

El cine argentino como un "conjunto borroso" (Fuzzy Set) Para un boceto exploratorio de un objeto inasible.

Este trabajo es parte del Proyecto de Investigación Cine argentino 1996-1999: un estudio intertextual, que dirige el Lic. Carlos Vallina, radicado en la Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Por Mariel Ciafardo (Profesora en Historia de las Artes Visuales. Docente-investigadora en el Programa de Incentivos.JTP de Análisis y Crítica I-II, FBA, UNLP) y Ricardo A. Moretti Licenciado en Cinematografía. Docente-Investigador en el Programa de Incentivos. Titular de Análisis y Crítica I-II, Adjunto de Teoría del Lenguaje Audiovisual y de Teoría de la Crítica. JTP Realización Cine-TV. FBA,UNLP.

La teoría de los conjuntos borrosos es, de hecho, un paso hacia un acercamiento entre la precisión de las matemáticas clásicas y la sutil imprecisión del mundo real, un acercamiento nacido de la incesante búsqueda humana por lograr una mejor comprensión de los procesos mentales y del conocimiento.

Lotfi A. Zadeh

Un objeto de estudio como el propuesto en el proyecto "Cine argentino 1996-1999: un estudio intertextual", no puede dejar de ser, como todo el mundo que nos rodea, y sobre todo el ambiente social, esencialmente desconocido e impreciso. Encarar una investigación al respecto implica la búsqueda de precisión, pero en este caso debemos descartar la posibilidad de establecer, mucho menos de ajustar, un modelo matemático rígido y abstracto. Quizás podamos entonces, y por cierto con más entusiasmo metafórico que rigurosidad prosaica, como presas de la divulgación científica más que como idóneos discípulos de Lotfi A. Zadeh¹, considerar nuestro asunto de estudio desde una perspectiva flexible para describir y formalizar su realidad, empleando algo que parece haber logrado sus frutos en varios campos de aplicación científica. La idea es evitar que el avance sobre un objeto (sistema) tan complejo nos haga llegar a ese punto donde la precisión choca con lo significativo. Tal como planteaba Zadeh: a más precisión menos significatividad.

Con el atrevimiento de tomar en préstamo, lo que nos proponemos es intentar romper la vieja dicotomía "pertenece - no pertenece" de la teoría de conjuntos clásica, a la que el concepto de conjunto borroso incluye como caso particular. Cambiando lo que haya que cambiar, creemos que es posible manipular datos inciertos o vagos, para los cuales la correspondencia a un conjunto tiene grados. También entendemos que es posible convocar un gran espectro de esas referencias a hallar en todo el entramado social. Puede ser que nuestros predicados resulten vagos, pero no los haremos nítidos a costa de forzar el discurso con el efecto de pérdida de rigor conceptual. Sería una suerte de "crítica y análisis fuzzy". Trataremos, decisivamente, de describir la realidad de nuestro cine durante los años del período acotado, a través de metodologías flexibles que expliquen con propiedad las leyes, si existen, del proceder de la institución cinematográfica argentina. El crítico Amílcar Moretti habla de la "rutina de confrontar"² (algo así como buenos vs. malos, de nuevo pertenece-no pertenece) cuando se refiere a las ópticas más usuales en el intento de saber que queda del cine argentino "después de la tormenta". No es nuestro caso.

En este marco debe inscribirse la idea de estudio intertextual que guía nuestros propósitos. Dicen Robert Stam y Cia.: "La intertextualidad es un valioso concepto teórico en la medida en que principalmente conecta el texto individual con otros sistemas de representación, más que con un "contexto" amorfo unguado con el dudoso estatus y la autoridad de "lo real" o "la realidad". Incluso para discutir la relación de una obra con sus circunstancias históricas, estamos obligados a situar el texto en el interior de su intertexto y después relacionar a ambos, texto e intertexto, con los otros "sistemas" y "series" que forman su contexto"³.

Se pretende incorporar, entre otros, los aportes que desde el acercamiento semiótico han realizado autores⁴ como Julia Kristeva (*intertextualidad*), Mikhail Bakhtin (*dialogismo*) y Umberto Eco (*marcos intertext-*

tuales). También lo que Gérard Genette determinaba, de manera más abarcativa, como transtextualidad. Como podrá apreciarse no hay, en un principio, ningún reparo en solicitar la ayuda de estos conceptos, con su traslado y adaptación necesarios, para comenzar a entender qué es el cine argentino y cuáles serían las posibles respuestas. No habrá, seguramente, contestaciones unívocas. Quizás, aproximaciones. Un equipo interdisciplinario como el que trabaja en el presente proyecto puede componer una red más apretada que extensa. Se supone que debemos atrapar lo más posible, como indicaría una primera acepción del término, pero también entrelazar muchas ramificaciones entre sí. Incluso podría entenderse esta red en un sentido informático: muchos ordenadores distantes unidos entre ellos permanentemente.

