

El trabajo que a continuación se desarrolla fue presentado en el I Congreso Virtual "La tesis. Recorridos conceptuales por el campo de la comunicación", evento realizado por la cátedra Seminario Permanente de Tesis de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP del 30 de mayo al 10 de junio de 2005.

En el congreso los alumnos reflexionaron sobre el estado de la cuestión en cada uno de los temas en que iniciaban sus respectivos proyectos de tesis, por esto nos parece necesario destacar que las lecturas realizadas y las conceptualizaciones vertidas en cada ponencia corresponden a una primera aproximación a los antecedentes y al estado del arte respectivo, con lo cual el corpus relevado por cada trabajo no deberá tomarse como exhaustivo.

Comisión Editorial

IMÁGENES DE LA DESOLACIÓN. LA CAÍDA DEL MUNDO DEL TRABAJO EN EL NUEVO CINE ARGENTINO

Juan Pablo Angona

Universidad Nacional de La Plata

juanangona@yahoo.com.ar

1. Introducción

Teniendo en cuenta que el problema de investigación que estoy trabajando en mi proyecto de tesis consiste en analizar las construcciones o representaciones que el nuevo cine argentino ha hecho de los sectores sociales excluidos y/o marginados desde dos dimensiones: primero, la significación de la caída del mundo del trabajo; y, segundo, la incidencia de esa problemática sobre la sociabilidad o el tejido social de esos sectores; este trabajo da cuenta de diferentes aspectos. Como se desprende del planteo anterior, tres son las principales: el nuevo cine argentino, o sea, las producciones de una nueva generación de realizadores; una honda problemática social, es

decir, la caída del mundo del trabajo; y las particularidades del cine como lenguaje en tanto registro de la sociedad en una época determinada. Así, lecturas que se imbrican y permiten pensar, desde la mirada social del nuevo cine, algunas de las transformaciones recientes de la Argentina.

2. Desarrollo

2.1. El nuevo cine argentino

Así, abordemos en primer lugar lo que la crítica ha denominado el nuevo cine argentino. La lectura de artículos, conferencias, ensayos e investigaciones que trabajan directamente sobre el nuevo cine argentino, en su globalidad o desde alguna de las producciones que pueden encuadrarse en esa denominación, ha arrojado lo siguiente.

Los anuarios de investigación 2002 y 2003 de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP contienen una serie de artículos que, inscriptos en un proyecto de investigación más amplio dirigido por Carlos Vallina, reflexionan sobre diferentes dimensiones del espacio y las prácticas audiovisuales argentinas. A continuación los aportes más significativos en función del proyecto de tesis en curso.

En el anuario 2002, Vallina realiza una descripción general del nuevo escenario audiovisual argentino que me parece muy oportuna para introducirnos en su compleja trama. "Un conjunto de films de extraordinaria factura y conciencia narrativa, liberado de pontificaciones ideologistas y discursivas, con extrema confianza en los recursos propios de la imagen visual y sonora y de sus contribuciones semánticas. Con visión crítica pero no paternalista, organizado en su generosa diversidad y muy próxima a la saludable duplicación del mundo, elaborada con ausencia de preconceptos, despojado de convenciones y utilizando mecanismos productivos y estéticas, formas, procedimientos que emergieron en circunstancias históricas diferentes, pero similares a la Argentina de la transición democrática. Tales como las dos posguerras, los

períodos revolucionarios, la finalización del maccartismo, el comienzo del fin de la guerra fría y la aparición de movimientos fuertemente sociales, sensibles a lo real y próximos a las fundaciones de los lenguajes y las teorías" [1] . Un panorama de las variadas aristas y dimensiones que, aunque de diferentes momentos históricos, confluyen y modulan el lenguaje audiovisual argentino.

En ese mismo texto también expresa con claridad una característica del nuevo cine argentino señalada de manera recurrente por la crítica: la confluencia entre forma y contenido, al punto de que el significante importa lo mismo que el significado. En palabras de Horacio González, se trata de la "coincidencia oportuna de los estilos de narración con los temas que se ponen en juego" [2] .

