

**XVI Jornadas de Jóvenes Investigadores “La Investigación
en la Universidad Latinoamérica, a 90 años de la Reforma de Córdoba”
de la Asociación de Universidades Grupo Montevideo
organizadas por la Universidad de la República (UdelaR).**

Universidad:	Universidad Nacional de La Plata
Facultad/Centro/ Instituto:	Facultad de Bellas Artes
Autor/es:	Marcos Tabarozzi
Director/es:	Mónica Caballero / Fabio Benavidez
Núcleo Disciplinario / Comité Académico / Otros Temas:	Producción Artística y Cultural
Dirección electrónica:	marcostabarozzi@hotmail.com
Palabras Claves:	Cine, estilo, pueblo / Cinema, estilo, povo

Estilística política del cine argentino. Perspectivas teóricas y análisis formal de seis casos.

1. Introducción

1.1. Estado de la cuestión, importancia del tema y aporte al campo de los estudios filmicos.

La investigación “*Relatos culturales e ideología estética en el cine argentino moderno. La construcción de la imagen de pueblo en los estilos Torre Nilsson, Favio, Martínez Suárez, Agresti y Caetano*” (Beca de Formación Superior, SeCyT, UNLP, 2008), se fundamenta en un problema particular de conocimiento, surgido luego de una revisión general de la bibliografía existente acerca de las poéticas paradigmáticas del llamado “cine argentino moderno”.¹

Dentro del panorama de ejes analíticos que pueden constatarse en estas fuentes teóricas e históricas, las relaciones entre cine argentino e identidad cultural (o su sucedáneo, las identificaciones colectivas), aparecen como elemento constante y *leit motiv* casi ineludible en las prácticas interpretativas de la crítica mediática y la historiografía del cine locales. Resuelta empíricamente a través de procedimientos muy diversos - que van desde la breve alusión “social” a la incorporación de complejas hipótesis sociológicas y filosóficas o del campo de lo que genéricamente podemos denominar como una historia social y cultural -, el carácter aparentemente conflictivo de la intersección entre arte y política presentaría un primer punto de revisión. Sin embargo, el aspecto de mayor dificultad e interés en el relevamiento de estas lecturas que asocian cine y representaciones colectivas se presenta en el hecho de que las numerosas interpretaciones culturales del cine argentino, manifiestan *una falta notoria de descripciones formales y estéticas*.²

¹ La llamada *modernidad del cine argentino* es una periodización compleja, que incluye el problema de subsumir un proyecto inconcluso que, desde su surgimiento a mediados de los años 50', ha intentado desplegarse en diferentes esferas como fenómeno cultural. En la convivencia con otros modelos de cine (fundamentalmente el “cine industrial” y de “entretenimiento”), la interrupción forzosa (políticas culturales adversas, persecución política, crisis económicas) ha sido una constante. La Generación del 90' parece librar nuevamente la batalla cultural por la consolidación del paradigma. Dice Domin Choi al respecto: “*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 las vanguardias estética y política habían iniciado hacia mediados del 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.* Choi, Domin: “Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino”, en *Revista Kilómetro 111. Estudios sobre cine*, N° 4, octubre de 2003, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, pp. 87.

² Sergio Wolf fue, a principios de los 90', una de las primeras voces que se alzó en contra de las perspectivas “sociologistas” en el estudio del cine argentino. Cf. Wolf, Sergio: “Diez reflexiones acerca de una nueva crítica”, en Ferreira Fernando (comp.): *Luz, cámara, memoria. Una historia social del cine argentino*. Buenos Aires, Ed. Corregidor, 1995, pp. 354-357.

Si diferentes disciplinas y marcos teóricos han superado tempranamente las objeciones al rol de la constelación histórica “cine”, como intervención central en las lógicas de lo simbólico y lo imaginario-social desde comienzos del siglo XX, el no designar los procedimientos materiales del dispositivo cinematográfico que participan del discurso fílmico y constituyen sus “mensajes”, aparece como una omisión cara a la epistemología, que a-historiza las argumentaciones y, en última instancia, invalida una eventual transferencia de saberes respecto del cine, haciendo imposible una apropiación conceptual (pedagógica) del dispositivo. En el predominio de las prácticas críticas que naturalizan esta percepción de efectos de contenido estético (personajes, trama y temas, por nombrar las categorías más frecuentadas), asumiendo consecuencias formales sin describir e hipotetizar sobre *cómo* éstas pueden haber sido construídas por el discurso-film y por el eventual intérprete, la relevancia de una praxis interpretativa del cine argentino *que lea los significados culturales desde su construcción en pautas y elementos formales de los films*, se ha desdibujado notablemente.³

