cineastas jóvenes de ambas generaciones. Sirve para defender los intereses comunes con cierta fuerza. Su desventaja es que ponerla en práctica implica también ponerse de acuerdo. Tanto los cineastas independientes de los 60 como de los 90 no quisieron o no lograron agruparse, por lo menos en el largo plazo. Hubo, en cambio, en ambos períodos, grupos efímeros como el llamado ‘Grupo de los cinco’ (Becher, De la Torre, Fischerman, Paternostro, Stagnaro) que, aunque no duró más allá de las *óperas primas* de sus integrantes, logró llamar la atención sobre las mismas, incluso en el tiempo: un estudio en los 90 se entera primero de que existió el Grupo de los cinco y luego de las películas que hicieron, suerte que no suelen correr los films que nacen aislados. Esa es una evidencia tal vez modesta pero clara de las ventajas de agruparse” (s/p). Así y todo, el término movimiento todavía se puede aplicar al nuevo cine argentino en el sentido que le da David Oubiña: “no se trata de películas que compartan un programa conjunto o una estética definida; en consecuencia, antes que hablar de un movimiento en sentido artístico, habría que pensar la noción de movimiento en términos geológicos: como si el cine argentino hubiera experimentado un temblor generalizado que permitió un reajuste de placas y sacudió sus cimientos” (“El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino”, en *Punto de Vista* N° 76, Buenos Aires, agosto 2003, p. 28).

(26) Russo, Eduardo; *Diccionario de Cine. Estética, crítica, técnica, historia*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 167.

(27) Aguilar, Gonzalo; *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006, p. 8. De todas formas, la literatura y la música argentinas, por mencionar otras áreas de la creación artística, también han explorado estas transformaciones sociales. En el caso de la primera basta con mencionar *El grito* y *Magic Resort*, de Florencia Abbate, *Villa*, de César Aira, *Cosa de negros*, de Washington Cucurto, *Como desaparecer completamente*, de Mariana Enríquez, *Vivir afuera*, de Fogwill, *Puerto Apache*, de Juan Martini, *Bariloche*, de Andrés Neuman, *Turdera*, de Ángela Pradelli, *Lanús*, de Sergio Olguín, *El origen de la tristeza*, de Pablo Ramos o *Cría de asesinos*, de Andrés Rivera. En tanto, por el lado de la música, los ejemplos pueden ir desde *Los Redonditos de Ricota* hasta la cumbia villera, pasando por, entre otros, *Ataque 77*, *Bersuit*, *Divididos*, *Las Manos de Filippi*, *La Renga* o el propio León Gieco.

(28) Aguilar, Gonzalo; *Otros mundos*, op. cit., p. 25. En tanto, a diferencia del nuevo cine argentino, el denominado cine militante o piquetero todavía piensa el cine como una herramienta de transformación social. Para conocer un poco más de los documentales políticos de este otro cine que se proponen acompañar las luchas del campo popular puede consultarse el artículo de Josefina Sartora, “Filmar para transformar” (en *Le Monde Diplomatique* N° 47, Buenos Aires, mayo 2003).

(29) Vallina, Carlos; “Realidad y lenguaje en la comunicación audiovisual contemporánea argentina. Las razones del corazón”, en *Anuario de investigaciones 2003*, La Plata, FPyCS, UNLP, 2004, pp. 158 y 159 respectivamente. Paula Porta, Bianca Racioppe y Santiago Oyarzábal señalan algo parecido: “estos directores jóvenes, cada uno con sus características, lograron mostrar otras realidades. Es en este sentido que se piensa a los films como espacios de visibilidad de la crisis y la marginalidad en la Argentina, y a los directores como aquellos que han motorizado la transformación estética en los modos de hacer cine”. “En estas expresiones aparecen, además, otros sentidos de configurar la identidad, entran en escena otras maneras de narrar a los sujetos y también otros sujetos que antes no eran visualizados. Lo marginal pasa a ocupar el centro de la escena” (“La pregunta por el nombre”, en *Anuario de investigaciones 2004*, La Plata, FPyCS, UNLP, 2006, pp. 134 y 135 respectivamente).

