

El cine y las ciencias sociales en Argentina. Un estado de situación

por Elina Tranchini, de la Universidad Nacional de La Plata

elinatranchini@yahoo.com.ar

Puesta a escribir sobre las tradiciones y horizontes de los vínculos entre cine y ciencias sociales en Argentina consideraré algunos de los debates y cuestiones problemáticas que atraviesan el área, que se propone plena de cruces, y claramente heterogénea y transdisciplinaria.

Desde sus orígenes el pensamiento cinematográfico estuvo estrechamente ligado a las ciencias sociales. Más aún, muchos de nosotros, sociólogos e historiadores, entendemos a la teoría cinematográfica como parte de una teoría social más amplia que nos permite identificar las significaciones de las producciones culturales y reconocer al mismo tiempo la especificidad y pertinencia de cada campo de conocimiento, campo con una autonomía propia, pero inseparable del conocimiento del resto de la sociedad y la cultura. En el caso del cine, su registro exclusivo, autónomo, será el de la imagen fílmica, una combinatoria de palabra hablada, imagen y sonido en un devenir temporal que es el montaje o el plano secuencia.

La reflexión teórica sobre el cine comenzó en los años veinte con la teoría del montaje del formalismo ruso de Eisenstein y Lev Kusleshov, y continuó desde fines de la década de 1940 con el realismo de André Bazin y su idea de la profundidad de campo como central para la representación fílmica de la realidad. En los años sesenta la teoría cinematográfica se enriqueció con conceptos importados desde las ciencias sociales. Ya desde la década de 1930, el florecimiento y diversificación de las ciencias sociales las había llevado a rendirse ante sus propios límites para estudiar ciertos fenómenos cuya complejidad y multiplicidad de dimensiones en juego funcionaban como marcas de inasequibilidad para los científicos de diferentes procedencias intelectuales. Las ciencias sociales se liberaron de ciertas ataduras epistemológicas del pasado que las mantenían un tanto autorreferenciales y encerradas en sus propias perspectivas. A la hora de analizar los objetos de la cultura, el cine entre ellos, las fronteras de la abstracción teórico-epistémica entre registros discursivos especializados se tornaron permeables y la autonomía lógica

de cada disciplina fue cediendo ante la constitución de una esfera de porosidad y convergencia entre exploraciones provenientes de la sociología, la filosofía, el psicoanálisis, la historia, la semiología, la teoría literaria. El acercamiento de la teoría sociológica a la comprensión de la especificidad de la cultura fue extraordinario en potencialidad y riqueza, incorporando las contribuciones de pensadores con visiones disímiles sobre el mundo de la cultura. Para estos autores no había límites de ponderación entre disciplinas académicas, sino que imaginaron categorías abarcadoras de la sociedad y la cultura, cosmovisiones superadoras de las convenciones de la academia que se les presentaban como estancas.

Entre los numerosos aportes que se incorporaron al análisis cinematográfico, y que se importarían al canon de los estudios sobre cine en Argentina, menciono corrientes y autores cuyas concepciones diversas subvirtieron con alto impacto la teoría social, y elijo entre aquellos autores que en alguna parte de su obra se concentraron en la imagen visual y en el cine. En primer lugar, y éstos son los precursores, la teoría crítica de los pensadores de Frankfurt, de Theodor W. Adorno, su teoría estética, y la concepción del cine como cultura de masas del mismo Adorno y de Max Horkheimer; la de Walter Benjamin y sus ideas acerca de la subjetividad de la experiencia moderna y las posibilidades del arte en la época de reproductibilidad técnica; la de Jürgen Habermas y sus observaciones sobre la publicidad representativa y la degradación de la esfera pública por los medios masivos. También la teoría del cine como redentor de la realidad física del predecesor de los frankfurtianos Siegfried Kracauer, cuyo libro *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán* se convirtió en una lectura emblemática de los estudios sobre cine y sociedad. El estructuralismo francés de Roland Barthes y sus lúcidos escritos sobre el cine y la imagen filmica, así como el del primer Foucault y su magistral desmontaje de Las Meninas de Velázquez en *Le mot et les choses*. El post-estructuralismo de Gilles Deleuze y su tratamiento de la imagen tiempo y la imagen movimiento a partir de las categorías bergsonianas de conciencia perceptiva y memoria; la teoría post-estructuralista de la deconstrucción de Jacques Derrida y la de la intertextualidad de Julia Kristeva. Los trabajos de Giorgio Agamben, Judith Butcher, John Berger, Arthur Danto, Frederic Jameson entre otros. Asimismo en los últimos años las contribuciones del sociólogo Pierre Sorlin y de los historiadores Marc Ferro y Robert Rosenstone permitieron el surgimiento de un nuevo campo de