Por su parte, Camila Bejarano Petersen también realiza aportes a tener en cuenta. Señala que el denominado nuevo cine argentino es una oposición, una oposición con el cine argentino anterior que reconoce fuentes significativas. "La filiación estilística de estos nuevos realizadores con el naturalismo y en particular con las vanguardias cinematográficas de mediados del siglo XX, con especial mención al neorrealismo italiano, (...) con movimientos posteriores como la Nouvelle Vague francesa, y que conformaron en conjunto, sumadas otras corrientes, el llamado 'cine moderno'" [3] . Entonces, naturalismo y vanguardias cinematográficas (neorrealismo italiano y Nouvelle Vague francesa).

En tanto, en el anuario 2003, se pueden rescatar otras cosas. Del artículo de Vallina [4] , dos cuestiones: primero, la tensión entre la objetividad y la subjetividad que está presente en la manera de hacer cine de esta joven generación de realizadores; y, segundo, que lo documental es un género, pero también una función de la imagen audiovisual que participa de todos los objetos representativos de nuestra época. Todo lo cual es un gran aporte para el proyecto de tesis: el cruce entre lo objetivo y lo subjetivo, como el reconocimiento de que lo documental va más allá del género, hace que el nuevo cine argentino, aunque de ficción en muchos casos, sea un objeto más que válido para pensar las transformaciones

ocurridas en el mundo del trabajo. Las historias contadas dan cuenta de su contexto, del marco más amplio que condiciona a los sujetos.

Más adelante, en otro artículo, luego de hacer referencia a que la crítica caracteriza al nuevo cine argentino como realista, Petersen se pregunta por el modo específico, particular en que lo es. Así, identifica tres dimensiones: la opacidad, o sea, “un trabajo fuerte sobre la percepción de la *duración*, forzar a la espera, al detenimiento en las series de sucesiones que privilegian los lazos espaciales por sobre los temporales”; la incertidumbre en lo cotidiano, “que pone un *estado de ánimo* nómada o transeúnte que se postula a través de una mirada extremada”; y un verosímil que corresponde a una realidad *desmitificada*, o sea, un mundo “que propone ciertas huidas, donde los personajes saben pero no saben tanto, casi como que son vividos por sus historias, y en el que no se introduce, se evita, la instancia omnisciente que los explique o dé a saber de modo ‘totalizante’” [5] .

Además, en este anuario hay un trabajo de Luis Barreras que comporta contribuciones. Luego de un breve comentario sobre las condiciones de emergencia o los diferentes factores que confluyen en torno de este nuevo cine, rescata una característica estética del mismo: la especial atención que se le presta al “habla”. Así, realiza un contraste entre el cine de los años ochenta, en el cual los directores utilizaban la lengua como idioma, y el cine de los noventa, en el cual los nuevos cineastas argentinos recuperan el habla coloquial. Después, siguiendo a Octavio Getino, señala que “las pantallas audiovisuales de nuestro tiempo son el espejo sociocultural en el que la comunidad y cada uno de sus integrantes se proyectan y se autoreconocen, construyendo parte esencial de su identidad” [6] . Pero, por otra parte, da a entender que los jóvenes realizadores tendrían su propio “dogma” para filmar, lo que teniendo en cuenta la ausencia de un manifiesto que sintetice un perfil estético común, parece cuanto menos aventurado.

Otra publicación de la Facultad que fue consultada es el N° 6 de la revista *Tram(p)as*, que, dedicado exclusivamente al

nuevo cine argentino, aborda, desde la mirada de distintos autores, variadas dimensiones de este fenómeno: la económica, su relación con la memoria, el nuevo escenario documental argentino, entre otras. Pero, con relación al proyecto de tesis, nos parece que lo significativo ha sido mencionado cuando nos referimos a los artículos publicados en los anuarios de investigación de la Facultad, posiblemente, porque los autores son en varios casos los mismos.