No podemos encontrar en este período (aunque hay una cierta inclinación periodística a postularlo) una escuela, ni un movimiento, mucho menos una estética común. Lo que podemos ver es que hay juventud, con algo de adolescencia⁵. Y por lo tanto esperanza. Que hay ánimo de ruptura con lo que caracterizó siempre a nuestro cine: una suerte de fatal prosaísmo, militante además. Hoy hay más poesía, dentro de un registro digno del mejor documentalismo. Como si lo indicial ocupara el terreno de lo ramplón, de lo que se pretendía simbólico. Y con una iconicidad elaborada pero identificable. Hay incluso una tendencia a solventar más nuestra "epistefilia" que nuestra "escopofilia", para usar los términos de Bill Nichols⁶, cuando se refiere a las diferencias entre documental y ficción. Y existe un lirismo manifiesto para pintar las contingencias de nuestra supervivencia⁷, sus modos, tan particularmente argentinos en estos tiempos de globalización, para usar de forma laxa una expresión poco clara o muy ambigua. No hay nada más que ver films como *Sotto voce* (1996), *Cazadores de utopías* (1996), *Pizza, birra y faso* (1998), *Picado fino* (1998), *Mundo grúa* (1999), *Silvia Prieto* (1999), *Felicidades* (2000), *Nueve Reinas* (2000), *El asadito* (2000) y especialmente, nuestro *Barro fundal* (1999)⁸.

El tema es amplio, y está en nuestras intenciones, no evadir el desafío. Si, al decir de Jean Braudillard⁹, globalización se opone a lo universal, aún cuando se trabaje sobre la información, el mercado y la tecnología que constituyen a la primera, trataremos de llegar a los valores que definen a lo otro. Frente al pensamiento "único" se opondrá el intento de pensar el cine buscando esa trascendencia que nos amplíe el conocimiento de lo general, en un trayecto de doble vía: comprender el cine nacional es imposible sin considerar el planetario, y no meditar este último impide reflexionar sobre lo nativo. Este esbozo ofrece una manera de relacionar lo más íntimamente cercano, nuestro sendero particular a través del mundo, con lo más global, las peculiaridades de nuestro mundo político. Como sugiere Fredric Jameson, cualquier película denunciará fatalmente su ubicación en la distribución global del poder cultural. Lo decíamos: se trata (también) de estudiar la *institución*. En el aquí y ahora, como parte del todo y la historia.

En este trayecto son varias las deudas que vamos a sumar, dado que el término institución aplicado al cine tiene varios antecedentes. En primer lugar Edgar Morin, quien remite con esta denominación al cine como producción, consumo, costumbres, creatividad, bienes económicos, relaciones sociales, comportamientos concretos, actitudes mentales, reunidos en una estructura industrial que hace que sus componentes funcionen, según reglas más o menos normalizadas, en forma sintónica. También los estudios de Ian Jarvie serán convocados. Sus ya clásicas preguntas: ¿Quién hace cine?; ¿Quién va al cine?; ¿Qué se ve?; ¿Quién evalúa un film? y ¿Por qué y cómo se lleva cabo todo eso?, serán repetidas una y otra vez. Por supuesto Christian Metz, quien se refiere a la triple maquinaria del cine: la industrial que realiza, la mental que trabaja en la capacidad del espectador para gozar del film y la de los (meta) discursos críticos, históricos y teóricos que se dedican a perpetuar la obras. Y por último en este aspecto, Roger Odin, el que se refiere a la institución como aquel dispositi-

vo social que permite interactuar al emisor y al receptor, que regula tanto la forma en que se construye un film como la forma en que se lee.

En consonancia con estos enfoques que estamos esbozando, creemos oportuno hablar de los aportes de Kristin Thompson cuando señalaba que "si un film llama nuestra atención, lo analizamos en orden de explicar en términos formales e históricos, lo que opera en la obra y requiere una respuesta". Y denomina *abordaje* a lo que entiende como algo más amplio que un *método* de análisis. Como ella, entendemos por *abordaje*, al "conjunto de presunciones sobre trazas compartidas por diferentes obras de arte, sobre procedimientos que el espectador atraviesa al entender esas obras artísticas, y sobre las maneras en que esas obras se relacionan con la sociedad. Esas presunciones son pasibles de ser generalizadas y, por lo tanto constituyen al menos un esbozo de teoría del arte. Este enfoque ayuda así al analista a ser consistente en el estudio de más de una obra de arte. Consideraré como *método* algo más específico: un conjunto de procedimientos empleados en el proceso analítico concreto"¹⁰.

