

LO OTRO DE LAS FORMAS EN EL NUEVO CINE ARGENTINO

Javier Palma

Magister en Comunicación y Cultura, UBA. Docente UBA/UNLU

(jaespalma00@gmail.com)

Recibido: 01/03/2017

Aceptado: 02/05/2017

Resumen

En las páginas que siguen se revisa críticamente una investigación anterior con la intención de contar algunos de los pormenores del proceso de trabajo. El interés está puesto en mostrar algunas de las cuestiones que fueron apareciendo en una investigación que, con el marco de la Comunicación como lugar desde donde analizar, puso el foco en la relación entre la cultura de masas –específicamente el Nuevo Cine Argentino– y sus procesos de representación de la alteridad social y cultural.

Palabras clave: Cultura de masas, Representaciones, Clases populares, culturas populares.

THE OTHER OF THE FORMS IN THE NEW ARGENTINE CINEMA

Abstract

In the following pages, a previous investigation is critically reviewed with the intention of telling some of the details of the work process. The interest is set to show some of the issues that were appearing in an investigation that, with the framework of communication as a place from which to analyze, put the focus on the relationship between mass culture – specifically the New Argentine Cinema– and its processes of representation of social and cultural alterity.

Keywords: Mass Culture, Representations, Popular Classes, Popular Cultures

Memoria

En *Mi último suspiro*, Luis Buñuel comienza a prologar el recorrido semibiográfico que hará en las páginas siguientes, describiendo la amnesia de su madre. La imagen de una madre que no reconoce a sus hijos y que celebra cada entrada de ellos como si fuera la

primera, sumada a la renovación del interés que a ella le producía el hecho de ver, una y otra vez, la misma revista que sus hijos le daban, le quitaban y le volvían a dar, lleva a Buñuel a sostener que “la memoria es lo que constituye toda nuestra vida (...) es nuestra coherencia, nuestra acción, nuestra razón, nuestro sentimiento. Sin ella no somos nada”.

De un lado, entonces, la muerte o su víspera en forma de olvido o de imposibilidad de recordar y, del otro lado, la vida en forma de memoria. Memoria que tiene al olvido como principal enemigo, aunque no es el único: los falsos recuerdos, la imaginación y el ensueño que, a la vez que la invaden constantemente, también la constituyen. Y la lista no termina ahí. Deberíamos sumar como una obligación a estos amigos, falsos amigos y enemigos de la memoria al presente, la historia, y su permanente ejercicio de presiones.

La invitación a escribir un texto sobre un trabajo de investigación concluido hace casi 8 años me lleva a tener en cuenta estas cuestiones. Primero, porque esa distancia temporal se expresa en cierta ajenidad vital: no es la misma persona aquella que investigó y la que hoy lee ese trabajo, aunque compartan el nombre y otras circunstancias. Segundo, y vinculado con lo primero, porque eso hace que tanto las problemáticas, las discusiones, las apuestas y las intenciones, las herramientas y las resoluciones, como los objetivos y los logros que pueda llegar a tener, se muestren como elementos susceptibles de (un posible) análisis. Tercero, porque todo eso redundando en un inevitable balance o ajuste de cuentas.

Balance necesario no sólo para que lo que siga tenga sentido sino además para que sirva a la hora de pensar el trabajo académico. Aquella vez, tratando de politizar el análisis cultural, de reivindicar una lectura de las representaciones que repare en las diferencias y en las asimetrías, pero no sólo en el nivel simbólico, y que busque vincularlas con sus condiciones materiales. Tomar esas zonas o “formas culturales”, al decir de Williams, en relación con sus contextos de producción obliga a pensar a la cultura de masas como tal: una matriz cultural compleja. A los medios (en este caso el cine), vinculados con todas las instituciones que tienen que ver con la producción, circulación y consumo de sus productos. Y además con el orden cultural dominante como telón de fondo de lo representado, las clases y las culturas populares, dado que en ese ruedo se dirime buena parte de la cultura.

Seguramente hoy todo sería diferente. No serían esas las problemáticas elegidas para el análisis, ni tampoco las superficies a analizar y, mucho menos, la politización de lo cultural tendría a ese modelo cultural (el popular) como escenario ni a esos actores sociales (las clases populares) como protagonistas. Pero esa es la lectura del hoy presionada por el presente. Confesión: cuando empecé a planificar este texto pensé que casi nada me unía a aquel trabajo. Hoy creo que la distancia es menor de lo que pensé. Vale entonces el ejercicio.