Por su parte, Esteban Rodríguez, que en ese número de *Tram(p)as* publicó un ensayo sobre *Bolivia*, la película de Caetano, también aporta algunas consideraciones al tema en *Estética cruda*. Allí, en "Imágenes de la crudeza. Cine y pobreza", señala que "si hay un lenguaje que se ha hecho cargo de la distorsión de la época, ese lenguaje tiene que ver con el cine". Un cine que llama crudo, porque hace del "problema que releva la particularidad que le diferencia, o al revés, del contexto histórico su drama concreto" [7] . Pero también porque crudas son las imágenes que lo componen y su producción económica. Además, se trata de un cine que no da respuestas a los problemas que trata, sino que formula interrogaciones, pero sin recurrir a las palabras. Características que reconoce en producciones del nuevo cine argentino, pero también de otras partes del mundo, especialmente el cine inglés.

Por otra parte, con relación al proyecto de tesis, hay una muy interesante reflexión de Javier Trimboli sobre *Pizza, birra y faso*, la película de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro. Sobre la misma, dice que "estos nuevos habitantes de los márgenes ni siquiera pueden ser buenos ladrones. No sólo se alejan del modelo Rififi sino que, a su lado, los personajes del cine negro más violento parecen reflexivos. *Pizza, birra y faso* no se puede dibujar como un policial porque estos pibes en su impericia fallan permanentemente. (...) Los suyos son cuerpos y voluntades que ni siquiera han conocido el disciplinamiento del trabajo. De ahí su carácter endeble, sus distracciones letales. Tanto chupar, tanto fumar y tomar merca los ha terminado de arruinar hasta para la profesión del delincuente diligente" [8] .

Además, a propósito de *La expresión del deseo*, medimetroaje

de Caetano, recupera la expresión “antifábrica” de David Viñas, para referirse al vacío de solidaridad, de lazos de unión y reconocimiento. Dos cuestiones que se encuentran en estrecha vinculación con lo que se propone trabajar mi tesis: la relación entre el nuevo cine argentino y la caída del mundo del trabajo o, siguiendo a Trímboli que, a su vez, sigue a Viñas, la “antifábrica”.

Pero sobre esta película también reflexiona Vallina [9] , quien dice ver en ella la presencia de la realidad. Algo que se conecta con la función documental antes mencionada y que, según él, incluye el desamparo de los jóvenes, la marginación, la desocupación y las dos formas de la violencia: la material o visible y la simbólica o invisible, que, a fin de cuentas, tienen un mismo núcleo.

También hay que mencionar *Imágenes de los noventa*, un libro que, compilado por Alejandra Birgin y Javier Trímboli, reúne las conferencias dictadas por Tomás Abraham, Inés Dussel, Christian Ferrer, Adrián Gorelik, Alejandro Kaufman y Beatriz Sarlo, en el marco de una actividad de formación docente de la Escuela de Capacitación-CePA de la Secretaría de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Seis conferencias en las que, a partir de una película, se reflexiona sobre las transformaciones contundentes que durante los noventa se produjeron en la Argentina y en el mundo. Pero, para el caso que nos ocupa, interesan especialmente las de Gorelik y Sarlo, ya que hacen pie en dos películas del nuevo cine argentino.

En primer lugar, Gorelik reflexiona, a partir de *Mala época*, la película de Nicolás Saad, Mariano De Rosa, Salvador Roselli y Rodrigo Moreno, sobre los imaginarios de la descomposición social y urbana en Buenos Aires. Así, señala que la novedad de la película no reside en que nos habla de la fragmentación social, sino de la naturalización de la misma, de la imposibilidad de cambiarla. En los términos del tema de tesis, de la dilución de los vínculos, de la ruptura de la sociabilidad. “*Mala época* nos muestra (...) el fin de la confianza societalista. Nos permite ver qué ocurre en un marco institucional como el nuestro, de tradición de fuerte estatalismo, cuando el Estado se desmantela: lo que queda no son los círculos virtuosos del