Nos centraremos entonces en el *abordaje* (en el planteo puede decirse) y no en el "método" de arriba a las películas. No pecaremos de utilizar los films para demostrar el enfoque o el método, cualquiera sea éste. Confiaremos más en una *estrategia* amplia que en las *tácticas* contingentes. Por lo tanto, no seleccionaremos los objetos a analizar por la medida de su encaje en el despliegue de un método. Utilizaremos una proposición fundamental, el *abordaje*, que consistirá en plantearnos cuáles de los interrogantes que nos proponga cada film, serán los más provechosos y fascinantes. Entonces buscaremos el método apropiado. Confiamos en que esto será más estimulante que la utilización de uno único y determinado, auto-confirmativo, de aquellos que son tan del gusto académico en uso, y que convierten a todas las películas en una misma cosa. El método de la sociología, por ejemplo (y esto vale para la semiótica o

la psicología), está construido lejos del cine, nos recuerda Francesco Casetti. Y éste tiene su propia tradición de estudios, ha constituido su propio campo de investigación. Con seguridad que las coincidencias son posibles. Pero se trata de evitar cualquier tipo de insatisfacción mutua, para lograr algún resultado (síntesis, producto?) entre lo que se involucra en términos de autor/obra frente a fenómenos colectivos/estructura industrial, o arte contra procesos sociales/mundo del mercado. La controversia "cine-entretenimiento" vs. "cine-arte", la discusión "arte/industria" y diferencia entre "alta" y "baja" cultura son cosas del pasado. Eduardo Grüner *ensaya* una hipótesis: el cine (argentino, agregamos nosotros) es "un espacio privilegiado de *cruce* de los campos de batalla político-discursivos que han querido dar cuenta de *-rendir y ajustar cuentas con-* los modos de pensar el mundo-de-vida de lo que se suele nombrar como la Modernidad"¹¹. Adherimos a su "*pasión* por las preguntas, junto a la incertidumbre de las respuestas".

"El cine es un hecho humano, cuya unidad y realidad profunda sólo pueden comprenderse y explicarse gracias a la convergencia de la atención de todas las disciplinas que se ocupan del hombre"

G.Friedman y E. Morin¹²

Institución, aspectos socioeconómicos, industria cultural y representación social son campos afines en esta investigación. La historia, la teoría, la estética y la crítica se suman en el origen del proyecto, son convocadas en este travelling-panorámica, para que en un movimiento de tijera, se proyecte sobre las sombras que llamamos imaginario, representaciones, afectividad colectiva y mundo de los sueños.

Perseguir al cine, a cada film, pensando que se puede encontrar allí un SIGNO (para estudiarlo como tal) de la realidad desde la que nos alcanza. Cine (películas) que, con su dimensión colectiva, su resultado de un grupo de trabajo, se hace un excelente testimonio social. Cine como consumo difundido (quizás

hoy más que nunca)¹³ que se convierte, se puede suponer, en satisfacción de deseos existentes en las multitudes. No las multitudes mensurables solamente. La popularidad de ciertas películas no importa tanto como la de sus motivos plásticos y narrativos¹⁴. Teórico o historiador tienen en el cine un declarante perfecto y un manantial precioso. Un documento esencial para comprender que cada cultura se representa a sí misma, sus opciones y su fortuna.

El cine puede declarar sobre la sociedad de varias maneras: sus contenidos, sus estilos, a través de su actuación sobre ella y también por medio de la lectura que se haga de él. Pero ese testimonio no será tanto reflejo como indicador de sus *agujeros negros*¹⁵, quizás de allí la fascinación de las películas, como de su estudio. La sociedad y los procesos mentales, las posibles dinámicas y las respuestas mayoritarias. Pierre Sorlin hace referencia a los films como confesando más lo *visible* de una sociedad que su estado de situación. Lo *visible* como aquello que los fabricantes de imágenes tratan de captar para transmitirlo y lo que los espectadores aceptamos sin estupor. Más que un modelo mimético tenemos delante, representado, lo que la sociedad considera representable en cada momento y lugar. Como que sólo se puede *espíar* la sociedad a través de las especificaciones y de las actuaciones de lo *visible*. Sería encontrar en la pantalla lo *visible* y percibir en el infinito espacio exterior, fuera de ella, la perturbación de los *agujeros negros*. Eduardo Grüner intentando un acercamiento ampliamente filosófico habla de *dialéctica negativa* (término adorniano) que resulta así, puesto que "ni el Concepto puede dar cuenta acabadamente de la Obra, ni la Obra puede reducirse al Concepto que la genera, pero tampoco puede decirse que ambas se complementan, se "completan" mutuamente"... entre lo "inteligible" y lo "sensible", hay un mutuo *desborde*, que arroja restos indecibles -y a veces indecibles- y que abre un espacio de indeterminación y de conflicto, un campo de fuerzas y tensiones *silenciosas*"¹⁶.