Por lo antedicho, y volviendo al punto de partida, nuestro estudio de casos del cine moderno argentino debió llevar a cabo dos reformulaciones: por un lado, deconstruir una serie de enfoques teóricos previos marcados por esta tendencia y, por otro, y a fines de establecer una coherencia metodológica, centrar la pregunta inicial sobre los estilos cinematográficos en la cuestión de los procedimientos. Así, de un primer interrogante pensado en función de las relaciones cine-identidad cultural en abstracto se pasó a la siguiente formulación:

¿Cómo las técnicas cinematográficas de seis estilos cinematográficos paradigmáticos (Agresti, Caetano, Favio, Martínez Suárez, Solanas, Torre Nilsson) han construído significados relacionados con los campos semánticos identidades culturales y pueblo?

La interpretación desde esta perspectiva derivó en la constitución de un área conceptual operativa, que provisoriamente denominamos *estilística política del cine argentino*, y que se propone como sistematización de lecturas estilístico-históricas dispersas en la historiografía local, para la construcción de un marco teórico integrador que, puesto en tensión con una serie de casos, permita una interpretación productiva de las relaciones entre estilos fílmicos e historia cultural. Pese a su carácter minoritario, el eventual campo de estudios sobre cine argentino que exploran las implicancias y refracciones entre usos técnicos (“estilos”) y significados culturales implícitos, ha contado con antecedentes e iniciativas teóricas.⁴

³ Los “beneficios” de este procedimiento son evidentes: eludiendo descripciones elementales de modalidades de la imagen, se puede constituir una elucidación aplicada de convenientes categorías de la literatura, la sociología, la filosofía, la psicología, entre otras disciplinas, sin necesidad de explicitar las etapas lógicas previas, las de determinación concreta del funcionamiento del cine.

⁴ En lo que respecta a las poéticas fílmicas posteriores a 1956 (año que el consenso crítico señala como el primer esbozo del “modelo” autoral), un breve *racconto* historiográfico permite trazar una línea histórica de indagaciones que han abordado la cuestión: este “frente ensayístico” haría su aparición con la obra de Tomas Eloy Martínez sobre el cine de Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala a fines de los años 50’, llegando en la actualidad hasta el libro de Gonzalo Aguilar *Otros mundos. Un ensayo sobre el cine argentino* (2006) y

Aunque en muchos casos se trata de aproximaciones laterales o complementarias de otros enfoques, esta incipiente “tradición” ya estableció a nivel local una situacionalidad de los conceptos estilo, ideología y autor, fundadas por la *Política de los Autores* francesa y profundizada en las exploraciones sobre el cine político de los años 70’ y 80’⁵.

Por último, el consenso crítico alrededor de la importancia de los seis discursos fílmicos paradigmáticos seleccionados (el estilo Torre Nilsson y sus operaciones entre 1949 y 1976; el estilo Martínez Suárez –1959/1984; el estilo Favio – 1965/2008; el estilo Solanas 1968/2007; el estilo Agresti – 1983/2006- y el estilo Caetano –1997/2006-), en el marco de una historiografía que destaca la “falta de autores”,⁶ fue fundamental para completar el marco de referencia de esta investigación descriptiva. A la fecha, se desarrollan las dos primeras fases de trabajo del proyecto: el relevamiento de fuentes y la construcción del marco teórico, que son consignados en el presente paper. La realización de estudios previos – tesina de grado y beca de Perfeccionamiento durante el bienio 2006-2007- ha permitido resultados parciales relativos a la interpretación de los casos Torre Nilsson, Favio, Solanas y Agresti, que serán cotejados y nuevamente analizados en los avances de la presente investigación. Se encuentra en proceso en proceso la elucidación de los estilos Martínez Suárez y Caetano.