(30) Alabarces, Pablo; “Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno de lo popular”, ponencia presentada a las VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Córdoba, del 17 al 19 de octubre de 2002, <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/alabarces/alabarces.htm>.

Bibliografía

La escena contemporánea N° 10, Buenos Aires, mayo de 2003.

Aguilar, Gonzalo; *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.

Alabarces, Pablo; “Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno de lo popular”, ponencia presentada a las VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Córdoba, del 17 al 19 de octubre

de 2002, <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/alabarces/alabarces.htm>.

Bernini, Emilio, Domin Choi, Mariano Dupont y Daniela Goggi; "Editorial: La escena contemporánea", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* N° 4, Buenos Aires, Santiago Arcos, octubre 2003, p. 7.

Bernini, Emilio; "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* N° 4, Buenos Aires, Santiago Arcos, octubre 2003, pp. 87-106.

Chartier, Roger; *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 2001.

Comolli, Jean-Louis; "El anti-espectador, sobre cuatro filmes mutantes", en Yoel, Gerardo (compilador); *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 2004.

Debord, Guy; *La sociedad del espectáculo*, versión digital tomada de http://www.pamiela.org/sociedad_espectaculo/EspectO.htm.

Ferrer, Christian; *Mal de ojo. El drama de la mirada*, Buenos Aires, Colihue, 1996.

Kovadloff, Santiago; *El silencio primordial*, Buenos Aires, Emecé, 1993, p. 17.

Moretti, Ricardo Angel; "Un perfil de resistencia audiovisual", en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura* N° 21, Año 2, La Plata, FPyCS, UNLP, enero 2004.

Oubiña, David; "El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino", en *Punto de Vista* N° 76, Buenos Aires, agosto 2003, pp. 28-34.

Paulinelli, María (coordinadora); *Poéticas en el cine argentino (1995-2005)*, Córdoba, Comunic-arte, 2005.

Peña, Fernando Martín; *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini, 2003.

Peña, Fernando Martín; "Críticos, directores e industria. Un cine frágil", en *Tram(p)as* N° 6, Año 1, La Plata, FPyCS, UNLP, octubre 2002, p. 14.

Porta, Paula, Bianca Racioppe y Santiago Oyarzábal; "La pregunta por el nombre", en *Anuario de investigaciones 2004*, La Plata, FPyCS, UNLP, 2006, pp. 132-136.

Rodríguez, Esteban; *Justicia mediática. La administración de justicia en los medios de comunicación. Las formas del espectáculo*, Buenos Aires, Ad-Hoc, 2000, pp. 23-81 y 443-472.

Russo, Eduardo; *Diccionario de Cine. Estética, crítica, técnica, historia*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

Sartora, Josefina; "Filmar para transformar", en *Le Monde Diplomatique* N° 47, Buenos Aires, mayo 2003.

Vallina, Carlos A. y Fernando Martín Peña; *La mirada Polosecki: periodismo audiovisual de investigación*, La Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación Social, 2006.

Vallina, Carlos; "Realidad y lenguaje en la comunicación audiovisual contemporánea argentina. Las razones del corazón", en *Anuario de investigaciones 2003*, La Plata, FPyCS, UNLP, 2004, pp. 157-180.

Wolf, Sergio; "El (doble) discurso del método", en Debates: La crítica y el público, en FIPRESCI Argentina, Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (filial Argentina), <http://www.fipresciargentina.com.ar>.

Zunzunegui, Santos; *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco, 1998.

JUAN PABLO ANGONA

Es Licenciado en Comunicación Social con orientación en Planificación Comunicacional de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, donde también se encuentra cursando el Profesorado en Comunicación Social y desde hace tres años se desempeña como ayudante del Seminario Permanente de Tesis.