Un lugar desde donde mirar

“La(s) forma(s) de lo otro. Representaciones de las clases y las culturas populares en el nuevo cine argentino” tuvo algo muy claro desde sus comienzos y es que iba a ser la

Comunicación el lugar desde donde mirar y analizar.¹ Esta cuestión de principios no era algo tan fácil de explicar y de sostener en aquellos tiempos, y aún hoy muchas veces merece algún tipo de explicación. La vocación transdisciplinaria de la comunicación aparecía todavía como un límite posible frente al peso que sí tenían otras disciplinas de las ciencias sociales como la Sociología o la Antropología, por mencionar sólo algunas. Esta diferencia de status en relación con otras disciplinas no se condecía con el entonces desarrollo del campo de la Comunicación que, desde mediados de los ochenta y ya entrados los noventa, estaba claramente consolidado. Por lo menos en cuanto a las temáticas que la Comunicación reclamaba para sí, a la institucionalización de sus saberes y a la existencia de ciertos intelectuales faro dentro del campo. Es así que en sus comienzos la pertinencia comunicativa del tema y, sobre todo, el enfoque comunicacional haya asumido la forma de apuesta y muchas veces de defensa.

Este mismo par de apuesta y defensa se ve, además, en la tradición teórica en la cual se enmarca el trabajo, esta vez dentro del campo: la relación entre la cultura de masas y la cultura popular, que si bien había ocupado el centro del campo de la Comunicación en los años de su consolidación como tal, los ochenta, retomarla como problema al final de la primera década del nuevo milenio implicaba una posición particular:

Hablar hoy, desde la posición que pretendemos sostener, de las clases y las culturas populares implica además de una apuesta académica particular, debido a que los distintos análisis revisados no la comparten, reconocer una serie de obstáculos importantes. Obstáculos que no hacen más que aumentar cuando se trata de analizar, objetivo de este trabajo, la representación que de dichos sectores sociales y de sus prácticas se hace (Palma, 2010: 15).

Pero, a la vez, retomar esa relación implica destacar la asimetría entre ambos polos o elementos. En este caso, la cultura de masas en un específico momento de su desarrollo y la cultura popular (y las clases populares) que aparecían representados en muchos de sus productos y que estas representaciones remitían irremediablemente al margen.

Ese fue el comienzo de la investigación: la “marginalidad” que la Industria Cultural empezó a hacer circular en sus productos pero también ciertas miradas celebratorias o acríicas que reivindicaban no sólo el valor estético de muchas de esas representaciones sino también su alcance político. Eran tiempos donde el análisis cultural estaba impregnado de textualidades, de corporalidades, de apuestas por el retorno de todo lo reprimido que encontraban en estas representaciones del margen un lugar en donde señalar algún tipo de ruptura o de democratización.

¹ En palabras de entonces: “El trabajo está enmarcado en la comunicación como espacio teórico y disciplinar desde donde mirar y analizar a las representaciones mediáticas, en este caso las cinematográficas, con la intención de dar cuenta de los distintos dispositivos representacionales de los cuales se sirve y a la vez construye y reproduce la cultura de masas para construir la imagen de las clases y las culturas populares (Palma, 2010: 3).

Nosotros veíamos otra cosa. Y el punto de partida tanto disciplinar, la Comunicación, como la apuesta por retomar la relación entre la cultura de masas y la cultura popular en términos antagónicos nos llevaba por otro camino. Se trataba de ver lo popular en lo masivo para “dar cuenta de las operaciones a través de las cuales la cultura masiva hace accesible y representable aquello que no sólo no necesariamente responde a sus características sino que, además, se opone a su propia lógica y a sus principios (Palma, 2010: 20).

Y desde allí llegamos a la hipótesis que guió la investigación: en las representaciones masivas que abordamos aparece una imagen de las clases y de las culturas populares que dice más del “mundo cinematográfico” y sus lógicas –y de cierto sentido común que el cine, como tantas otras narraciones massmediáticas, ayuda a construir y a difundir– que de dichos actores y culturas.