2. Objetivos

La presente investigación se propone los siguientes objetivos:

GENERALES

- Establecer un marco teórico sobre las relaciones entre técnicas cinematográficas, ideologías estéticas y significados culturales en el desarrollo del cine de autor en Argentina entre 1957 y 2007.
- Describir y jerarquizar los rasgos de estilo predominantes en los paradigmas autorales seleccionados: Torre Nilsson, Favio, Martínez Suárez, Solanas, Agresti y Caetano.

atravesando los logros de Abel Posadas, Octavio Getino, José Agustín Mahieu, Raúl Beceyro, Sergio Wolf, Fernando Peña, Ana Amado, David Oubiña, entre muchos otros.

⁵ La reivindicación de las técnicas cinematográficas como productoras de sentido se despliega como praxis productiva (en la cual crítica y realización se fusionan) en textos fundantes de Alexander Astruc (1948) y Francois Truffaut (1954), así como en otros desarrollos del grupo de críticos de la revista *Cahiers du Cinéma*, dirigidos por Bazin. En el seno de esta publicación se gesta la célebre *Política de Autores*, que prestigia la idea de una *escritura cinematográfica* fundada en posibilidades expresivas propias del cine, y habilita la posibilidad de que un director de cine fuera un *autor* (con el mismo rango cultural de un literato) aún en géneros *menores* o en el contexto de la despersonalizada actividad industrial. En su vertiente crítica, Rohmer y Chabrol la ejecutarán en un análisis memorable de la obra de Hitchcock, y Andrew Sarris la llevará a Norteamérica en su *Teoría del autor* (1961). En 1985, en un balance retrospectivo sobre los efectos de la *Política de los autores* de *Cahiers* a treinta años de su aparición, Serge Daney confirmará un recorrido que en nuestros días llega a la realización total de la categoría *autor* como valor de mercado y con la consiguiente pérdida de su cualidad corrosiva y polémica original.

⁶ Cf. Aguilar, Gonzalo: *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Ed. Santiago Arcos, Buenos Aires, 2006, pp. 38.

- Analizar la vinculación entre los rasgos de estilo principales de cada programa autoral y los tópicos de una “narrativa” de la identidad nacional.

ESPECÍFICOS

- Contextualizar el uso de las técnicas cinematográficas en el cine argentino moderno en relación a las normas estéticas dominantes.
- Determinar los conflictos estético-ideológicos en el campo del cine argentino moderno.
- Relacionar los rasgos de estilo predominantes y su incidencia en la construcción de temas y motivos de una “narrativa” de la identidad nacional.
- Construir un marco teórico de referencia sobre las relaciones entre imaginario nacionalista y producción cinematográfica argentina.
- Producir instrumentos teóricos para la interpretación estilística de las representaciones fílmicas de la identidad cultural en el cine de autor argentino.

3. Materiales y método

Desde un enfoque descriptivo-hermenéutico y fenomenológico, luego de la recopilación y relevamiento, se está desarrollando la construcción del modelo de lectura para el análisis estético e interpretación de las Unidades de Análisis del trabajo (filmografía y bibliografía específica de y sobre Alejandro Agresti, Israel Adrián Caetano, Leonardo Favio, José Martínez Suárez, Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Solanas). En interacción con las primeras aproximaciones conceptuales se está iniciando el primer visionado sistemático del corpus fílmico, que proseguirá con una delimitación de las técnicas principales y la interpretación sobre los efectos semánticos que éstas determinaban.

Las variables tenidas en cuenta fueron: Variable 1: Condiciones de producción de la obra / Variable 2. Patrones estilísticos de la obra / Variable 3. Construcción retórica del significado “pueblo” / Variable 4. Contexto socio-estético de la obra / Variable 5. Contexto político-estético de la obra / Variable 6. Valoración crítica de la obra.

Se ejecutó una puesta en tensión entre las obras y la historia estético-social del cine argentino moderno, es decir, se problematizaron las imágenes culturales en función de las variables 3, 4 y 5. A través del microanálisis fílmico se estudiará un recurso o artificio formal relevante en cada estilo para interpretar su incidencia en la determinación de significados tanto explícitos de una construcción ideológica de imágenes de la comunidad como refractarios, visibles en su relación a géneros o pautas estéticas dominantes.⁷

⁷ Siguiendo el criterio del microanálisis fílmico de Santos Zunzunegui. Cf. Zunzunegui, Santos: *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Paidós, Buenos Aires, 1996. Pp. 51-53.