asociacionismo, librado del peso ominoso de lo estatal, sino una sociedad atomizada en una multiplicidad de demandas encontradas, incapaz de reflexionar sobre el 'bien común' y de actuar en consecuencia, aun cuando de eso dependa la subsistencia del todo como sociedad nacional. En el mejor de los casos, una sociedad luchadora y esforzada, pero impotente; en el peor, una sociedad atravesada por el cinismo, la irresponsabilidad y la trampa. La película muestra la aceptación naturalizada de esa fragmentación social y señala cómo esa aceptación sólo garantiza la reproducción de la diferencia, la defensa a rajatabla de la posición conseguida. Ése es el paisaje de nuestra ciudad fracturada de hoy: rejas, garitas de vigilancia, barrios cerrados, torres country, justicieros y chicos de la calle" [10] .

En tanto, Sarlo teje las relaciones entre la manera de narrar de *Silvia Prieto*, de Martín Rejtman, y lo que la película relata: un mundo descualificado. "La forma cinematográfica de *Silvia Prieto* está en sintonía con lo que la película muestra. No hay un desfasaje entre la narración, el tipo de plano, de encuadre y de escenario, la ausencia de música. No hay una inadecuación entre el tema y su tratamiento. Un mundo sin cualidades, un mundo del postrabajo, de identidades planas, sin volúmenes, como en la propia representación y los diálogos de la película" [11] .

Por último, y para cerrar este apartado, es oportuno recuperar la palabra de González y la del director Carlos Sorín. En primer lugar, siguiendo a González, se puede decir que si *Mundo grúa*, la película de Pablo Trapero, explora en profundidad el tema de la tesis, ya que la misma "retrata el mundo del trabajo caído y las vidas enhebradas ahora alrededor de esa pérdida", este cine, en general, trata "la crónica de la disolución nacional. (...) La disolución de la Argentina y del dificultoso sobrante que se percibe, retratado en ese vivir popular" [12] . De otra manera, una tragedia colectiva inusitada. En tanto, sirva lo señalado por Sorín luego del estreno de *El perro*, su última película, como muestra de la estrecha relación entre las nuevas producciones cinematográficas y el contexto social. "La desocupación es la madre de todos los problemas: la mayoría de los conflictos que padecemos tienen su origen en la desocupación. (...) La

desocupación es una forma de morir. Un desocupado es alguien a quien el mundo ha dejado a un costado. (...) Sin trabajo, uno no sabe quién es" [13] .

2.2. La caída del mundo del trabajo

Las consecuencias sociales del neoliberalismo son la marca de la época en la Argentina contemporánea. El rasgo que nos habla, si tenemos en cuenta que para los sujetos sociales el trabajo tiene un papel central como organizador y articulador de sentido en la vida cotidiana, y es constructor de un espacio de pertenencia, real y simbólico, de los profundos cambios operados en el mundo del trabajo. Y para abordarlos, es necesario dar cuenta de algunas lecturas de carácter sociológico.

Por un lado, haciendo extensivo el planteo de Raúl Zibechi sobre la situación de la clase obrera en Uruguay a lo que sucede en Argentina, ya que la lógica neoliberal es, en rasgos generales, la misma para toda América Latina, se pueden plantear algunas cuestiones. La aplicación de políticas neoliberales tuvo dos consecuencias: desestructuró las bases materiales sobre las que se formó la clase obrera: las grandes fábricas, los barrios proletarios y los espacios de socialización propios y diferenciados; y significó un ataque frontal a la cultura obrera, a sus valores de solidaridad, fraternidad y ayuda mutua, por la difusión de nuevos valores ligados al consumismo [14] . Todo lo cual permite hablar de la caída del mundo del trabajo.