En ese punto la idea era ver lo popular en relación permanente, continua y asimétrica con lo no popular, lo masivo, como principio epistemológico. Esto, pensábamos, nos permitiría escapar de varios riesgos y sentar una posición en el análisis cultural. Primero, del populismo cultural que se obstina en perder de vista la relación (siempre conflictiva) entre el modelo cultural que ensalza y los otros modelos culturales en disputa. Segundo, del dominocentrismo que se limita a señalar la dominación y no mucho más.

Teniendo esto como base la tarea fue definir los materiales de análisis. En un comienzo el denominado Nuevo Cine Argentino era una zona más dentro de un conjunto más amplio de representaciones mediáticas de lo popular. Dada su trascendencia, con el tiempo fue adquiriendo el lugar de superficie específica de análisis. Además, la noción de “movimiento” de Williams, entendida como una particular “formación cultural en la cual los artistas se unen para la prosecución común de un objetivo específicamente artístico” (1994: 58), nos permitió en ese momento dejar de lado ciertas discusiones en torno a qué es el nuevo cine argentino de los noventa: una escuela, una generación, etc.²

Resueltas entonces las cuestiones tanto de la perspectiva comunicacional, la problemática relación entre la cultura de masas y la cultura masiva y la superficie de análisis (las representaciones de las clases y las culturas populares en el Nuevo Cine Argentino) la investigación debía precisar qué entendía por representación y qué relación tenía ésta con sus contextos.

Representar en contextos

A la hora de establecer qué entendíamos por representación empezamos por el principio y ese principio era remarcar que la de representación es una categoría que implica siempre una ausencia. Y esto es así porque ya en su acepción más amplia y más vulgar remite a la sustitución de una cosa por otra. Es decir, en su sentido más lato es “aquello que está en lugar de” o aquello que se presenta (re-presenta) nuevamente (Williams, 2000: 281). En ese sentido la primera operación de la representación es ese estar en lugar de algo, sustituirlo.

² En ese punto la categoría más genérica y englobadora de movimiento como formación cultural se mostró particularmente útil, ya que son el mismo nuevo cine y sus características los que desmienten esas otras categorías mencionadas.

Ahora bien, lejos de ser el final del problema es el comienzo. Desde la perspectiva del trabajo entendíamos que esa sustitución nunca es inocente, lleva en sí las marcas del poder.

Es por eso que el preguntarse por el funcionamiento de todo proceso de producción de sentido obligue en primer lugar a interrogarse por el referente de la representación (¿qué se representa?), por el autor de la representación (¿quién lo representa?) y por el modo o la forma de dicha representación (¿cómo lo representa?) (Cfr. Rodríguez, 2003). Preguntas que recobran toda su importancia cuando el referente, lo sustituido, como en este caso, son las clases y las culturas populares, por su carácter de actores sociales y bienes y prácticas simbólicos subordinados. Y también cuando el autor de dichas representaciones no es tanto una persona física identificable (nunca lo es en realidad) sino el orden cultural dominante o hegemónico. Por último, cuando en ese particular modo de hacer presente se borran características propias de lo representado para poder hacerlo representable, como ocurre siempre que lo masivo crea una imagen de lo popular (Palma, 2010: 17).

El siguiente paso fue emprender el armado de una matriz de análisis para las representaciones que incluía autores como Williams y De Certeau, sumados a aquellos que trabajan específicamente con las representaciones mediáticas como Shohat y Stam, Chion, entre otros, con la idea de “colocar las producciones fílmicas no sólo en el terreno de la cultura sino, aún más, en el del poder y de la política. Más como en este caso donde las representaciones se hacen alegóricas con la tan mentada marginalidad como marco. El objetivo era desentramar un “discurso hegemónico [en el que] se considera que cada actor/papel secundario es una sinécdoque que sintetiza una comunidad que puede ser grande pero que es putativamente homogénea” (Shohat y Stam, 2002: 191). En ese punto, el intento era mantener el dictum de Said para el estudio de la cultura en relación con el poder: “las ideas, las culturas y las historias no se pueden estudiar seriamente sin estudiar al mismo tiempo su fuerza o, para ser más precisos, sus configuraciones de poder” (2002: 25).