4. Desarrollo: Resultados y Discusión

4.1 Resultados parciales. Fundamentos de una estilística política del cine argentino y desarrollo del marco teórico.

La idea del autor cinematográfico, proveniente de los centros intelectuales de la Europa de Posguerra, y en particular del París de *Cahiers du Cinéma* de principios de la década del 50', se resituía dificultosamente en el panorama de la historiografía del cine argentino y latinoamericano. Es que si la estilística literaria (tomada indirecta pero evidentemente por la Política de Autores al fundar la figura) había prefigurado al estilo autoral como una "información sobre una visión del mundo",⁸ develada en el ejercicio de una escritura - la puesta en escena-: ¿cómo mutaba esta concepción en el seno de un mundo que se autorepresenta sintomáticamente en las imágenes de las "crisis" cultural y económica?

Una de las primeras apropiaciones de la noción de autor en Latinoamérica explorará una variante al respecto: en una revisión crítica del cine brasilero, claramente marcada por el postmarxismo, Glauber Rocha instaurará los "conflictos" autorales como mayor valor expresión de las contradicciones sociales y económicas de lo social. Curiosamente, sobre esta perspectiva ejercía aún una gravitación considerable el "idealismo" de cierta historia del arte moderna, así como los excesos "neorománticos" de algunos intérpretes de la Política de los Autores (Rocha escribe, por ejemplo, frases como "*el cine es solo superior en la medida de sus autores*").⁹ Esta postura, que presenta al autor cinematográfico moderno como testimonio del conflicto y las contradicciones culturales, aparece también plasmada en los años 60 y 70' en las formulaciones teóricas de diferentes poéticas del cine latinoamericano, como el Grupo Cine Liberación (Argentina), Julio García Espinosa (Cuba) o Jorge Sanjinés (Bolivia). En todas ellas, la imagen del "artista integral gramsciano" ejerce una influencia capital, que radicalizarán esas condiciones de compromiso (o de traición) intelectual del cineasta "del Tercer Mundo" ante el contexto del "subdesarrollo". Quince años más tarde, Gilles Deleuze desglosaría la naturaleza de este compromiso (y sus obstáculos), planteando un espacio autoral moderno que, al reconfigurar los significados alienados y fragmentados de la autoconsciencia comunitaria, *crea pueblos futuros*.¹⁰ Esta tesis parece conciliar la tensión entre el discurso autoral del país "menor" o "colonizado" y la autonomía cultural que la evolución del cine le brindaba a ese autor - y que significaba necesariamente una complicidad -. Al mismo tiempo, el autor encontraba un sentido histórico: la comunidad

⁸ Cf. objeciones de Greimas y Courtes a esta rama de la estilística (representada por Spitzer) Greimas, A. y Courtes, J.: *Semiótica. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*. Madrid, Gredos, 1990. Tomo I Pág. 156.

⁹ Rocha, Glauber: *Revisión crítica del cine brasilero*. Ed. Fundamentos, 1971, Madrid. Prólogo

creada (futura) lo reconoce como su fabulador e “inventor”; la diáspora real de pueblos (presentes) lo validan como autor-testigo del sometimiento. Así, paradójicamente, en la cercanía o distancia con esa imagen que falta (el “pueblo”) y con las ficciones políticas (los códigos ideológico-estéticos del poder) que niegan o capitalizan esa ausencia, el cineasta del Tercer Mundo se vuelve, aún en contra de su voluntad, constructor de un Estado Político Imaginario opositor (inexistente) o aval intelectual del Estado Político (Imaginario) oficial. Allan Badiou conjuga una definición plausible del “autor nacional” (a quien considera sin embargo, excepcional en la etapa moderna y parcialmente desplazado de la escena posmoderna), *en las capacidades del cine para convocar las categorías subjetivas de la nación*.¹¹ Carlos Vallina ha ejemplificado modos en que la ficción fílmica refracta e incide en el imaginario social-nacional latinoamericano, al analizar las obras de directores como Buñuel o Eisenstein en su estadía (y exilio) mexicanos. Dice Vallina