investigación, el de los estudios sobre Cine e Historia, área de cruce entre la teoría del cine, la sociología de la cultura, la historia social y la teoría historiográfica. El paneo es sólo ilustrativo y de ninguna manera exhaustivo. Para principios de los noventa, la coexistencia de estos distintos núcleos teóricos había trastornado completamente el pensamiento referido al cine, que se autonomizó. Se consolidó una esfera de reflexión y debate, se multiplicaron los journals y publicaciones académicas, y la mayor parte de las universidades estadounidenses y europeas incorporaron en su matrícula de grado y postgrado carreras de Cinema Studies o Film Studies.

En Argentina y hasta mediados de los años 80, la literatura ensayística referida al cine refirió a dos órdenes de cuestiones. Por un lado, la crítica de películas para su publicación en la prensa gráfica tanto de llegada popular como especializada. Por otro, la compilación de información biográfica sobre directores, actores, escenarios, que estuvo en manos de los periodistas cinematográficos que escribían aquellas críticas y que comenzaron a reconstruir un relato, el de la historia del cine en Argentina. Surgió así una primera generación de historiadores y críticos de cine que carecían de formación académica en teoría cinematográfica, amateurs apasionados, conocedores eruditos, preservadores del viejo cine argentino, cinéfilos activos en el ensayo sobre cine.

Con la expansión de las ciencias sociales en las universidades, una nueva generación de críticos de arte, literatos, filósofos, sociólogos, ensayistas, se ocuparon del cine, tanto de la órbita de la producción como de la representación filmica, y lo hicieron al amparo de la lectura de aquellos marcos teóricos, franceses, ingleses, estadounidenses, que se volvieron canónicos. En los últimos años varios grupos de investigadores trataron de vencer un cierto aislamiento institucional y desarrollaron proyectos integradores, activos en los organismos de investigación. Varias facultades y departamentos de Sociología crearon cátedras sobre sociología del cine, por ejemplo en la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de La Plata, entre otras. Algunas universidades introdujeron programas de investigación y de enseñanza interdisciplinaria de grado y postgrado, como la Universidad de Buenos Aires, la Universidad de General Sarmiento, y la Universidad Nacional de La Plata. A pesar de esta expansión institucional incipiente, los estudios sobre cine y sociedad permanecen en una zona de confluencia interdisciplinaria

todavía en ciernes, atravesada por una fuerte heterogeneidad disciplinaria y en donde la producción de aportes teóricos locales es débil. En el nivel del conocimiento mismo, la esfera de discusión es fragmentaria y los intercambios teóricos están signados por la fragilidad. Tal el caso de la discusión por el estatuto del cine documental y la polémica por los límites éticos de la representación fílmica, debates escasos y que aparecen obturados. Buena parte de la investigación teórica está marcada por la adhesión a aquellos enfoques y autores y el traslado al espacio local de sus controversias canónicas. Tal el caso de la disputa relativa al modelo de la representación, por demás interesante, que en el ámbito nacional apenas se ha visto transpuesta al examen de material fílmico. O para decirlo de otro modo, la selección de las variables del análisis fílmico va siendo condicionada para estar al servicio de la demostración de ciertos enunciados instalados por aquella polémica.

Asimismo, el examen de los films se ve afectado por deficiencias metodológicas, que para los estudios culturales hoy constituyen verdaderos arcaísmos, como la presencia de un contenidismo que subsume las formas específicas del cine, y que tiene sus orígenes en la pervivencia contemporánea de teorizaciones muy activas en décadas pasadas, hasta principios de los años 80, cuando la sociología y la historia social estuvieron condicionadas por un determinismo economicista que proponía a la economía como fuente de explicación de todos los fenómenos sociales, incluidos los procesos políticos y los objetos culturales, a los que situaba como derivados, o reflejos, de lo económico.