El trabajo estaba enfocado en analizar las distancias entre la representación y lo representado. Una serie de autores nos servían para pensar, por un lado, la representación, la cultura y el poder. Y, por el otro, el lado de lo representado, las clases y las culturas populares, cuyas características reconstruimos a partir de toda una tradición teórica que incluía los aportes de la Escuela de Frankfurt, la etapa pionera de los Estudios Culturales británicos y distintos autores latinoamericanos. Sin embargo, el estudio de las representaciones se mostró rápidamente limitado para las intenciones que teníamos. Queríamos no reducir la producción de sentido a lo discursivo, pensar al cine como una institución que influye en la recepción desde la lógica de su producción. Era necesario entonces poner en relación esas representaciones con la morada material que les corresponde (Thompson, 1990). Esa pasó a ser la cuestión: vincular las representaciones con sus contextos. Primero con un contexto restringido: el del cine. Sosteníamos que: “las representaciones del Nuevo Cine Argentino adquieren sus particularidades en relación con otras representaciones cinematográficas, locales o no, que exceden a ese movimiento con las cuales dialogan” (Palma, 2010: 37). Tomamos las representaciones como mediaciones y eso nos permitía ver el juego de las mismas dentro del cine como institución retomando la idea de Bajtín de que una obra es un eslabón en una cadena discursiva.

Ahora bien, esto no agotaba los objetivos del trabajo dado que nunca la propuesta fue quedarse en el cine que era en definitiva nuestro material de análisis. Por eso era necesario vincular también esas representaciones con un contexto en sentido ampliado que abarca el espacio de lo social (la sociedad entendida como una totalidad compleja) y el entramado cultural, dos niveles o ámbitos divisibles sólo analíticamente.

Es así que volvimos a las discusiones sobre la cultura masiva y establecimos que ella, para favorecer su capacidad de interpelación y así ayudar al consumo de sus productos, construye contratos. Esto lo hace con la finalidad de limitar lecturas, de ordenar sentidos y de, sobre todo, obtener capacidad de interpelación. Nosotros tomamos la categoría de contrato de Lejeune (1996), quien la introdujo en la teoría literaria, pero fundamentalmente de Bourdon (2002) quien, preocupado por analizar la capacidad de interpelación de la televisión, la llevó al estudio y análisis de los medios. La categoría de contrato nos permitía pensar las representaciones en relación con la institución cinematográfica en este caso y todos los actores que forman parte de ella.

Esta fue la operación más importante del proceso de investigación porque determinó el análisis posterior. La idea de contrato permitió agrupar las representaciones en relación con el marco que les daba sentido y les trazaba límites a las apuestas estéticas o discursivas. Esto nos habilitó para realizar una operación doble: el análisis de todas las dimensiones del material cinematográfico y verlas como el producto de una institución.³

Ese proceso culminó con la re-construcción de los que para nosotros fueron los contratos del Nuevo Cine Argentino: el contrato realista, el contrato naturalista y el contrato no-realista; y recién desde allí ver el modo en que, siguiendo ciertos lineamientos de la cultura dominante y través de distintos dispositivos masificadores, se construyen parte de las representaciones de la alteridad que circulan por la cultura.

Contratos

Nos encontramos, entonces, con un dato: el Nuevo Cine Argentino se había convertido en una cuestión o en una zona problemática recorrida con cierta asiduidad por las ciencias sociales. Pero, a la vez, todos estos análisis hacían foco, principalmente, en las apuestas temáticas, las modalidades enunciativas, los recursos paramétricos de este movimiento. Sin embargo, poco se había dicho del nuevo cine en relación con su contexto y las condiciones que permitieron la aparición de este particular movimiento de la industria cinematográfica a mediados de la década de los noventa. Desde allí llegamos a la conclusión de que fueron fundamentales la Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica, la incursión en los festivales internacionales de las producciones fílmicas y por último al papel legitimador y también publicitario que ejerció la crítica especializada en la constitución de este movimiento.

³ Esta es una cuestión fundamental en el terreno cinematográfico, donde un film es mucho más que una mercancía, un texto, un discurso, un vehículo de ideología, o un hacedor de magia o encantamiento. Un film es todo eso y varias cosas más. Pero, fundamentalmente, un film es lo que la institución cinematográfica establece o modela en un momento dado (Palma, 2010: 30).