Por otro lado, es importante hacer referencia a *La corrosión del carácter*, de Richard Sennett [15] , un clásico de la materia. En ese libro, Sennett desarrolla las características del trabajo en el mundo contemporáneo, por lo que sus planteos nos permiten pensar lo que sucede en los ámbitos de trabajo, especialmente, en los escalones más bajos, pero no lo que le sucede a quienes quedan afuera. Según nos dice, el neoliberalismo se caracteriza por un cambio radical en la concepción del trabajo. Así, si el antiguo ámbito de trabajo se caracterizaba por ser rígido, a largo plazo y previsible, el nuevo se caracteriza, al contrario,

por ser flexible, a corto plazo e imprevisible. Además, cada uno de estos modelos tiene consecuencias personales muy diferentes: mientras al primero corresponde una identidad firme, un carácter formado, el nuevo ámbito de trabajo exige individuos que sean capaces de reinventarse a sí mismos sobre la marcha. La flexibilidad es el centro del mismo.

Por último, siguiendo el análisis de Fátima Otormín [16] sobre la sociabilidad contemporánea en función de los modos de acumulación, se puede decir algo más sobre las consecuencias sociales de la caída del mundo del trabajo. Así, mientras que el modo de acumulación fordista-keynesiano intentó establecer un patrón centrado en la homogeneidad y estabilidad del trabajo, de las instituciones, de la cultura y las subjetividades, todo lo cual tendía a una sociabilidad homogénea, el modo de acumulación flexible tiene otra incidencia sobre las relaciones sociales. Como consecuencia de la inestabilidad en el trabajo, atenta contra la continuidad de los vínculos. El resultado son sociabilidades fragmentadas. De otra manera, se trata del pasaje que va de la estabilidad del trabajo a su caída. Caída que como vimos no significa su desaparición ni mucho menos, ya que las vidas siguen constituyéndose en torno del mismo, aunque se haya perdido.

2.3. El lenguaje del cine

Aunque todavía no se han realizado lecturas específicas sobre las particularidades del cine como lenguaje, se pueden realizar algunos comentarios en función de lo señalado sobre el cine en textos no específicos que aportan elementos a la investigación.

En primer lugar, es importante recuperar lo señalado por el historiador Marc Ferro, en su libro *Cine e Historia*, a propósito del rol determinante que el cine ha cobrado como fuente y agente de historia en las últimas décadas: “un film no vale sólo por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio-histórica que autoriza” [17] . Lo que le permite decir a Diana Paladino, en su análisis de *El odio*, la película francesa de Mathieu Kassovitz, que “toda película puede leerse como testimonio de la sociedad que la produce, como catalizador de

los deseos, sueños, incertidumbres y frustraciones colectivas y, también, como virtual representación ideológica de su tiempo. (...) Como una irrefrenable emergencia de lo real" [18] .

Algo que se encuentra en la misma línea de la concepción del cine que se tuvo en cuenta para la realización de la experiencia denominada *Imágenes de los noventa*, en la cual se lo entendió como un "reservorio de deseos y fantasmas de una sociedad y de una época" [19] . Pero también de lo señalado por Vallina sobre lo documental: que es un género, pero también una función de la imagen audiovisual que participa de todos los objetos representativos de nuestra época. Así, se puede decir que el cine nos ofrece una mira en la cual reconocernos. Al hablar de nosotros, el cine es identidad.

Estas reflexiones aportan una concepción del cine altamente compatible con los propósitos de la investigación en curso. Dan un sustento válido a la idea de reflexionar sobre la importancia de las transformaciones ocurridas en los últimos tiempos en el mundo del trabajo y su correlato en la sociabilidad a partir del nuevo cine argentino. Y permiten ver un doble movimiento: que las películas son producto de su contexto y que el contexto se encuentra en ellas, que ellas hablan del mismo, aportando algo más, dejando su marca.

3. Conclusión

Una lectura lleva a la otra y, gradualmente, se van visualizando los contornos de una problemática que, a su vez, nos habla de la época. Una época que condensa diferentes, pero complementarios, procesos sociales de carácter excluyente - entre ellos, la caída del mundo del trabajo- que tuvieron lugar en las últimas tres décadas para que los sectores sociales excluidos y/o marginados crecieran como nunca antes en la historia del país. Y todo esto desde la mirada del cine, que arroja visibilidad sobre lo que se queda afuera.