*“El ser mexicano para Eisenstein o Buñuel conforma capítulos impresionantes de la historia del cine, que todavía podemos seguir fecundamente. Me parece que allí hay una instalación de autores que vienen a observar una realidad colectiva(...) Un autor identificado con Rivera, con Siqueiros, con Orozco, que ilumina el trazado de lo colectivo (...) está construyendo un imaginario colectivo. A veces de honda raigambre subjetiva, pero en el fondo lo que está dando es una voz al colectivo.”*¹²

Las poéticas autorales del cine moderno, institucionalizadas como fabulaciones intelectuales, “iluminando el trazado” de una ficción social naturalizada políticamente como real: la representación imaginaria del colectivo propuesta desde las ideologías dominantes. La “iluminación” (que es interpelación violenta en el caso de las “máquinas de guerra/ Estados” imaginarios de autores, descritas por Daney)¹³ se produce por analogía. Las modalidades de la imagen fílmica develan a las estéticas de lo político en tanto apariencias y operaciones visuales: sus maniobras imaginarias, su visibilidad y ocultamiento, son “espejadas” en esa confrontación con lo ficcional fílmico.¹⁴ En el caso de los países de Latinoamérica, fundados imaginariamente por el colonialismo primero y por la dominación económica después, la cuestión se complejiza: la crítica interna que yacía potencialmente en la ficción nacional inventada por el poder encuentra en otra ficción, el lugar para estallar como contingencia histórica. Cabría ampliar esta presunción siguiendo una hipótesis de

¹⁰ Deleuze, Gilles: *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós, Barcelona, 1987, pp. 295.

¹¹ Badiou, Alain: *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Bordes Manantial, Bs. As., 2005, pp. 47.

¹² Vallina, Carlos: Entrevista realizada en el marco del Informe parcial de la beca de perfeccionamiento “Estilo cinematográfico e identidad cultural. La representación en el cine de Alejandro Agresti, Leonardo Favio, Fernando Solanas y Leopoldo Torre Nilsson” (FBA-SECYT-UNLP). 21/02/07. SeCyT, UNLP.

¹³ Daney, Serge: *Cine, arte del presente*. Santiago Arcos Editor, Buenos Aires, 2004, pp. 56

¹⁴ Lo nacional como ficción se corresponde con una historia moderna en la que lo estético tiene mucho de causa. Eric Howsbawn destacaba críticamente el apoyo que dio el arte, hacia fines del siglo XIX, para la constitución del sentimiento de conciencia nacional (una “nueva religión secular”) en Europa central. Cf. Howsbawn, Eric: “Las artes” en *Historia del siglo XX*. Crítica, Madrid, 1995, pp. 294.

Eduardo Grüner: el arte latinoamericano y sus ficciones fueron un espacio dominante de representaciones identitarias colectivas, “*como si la plena y consciente asunción de una materia prima “ficcional” fuera la forma sobresaliente de una verdad latinoamericana que pertenece en buena medida al orden de lo “imaginario” o lo “alegórico”*”.¹⁵

En resumen, una elaboración de consideraciones precedentes en el seno de una estilística política del cine argentino, partiría de las siguientes cuatro pautas que, fundamentalmente, redefinen el concepto de autoría cinematográfica:

- a) La asunción del concepto de autor cinematográfico en un doble sentido: por un lado, como *espacio de producción de sentido del discurso filmico* (Stephen Heath)¹⁶ y, por otro, como discurso emergente del imaginario colectivo o *gestor cultural* (Rodolfo Kusch).¹⁷ Es decir, desde una formulación crítica tanto de los desvíos a-políticos a los que se vio sometida la *Política de los Autores* propuesta desde los textos fundantes de *Cahiers du Cinéma*, como de las concepciones románticas e idealistas del sujeto autoral. En esta vertiente, las diferencias entre estilo (modos del discurso) y poética (programa intencional del director biográfico) se vuelven irreconciliables.
- b) Una relectura crítica de las tesis de Gilles Deleuze y Fredric Jameson acerca del valor alegórico del cine en el Tercer Mundo, evitando las generalizaciones y determinismos que en estos dos trabajos ya han sido cuestionados por estudios posteriores, pero recuperando las hipótesis sobre las complejas interacciones entre alegorías fílmicas, crisis político-social y vaciamiento de las representaciones de las lógicas mundiales de poder.¹⁸
- c) Una transposición de la conclusión de Serge Daney sobre la Política de los Autores de *Cahiers* (el autor como “*línea de fuga del sistema*”)¹⁹ que establezca al “sistema” no solo en la tradición “cinéfila” – el cine clásico, los “maestros”, etc.- sino en un plano aparentemente externo a la “autonomía” del cine: las construcciones ficcionales y estéticas de la organización política. En un nivel más radicalizado, la posibilidad también establecida por Daney, de autores que fundan “una máquina de guerra” ficcional que enfrenta las imágenes del poder. Y en un sentido más acotado, la reinserción de esa relación norma-desvío,