Todos estos elementos mencionados son, sostuvimos, la base de la constitución de un cine específico que vino a ocupar un lugar de relativa importancia en el mercado del cine en uno de los momentos más críticos de la industria cinematográfica. Pero además son, cuestión fundamental para aquel trabajo, uno de los condicionantes fundamentales de las representaciones sobre la alteridad de clase y cultural de dicho movimiento. Ese es uno de los principales logros del trabajo y es de establecer la relación que las representaciones tienen con sus condicionantes. Son las condiciones de posibilidad de lo simbólico lo que enmarca a todas las producciones simbólicas. En este caso la tríada de la ley (el peso de lo económico), los festivales y la crítica le ponían los límites al modo en que se (re)producía una imagen de la alteridad social y cultural. Ese era el centro sobre el que se trazaban las coordenadas del margen representado.

La ley, porque es de la política de subsidios de la cual depende en gran parte el movimiento tanto en la producción como en la exhibición. Además, porque es la ley la que establece la cuota de pantalla que es el tiempo que a cada producción le corresponde estar en cartel y también porque es en ella donde aparece la creación de espacios de exhibición paralelos a los comerciales que permiten que las producciones del nuevo cine logren difundirse. En ese sentido, la exhibición específica en lugares a tal fin, dependientes del estado, del Instituto de Cinematografía, lo que hace es (además de complementar a la explotación privada de la exhibición cinematográfica en lugar de hacer cumplir la ley en cuanto a la obligación de exposición que tienen los cines comerciales) establecer un límite más a las producciones. Todo esto es lo que funciona como marco al nuevo cine y es lo que lo constituye en un cine específico. Frente a ese panorama, el nuevo cine encuentra en los festivales y en la crítica dos modos de legitimación y publicidad que van delineando el modo de decir de estas producciones.

En el caso del contrato realista del nuevo cine, encarnado en la filmografía de Adrián Caetano y de Pablo Trapero, encontramos que la proliferación de “índices de lo real”, tal como los entiende Barthes, señalaban no tanto al “margen real” representado como a la misma cultura de masas. Eran las lógicas de producción de la cultura de masas las que hacían que lo real remitiera a la realidad construida por los propios medios masivos de comunicación y el papel preponderante de la televisión como “máquina cultural” (Sarlo, 1998) con la capacidad de establecer como generales sus propios lineamientos de lo real. En ese punto encontramos lo que para nosotros era una máxima de la cultura de masas y es que ella siempre habla de sí misma aunque no utilice la primera persona y cualquiera sea la temática que trate. Así, la referencialidad realista que, por ejemplo, el cine de Caetano y Trapero construyen, no es más que una muestra de la permanente autorreferencialidad de los medios.

Esto se debe a la propia lógica de lo masivo que busca permanentemente ahorrar costos y esfuerzos en el hacer y en el decir y de este modo aumentar ganancias materiales y simbólicas. De allí la postulación, sostenimiento y reactualización de ese acuerdo, contrato, establecido por la institución cinematográfica y que, a través de índices que señalan al margen, logra cerrarse sobre sí mismo. En la producción, con recursos del modo de decir de la televisión en cuanto a temas y modalidades elegidos, como en las ideas y valores que esas representaciones vehiculizan, que dicen más de cierta simbólica de clase media sobre

las clases y culturas populares que de esos sectores. En ese sentido, los recursos paramétricos que remitían al modo en que la televisión ponía en escena lo real como la elección de índices para construir el margen: la oralidad marginal, la ausencia de cálculo, etc. aparecían como partes de un todo compartido dentro de ese contrato en el decir y en lo dicho.⁴

Contrato que, además, hace posible que se pueda construir a las clases y a las culturas populares, con el miserabilismo (Grignon y Passeron, 1991) como horizonte simbólico y el neo-populismo como un tipo de mirada, un mero gesto. El miserabilismo funcionando como una gramática que le pone límites a la representación y que aparece construida a través de la suma de rasgos que denotan la miseria y el margen y que funcionan como un largo listado que produce una constante exacerbación de la carencia que es mostrada con particular insistencia y con una actitud celebratoria, dándole forma a ese particular neopopulismo de estas películas. Así, en esa coexistencia, sosteníamos, entre el miserabilismo y la celebración de la marginalidad aparece lo popular en el realismo del nuevo cine.