[1] Vallina, Carlos; "Narración audiovisual: el problema de lo real", en *Anuario de investigación 2002*, La Plata, FPyCS, UNLP, 2003, pág. 201.

[2] González, Horacio; "Sobre *El bonaerense* y el nuevo cine argentino", en Revista *El ojo mocho*, N° 17, Buenos Aires, verano 2003, pág. 157.

[3] Bejarano Petersen, Camila; "Verosímiles de la ficción y lo documental en el 'nuevo espacio audiovisual argentino'", en *Anuario de investigación 2002*, op. cit., pág. 203.

[4] Vallina, Carlos; "Realidad y lenguaje en la comunicación audiovisual contemporánea argentina. Las razones del corazón", en *Anuario de investigación 2003*, La Plata, FPyCS, UNLP, 2003, pág. 157 a 160.

[5] Bejarano Petersen, Camila; "Del desvío, en tres metáforas. Un cierto realismo del 'nuevo cine argentino'", en *Anuario de investigación 2003*, op. cit., pág. 167, 169 y 170 respectivamente.

[6] Barreras, Luis; "Nuevo cine argentino: transformaciones, representaciones y economía de un fenómeno sociocultural", en *Anuario de investigación 2003*, op. cit., pág. 175.

[7] Rodríguez, Esteban; "Imágenes de la crudeza", en *Estética cruda*, Ediciones Grupo La Grieta, La Plata, 2003, pág. 33. Otros ensayos del libro que trabajan la relación entre el cine argentino y lo social son: "La Argentina empantanada. Del páramo a la ciénaga", "La mirada de Bolivia" y "El rescate de la bonaerense".

[8] Trímboli, Javier; "Cine argentino y pueblo en los 90", en Revista *La Grieta* N° 5, La Plata, invierno 1999.

[9] Vallina, Carlos; "*Pizza, birra y faso*. La presencia de la realidad en el cine argentino", en Revista *Tram(p)as de la Comunicación y la Cultura*, Año 1, N° 2, FPyCS, junio 2002.

[10] Gorelik, Adrián; "*Mala época*: Los imaginarios de la descomposición social y urbana en Buenos Aires", en Birgin, Alejandra y Trímboli, Javier (comps.); *Imágenes de los noventa*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2003, pág. 46.

[11] Sarlo, Beatriz; "Plano, repetición: sobreviviendo en la ciudad nueva", en Birgin, Alejandra y Trímboli, Javier (comps.);

op. cit., pág. 142.

[12] González, Horacio; *op. cit.*, pág. 158 y 157 respectivamente.

[13] En Sánchez, Camilo; "Historias de ángeles caídos", Revista de Cultura Ñ, Año 2, N° 54, sábado 9 de octubre de 2004, pág. 72 y 73.

[14] Zibechi, Raúl; "La disgregación de la clase obrera", en *La mirada horizontal. Movimientos sociales y emancipación*, Editorial Nordan-Comunidad, Montevideo, 1999, pág. 27 a 72.

[15] Sennett, Richard; *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2000.

[16] Otormín, Fátima; "Capitalismo y trabajo: Análisis de la sociabilidad contemporánea", en Schvarstein, Leonardo y Leopold, Luis (comps.); *Trabajo y subjetividad: entre lo existente y lo necesario*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2005, pág. 185 a 206.

[17] Ferro, Marc; *Cine e Historia*, Gustavo Gili, Colección Punto y línea, Barcelona, 1980, pág. 27, citado en Paladino, Diana; "Una mirada cinematográfica", artículo sobre la película francesa *El odio* que se puede encontrar en www.buenosaires.gov.ar/educación/docentes/cepa/filmico.php

[18] Paladino, Diana; *op. cit.*

[19] Birgin, Alejandra y Trímboli, Javier; "Introducción", en Birgin, Alejandra y Trímboli, Javier (comps.); *op. cit.*, pág. 15.