El *reduccionismo contenidista* se manifiesta ahora a través de una sociologización que ignora el cine como instancia de representación formalmente autónoma, y pasa luego a ocuparse estrictamente de cada tema o argumento. Hay tantos tipos de contenidismo como contenidistas, aunque nos encontramos con variantes sorprendentes. El contenidismo biográfico hace un culto del director, o lo demoniza, y entonces, valora o descalifica el film. Así, se ha exaltado únicamente por su contenido social y político un film tan formalmente bello como *La hora de los hornos*, ignorando la contundencia de su estética de fragmentación de la imagen y del ritmo del montaje. También hemos tenido que leer que a Manuel Romero la representación le importaba más que el arte de representar, que en sus películas todo es estándar, por lo que su cine no habría podido reflejar las contradicciones sociales que involucraban a los nuevos actores sociales emergentes de la década

de 1940. No es que no supiera de la existencia de tales sectores, sino que, manipulador de símbolos e imaginarios, e interesado únicamente en las ganancias comerciales de sus films, habría dejado posicionada su cámara en la calle Corrientes. Otro tipo de contenidismo, el social, detalla el contexto socio-histórico en el que el film fue producido y luego compara, aunque no se trate de variables comparables, ese contexto con el contexto socio-histórico del argumento del film, sin que medie algún tipo de análisis que nos haga pensar que el analista identificó ese producto cultural como una película. Siguiendo esta lógica, después de analizar *Prisioneros de la tierra*, y de ignorar su belleza formal, se ha podido describir el proceso de apropiación de la tierra misionera y las formas de organización y dominación de los mensú en las colonias yerbateras de los años treinta (aunque dejando a salvo, menos mal, que tal vez Soffici no hubiera estado de acuerdo con este esquema interpretativo). También se ha escrito que *La historia oficial* reivindica el mito revolucionario puro, y que, mal que le pese a Juan Bautista Stagnaro y Claudio Etcheberry, guionistas del film, *Cabeza de Tigre* resulta poco profundo para el cuestionamiento moral. Una tercera forma de contenidismo muy extendido entre los historiadores sociales, busca la verosimilitud cronológica y entonces reclama al director por las condensaciones, omisiones y síntesis introducidas en la narración y lo interpela por una supuesta falta de veracidad de los hechos presentados. Mucho se ha criticado films tan formalmente disímiles como *La noche de los lápices* y *Los rubios* invocando que Héctor Olivera y Albertina Carri habrían distorsionado los hechos tal como ocurrieron, o la memoria de los hechos. Mucho se ha denigrado al Nuevo Cine Argentino por sus registros figurativos, su tratamiento de la temporalidad, sus indagaciones sobre la representabilidad. Qué no se dijo de *La libertad* y Lisandro Alonso. Está claro que tarde o temprano el análisis contenidista funcionará como un boomerang y estallará sobre si mismo en busca de una alternativa que incluya el formalismo. Mientras tanto, los obstáculos descriptos no alcanzan a opacar la expansión del área de estudios. A pesar de las dificultades expuestas se observa un crecimiento en el número de sociólogos e historiadores sociales interesados en el cine como herramienta de investigación y análisis, que ven cine, se inscriben en los seminarios sobre sociología del cine, y leen, discuten y escriben ensayos y tesis sobre cine. Tenemos por delante un mapa de problemas a resolver, como el logro de una mayor inserción curricular del área en el universo

académico, de mayor alcance y penetración en el sistema universitario. También, la apertura de nuevos y más extendidos espacios de debate que amplíen y faciliten la formación y reflexión teórica y epistemológica.

Nota de la autora

Elina Tranchini es Socióloga (UNLP), Psicóloga (UNLP), MS en Ciencias Sociales FLACSO, MS en Análisis cultural y Sociología de la Cultura (UNSAM), Dra. en Historia (UNLP) Desde 1995 se desempeña como profesora de Sociología General en el Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, donde también dicta Sociología del Cine y coordina el Taller de Investigación en Semiología e Investigación de las Producciones Culturales. Sus temas de investigación son la teoría social cultural, la historia de las ideas y del pensamiento social, la sociología visual, la sociología del cine, los estudios sobre cine e historia. Entre sus publicaciones, "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista." AAVV, *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional. Premios Legislador José Hernández 1998*. Bs.As. Ed.Senado de la Nación: FAIGA, 1999; "Imágenes rurales y nuevas identidades en el cine argentino reciente". *Ensayo 2001. Concurso Nacional de Ensayo Arturo Jauretche 2001*. Bs.As. Corregidor, 2003; "El imaginario literario argentino sobre el mítico Sur en el road movie patagónico". *Romance Quarterly. Vol. 57, Issue 4. Special Issue: Mas alla de la adaptacion: nuevos diálogos entre el cine latinoamericano y la literatura*. Taylor & Francis. Agosto 2010.