Estableciendo, de este modo, el principal efecto de sentido de las películas realistas: la celebración del margen por el margen mismo. Ya que esta mirada celebratoria frente a las carencias de las clases y culturas populares en un mismo movimiento se aleja de una postura romántica o piadosa y, a la vez, de su sanción crítica. Es decir, se exagera la carencia y se celebra la irracionalidad y la improductividad de lo popular sólo porque ellas generan el margen. Es en ese sentido que esa marginalidad construida socialmente, reproducida y reactualizada por las narrativas cinematográficas aparece como sinónimo de lo popular. Es más, aparece con la capacidad de representar a lo popular, de sustituirlo, de volverse su signo más característico.⁵

El contrato naturalista volvía sobre el margen pero desde otro lugar. Las filmografías de Lisandro Alonso y de Lucrecia Martel tenían otros modos de construir la imagen de las clases y las culturas populares. Sin embargo, ambos volvían a hablar más del cine y sus

⁴ Con la televisión y otros medios como garantes de que lo enunciado es lo real. Así se postula, no el reinado de la representación y su capacidad de decir, sino el de la autorreferencialidad de un modelo cultural, la cultura masiva, que funciona como el gran límite a su expresión y a sus posibilidades de contar. Posibilidades que redundan, entonces, en el impacto y la asociación más simple y que hacen del estereotipo en algunos casos llevados al extremo, como en el ejemplo de la oralidad popular representada, una constante. En otros casos, como en el cine de Trapero, aparecen esos límites pero no se los transgrede, ni se llega al impacto, aunque se utilizan los mismos dispositivos para construir lo popular ligado, esta vez, al desamparo.

⁵ Límites, en definitiva, para dar cuenta de la alteridad que se apoyan, además, en la base del contrato realista: ese pacto simbólico que se expresa en la imagen que de esos sectores sociales y sus prácticas tienen realizadores y público y que expresa las ideas del orden cultural dominante. Esta cuestión se ve en la profusión de índices de la realidad construida y que tiene una importancia fundamental en la constitución de la función representativa realizada con los parámetros de este tipo de representaciones. Así los lugares miserables, la no productividad, la incapacidad de racionalizar y su celebración, el lenguaje violento y duro aparecen como partes de un todo. Elementos que con una lógica aditiva construyen el margen como horizonte, la "marginalidad" como temática y, sobre todo, como sinónimo de lo popular. Operación que no es más que la reproducción de un orden simbólico que reduce todo un modelo cultural, con toda su complejidad, a una serie finita de elementos que coinciden con la imagen que de ese modelo tienen ciertos estratos sociales.

lógicas. En el caso de Alonso haciendo de lo otro un objeto fascinante. Susceptible de ser mostrado en la naturaleza propia que le corresponde. Puro registro, estetizado, de las clases populares y su vida: la de un hachero y la de un ex convicto y sus movimientos que fascina al dispositivo cinematográfico. Prácticas mostradas en su entorno, saberes y habilidades puestos en juego y la supuesta y pretendida postulación de un mundo otro eran el centro del modo en que el cine de Alonso construía el mundo de lo popular. Distancia tan clara como fascinante. Lejanía de clases y culturas que fascinaba a un dispositivo cinematográfico que iba en busca de ellas pero que en su afán por mostrar estetizaba a la alteridad social y cultural.⁶

El cine de Martel era diferente pero parecido. La alteridad se mostraba a partir del señalamiento de su lejanía pero como igual de fascinante. No tanto frente al cine como dispositivo sino como parte fundamental de las historias contadas. Así los personajes populares se transformaban en un particular objeto de deseo de otras clases sociales que, en primera persona que incluye a la propia Martel, se sienten atraídas por ellos. Prácticas otras mostradas desde la distancia (la oralidad en silencio de las clases populares son un claro ejemplo de esto) y con la clase social como puente. Tanto de lo mostrado como del modo de hacerlo.

El naturalismo construye a la alteridad social y cultural a partir de la distancia y la fascinación, elementos que juntos expresan la inversión de un populismo y la consecuente construcción de una mirada anclada en la reacción, en la extrañeza de esa alteridad y sus prácticas. Populismo negro, retomando la definición de Ginzburg (1980), que se regodea en la diferencia, la marca y la remarca. Etnocentrismo particular que, en definitiva, se cierra en los límites de su propio modelo cultural marcando la lejanía con el de los sujetos populares y que expresan sus prácticas.

Por último, el contrato no-realista (principalmente la filmografía de Rejtman, Acuña, Villegas, etc.) establecía la representación de las clases y las cultura populares como una característica fundamental de este contrato. En ese sentido, las historias narradas y los modos de hacerlo nos ponían frente al hecho de la ausencia de la alteridad social y cultural.