¹⁵ Grüner, Eduardo: “El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura” en *Revista La Puerta*, La Plata, Año 1, número 1, pp. 60.

¹⁶ Cf. Heath, Stephen: Comentario sobre “La idea de Autoría” trad. Nicolás Alessandro. Texto de la Cátedra de Teoría del lenguaje Audiovisual-Eduardo Russo- FBA, UNLP, La Plata, 1999.

¹⁷ El concepto de *gestor cultural* aparece desarrollado en el capítulo “La cultura como entidad” de *Geocultura del Hombre americano*. Rosario, Fundación Ross, 2000. Pp. 170-180.

¹⁸ En el capítulo VIII de *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2* (Paidós, Barcelona, 1987), Deleuze establece la diferencia entre un cine político clásico y un cine político moderno, explicando las razones de la explosión de este último en el tercer mundo. Fredric Jameson ha propuesto una cartografía cognitiva del sistema mundial a través de la interpretación de “alegorías cinematográficas”. Sus hipótesis sobre el cine del Tercer Mundo han sido – como las de Deleuze- cuestionadas como deterministas, reduccionistas y hasta “elitistas”. Ver Mc Cabe, Colin: “Prólogo”, en Jameson, Fredric: *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Paidós, Barcelona, 1995, pp. 11-19.

¹⁹ Daney, Serge: “Después de todo”, en *Renoir, Jean y otros: La política de los autores*. Paidós, Barcelona, 2003. Pág. 11-17.

asumiendo que la norma estético-productiva del cine argentino posterior a 1956,²⁰ supone una lógica sustentada por el Estado (el máximo productor de la historia del cine argentino) y, al mismo tiempo, implica una postulación social de las “crisis” y las tensiones en la autorepresentación de la comunidad.

d) Un análisis de la forma filmica y sus connotaciones ideológicas y artísticas (tal como lo emprende Raúl Beceyro),²¹ que aúne la descripción de *estilo* y la reflexión sobre las ideologías estéticas en pugna en él²² y, en última instancia, interprete los significados emergentes de las crisis identitarias

4.2 Discusión

Como parte de la investigación precedente de este proyecto (“*Estilo cinematográfico e identidad cultural. La representación en el cine de Alejandro Agresti, Leonardo Favio, Fernando Solanas y Leopoldo Torre Nilsson*”, *Beca de Perfeccionamiento SeCyT, UNLP, 2006-2007*), se presentaron conclusiones parciales y finales en 6 encuentros científicos, 3 seminarios y 4 publicaciones, que enriquecieron la construcción del presente marco teórico, ya descrito en los pts. 1 y 4. La presentación se organizó en tres etapas: Resumen del Estado de Arte y formulación de los primeros acuerdos teóricos (Abril- Octubre de 2006); Periodizaciones, primeros análisis específicos y conclusiones parciales (Noviembre de 2006 –Marzo de 2007) y; Conclusiones parciales y finales. (Marzo-Noviembre de 2007).

Primera etapa: Se expusieron desarrollos sobre: A) La actualidad conceptual de la Política de Autores, la “invasión disciplinar” del enfoque *sociologista* y la necesidad de una primacía del análisis neoformalista en el cine, B) La concepción de estilo autoral cinematográfico, sus problemas y la posibilidad de su reestructuración para la lectura histórica del cine latinoamericano, y C) La transición entre clasicismo y modernidad en el cine según el enfoque de Gilles Deleuze. El debate con investigadores, docentes y alumnos giró alrededor de la crítica al empleo *sociologista* de los filmes, la preeminencia de la concepción romántica en la definición del estilo autoral y las dificultades de la periodización cine clásico - cine moderno desde la noción de *imagen tiempo* (G. Deleuze).

Segunda etapa: Se expusieron desarrollos sobre: A) El concepto de muerte en “*La Hora de los Hornos*” (Solanas y Getino, 1968) desde un enfoque integrador de lo narrativo, lo estilístico y lo ideológico. B) Categorizaciones transversales de lo político en el cine argentino moderno (1955-1995) desde el modelo taxonómico de Andrew Sarris (1968) y nociones de Deleuze, Beceyro, Maranghello y Aguilar. En los foros de discusión, el

²⁰ Cf. Allen, Robert y Gomery, Douglas: *Teoría y práctica de la historia del cine*. Paidós, Barcelona, 1995.

²¹ Una síntesis teórica sobre las relaciones entre cine e ideología planteadas por Raúl Beceyro pueden hallarse en el cap. 1 de su libro *Cine y política*; DGCGDF, Caracas, 1976.

intercambio se produjo en función de las semejanzas y diferencias entre las prácticas cinematográficas de fines de los años 60' y las experiencias de la vanguardia plástica de la misma época. Otra cuestión debatida fue el problema de la periodización del cine argentino, ante el desconocimiento y desinformación existente sobre obras y autores.

Tercera etapa: Los desarrollos se articularon sobre los siguientes ejes: A) El cine del tercer mundo y el problema político (G. Deleuze), B) Representación e identidad cultural en el cine argentino moderno: estrategias políticas clásicas y modernas y C) Ideología estética en el cine de Leonardo Favio, Fernando Solanas, Leopoldo Torre Nilsson y Alejandro Agresti. La discusión giró en torno a la conflictiva noción de "pueblo" en G. Deleuze, las brechas planteadas por T. W. Adorno entre "ideología" y "arte", los límites para una definición de "cine político" y los cambios en las poéticas de Solanas y Torre Nilsson.

5. Conclusiones parciales

La constitución de un modelo de lectura provisional (la *estilística política del cine argentino*), construido en la sistematización e interpretación de los aportes teóricos de una incipiente tradición "formalista" del cine local, ha permitido el inicio de análisis estéticos-históricos de diferentes casos, atendiendo a la significación que producen las técnicas cinematográficas tanto al interior de los filmes (la forma) como en las aperturas semánticas que ese mismo interior dispone (en la relación planteada, su "confrontación" con las formas imaginarias del poder político y las autorepresentaciones del imaginario colectivo).

Desde este marco conceptual, las primeras aproximaciones a los corpus de obra permiten vislumbrar el funcionamiento de diferentes codificaciones estilísticas,²³ que opera como un tono personal para lo narrado, y puede ser leído como *otra narración fílmica*, implícita, cuyos puntos centrales son los significados no evidentes de la tradición cultural y los conflictos del imaginario colectivo. El relato formal alternativo contrasta o refuerza los sentidos explícitos planteados en cada film; supone también una comunicación oblicua al campo histórico de pertenencia concreta (otras películas y directores, un imaginario previo, las condiciones artísticas, sociales, políticas, económicas del film) y, en última instancia, una alegorización de una postura ideológica,²⁴ que media simbólicamente en la crisis de la

²² La concepción de "ideología estética" de la que partimos proviene de la noción abierta y no totalizadora de Jay, Martin. Ver Jay, Martin: *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Paidós, Buenos Aires, 2003, pp. 143-166.

²³ En el caso de las hipótesis que se desarrollarán en la próxima fase de esta investigación: lo postromántico en Torre Nilsson entre el 54 y el 63', lo ascético-barroco en el Favio de los 60, lo maximalista en el Agresti de los 90', o la grotética en Solanas entre el 92 y el 99', la asimilación del fuera de campo desde el género terror en Caetano, el realismo opositor de Martínez Suárez

²⁴ Consciente o no: pero el cine de autor articula generalmente su propuesta en la búsqueda *intencional* de efectos y tensiones. Por eso el análisis ideológico del cine resulta más efectivo cuando estudia las películas prototípicas de la industria cultural (de "entretenimiento"), que reproducen más fielmente sus lógicas. El cine arte, entendido como búsqueda crítica abierta y puesta en tensión de los significados opuestos, supera la falsa ideología en su inscripción a un plano artístico, que reconcilia lo que en el imaginario colectivo permanece separado.