El contrato no-realista del nuevo cine se aleja intencionalmente del margen, o sea del modo en que lo popular aparece en el nuevo cine. Sus personajes, los conflictos que son la base de las historias, las prácticas representadas son construidos en oposición, clara, a las formas de representación de la “realidad” del cine argentino en sus vertientes costumbrista comercial y en la realista del nuevo cine.

A partir de esto es que lo popular, entonces, termina funcionando en ausencia como un elemento fundamental para la construcción del contrato no-realista. Este distanciamiento de los modos de representación institucionalizados que construyen lo popular como marginalidad expresa sólo un posicionamiento hacia dentro del cine. Porque, pensando en la representación de lo popular, de lo que se aleja el no-realismo es de la imagen construida

⁶ El contrato naturalista del nuevo cine marca en sus filmes la diferencia de y con lo popular. Por eso es que la alteridad de clase y cultural logra interpelar desde la posibilidad del enfrentamiento, de la disputa o de la fascinación. Es, justamente, esa diferencia lo que redundo en fascinación.

en el cine de las clases y las culturas populares y que, como hemos visto, dice más de la institución cinematográfica y su funcionamiento o de los medios que de lo popular.

Pero ahí se ve la importancia de lo popular: en la necesidad de construir un universo cerrado a la presencia del otro. Espacios que no permiten la interrelación entre las clases, ya que la sola presencia de lo popular repondría la relación conflictiva entre actores sociales o prácticas culturales. Como por ejemplo ocurre con la captura de la oralidad que, para construir el absurdo, debe romper con todo lo que de ordinario, de común, tiene el habla: sus géneros y sus marcos comunicativos y, sobre todo, con las características adosadas al habla popular que la construyen como mera marginalidad.

Balances

Desde la perspectiva general de la investigación llegamos a una conclusión que aún se muestra valedera:

Se lograría una representación que diga más sobre las clases populares y su cultura si no se propusiera mostrar la “realidad” siguiendo los lineamientos de la cultura masiva y el imaginario compartido con el público. Y también si se abandonara la intención de poetizar la diferencia, de mostrar la construcción de un mundo “otro”, más “natural”, anclada en la idea del escape y de la huida y, en cambio, se mostrara a estos sujetos actuando en el espacio ajeno, como el que les toca en la vida real, pero manteniendo la posibilidad de acción, aunque limitada. Y también si la reacción a ese modo de representación discutiera esa “marginalidad” generosamente representada en lugar de elegir no representarla” (Palma, 2010: 117).

En ese punto, las tan ensalzadas historias del nuevo cine y de todos los medios y su supuesta capacidad de mostrar y sus modos –“novedosos” o “artísticos” – están enmarcados siempre en el funcionamiento de la cultura de masas. Por ello es que desentramar ese proceso nos dice mucho de las representaciones que circulan por la cultura, mucho más de lo que sugiere su forma.

Bibliografía

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1997). *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Barthes, R. (2004). “El efecto de lo real”, en AA.VV (2004). *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Quadrata.
- Bourdon, J. (2002). “Live television is still alive: on television as an unfulfilled promise”, s/d. traducción personal.

- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción al análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana.
- Ginzburg, C. (1989 [1978]). *El queso y los gusanos*, Barcelona: Muchnik.
- Grignon, C. y Passeron, J.C. (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lejeune, P. (1996). *Le pacte autobiographique*, París: Éditions du Seuil.
- Rodríguez, M.G. (2003). “Las representaciones: el juego incompleto”, Ponencia, Jornadas del Ciclo Básico Común (CBC), Buenos Aires: mimeo.
- Said, E. (2002a). “Medios de comunicación, márgenes y modernidad”, diálogo con Raymond Williams, en: Williams, Raymond (2002). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2002b). *Orientalismo*, Barcelona: Mondadori, Colección De Bolsillo.
- Sarlo, B. (1998). *La máquina cultural*, Buenos Aires: Ariel.
- Shohat, E. y Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Buenos Aires: Paidós.
- Thompson, E.P. (1995 [1990]). *Costumbres en común*, traducción de Jordi Beltrán y Eva Rodríguez, Barcelona: Crítica.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y Literatura*, Barcelona: Península/Biblos.
- _____ (1994). *Sociología de la cultura*, Barcelona: Paidós.
- _____ (2002). *Política del modernismo*, Buenos Aires: Manantial.