"El cine puede ser imagen de una sociedad preci-

samente porque pertenece a ésta, en un IR y VENIR de sí mismo al mundo, que es quizás el rango más radical de su destino".

Francesco Casetti

El sociólogo Pierre Sorlin sostiene que siempre deberíamos definir correctamente y desde el comienzo el contexto en el que debemos trabajar, y distinga tres subcontextos: el de la **producción** (en la más extensa acepción del término, en el más global de los sentidos); el de la **competencia** (entre nosotros, la del cine de EE.UU) y el del **público**.

Hablar de público implica el papel preponderante de la crítica (público especializado si se quiere). Sabido es que los films, los textos, nunca pueden decir toda su verdad. Como indica Tveztan Todorov para la literatura, la crítica es el doble necesario, en este caso, del cine. Por otra parte, el comportamiento interpretativo es infinitamente más común que la propia crítica. Todos hablamos de cine, y no sólo en Hollywood, donde se dice que la de crítico es la segunda *profesión* de todo el mundo. En la opinión de Eduardo Russo, a todos nos gusta el cine, a pocos les interesa. Por esta razón el beneficio de la crítica consiste, de alguna manera, en *profesionalizar* este comportamiento, en poner en evidencia lo que no es más que una práctica inconsciente. Incluso, profesionalizar puede ser sinónimo de convertirla en una ciencia (Northrop Frye). Cosa posible si consideramos que, según Mario Bunge, la ciencia no tiene objeto fijo: cualquier problema puede abordarse científicamente con tal que involucre conocimiento. Lo que caracteriza a la ciencia no es una esfera de objetos sino un método, una actitud.

El citado Frye, a través de Todorov, nos dice que nos ponemos fácilmente de acuerdo en esto, en que el objetivo de este tipo de estudios es el mejor conocimiento de las obras, por lo tanto no hay que hacer una crítica (ni teoría o historia, sus discursos son hermanos) como si se hiciera una obra sino intentar hacer sus conceptos unívocos y sus premisas explícitas,

que es preciso practicar la hipótesis y la verificación. Esto es evidente si juzgamos, como Todorov con humor agríndice, la fuente habitual de ingresos de nosotros mismos y en algunos casos, la aridez del estilo que hace inaccesible las obras a los no iniciados¹⁷. Esta ciencia debe ser, se puede concluir, sistemática e interna.

La introducción de la ciencia hace que el orden aparezca en lugar del caos, el sistema allí donde no había sino azar e intuición; protege al mismo tiempo la integridad de ese campo frente a las invasiones externas.

Northrop Frye

Interna en el sentido de estudiar obra por obra, pero sin perder el sentido de los conjuntos (borrosos) más amplios a los que pertenecen las obras, los géneros, el cine, el mundo, ni el de los principios estructurales que actúan en más de una película. Se trata de buscar, como en cualquier ciencia humana, regularidades estructurales. En el otro frente algo que debe repetirse: ya no se trata de métodos sino de objetos, alejarnos de los enfoques externos, desde cualquier disciplina, que descuiden la especificidad del cine, y de su crítica. Como texto todo film es un palimpsesto, puede decirse. El acercamiento interno sitúa la obra en el contexto, y este debe ser el sincrónico y el diacrónico. El contexto también es la historia.

Y en este propósito, en lo sincrónico, hay que agregar a la crítica de las **obras**, conservando la necesaria distinción, la crítica de los **media**. Y a esto hacerle corresponder "una unidad deontológica centrada en torno al tema de la responsabilidad"¹⁸, tal como propone Lino Micciché.

Cuando vemos una película, vemos (leemos) siempre mucho más que una obra: estamos comunicados con la memoria cinematográfica (aunque parezca que el público cada vez la ejerce menos en esta época de consumo)¹⁹, nuestra propia memoria, la del autor/es, la de la obra misma, las obras que ya hemos visto, y hasta las otras, están presentes en nuestra visión

(audiovisión sería más apropiado) y todo texto, entonces, es un palimpsesto. Por ello debemos combinar el acercamiento interno y la actitud sistemática. Hasta es posible pensar en una poética de nuestro cine, pero una que diga **como son** las cosas y **no como deben ser**. Una poética histórica, propone(mos con) David Bordwell. Un análisis no normativo que no descuide la atención a lo recurrente y a lo que aparece como inédito.

Cada nueva película existía en un vacío estético, aun cuando continuara compitiendo con la taquilla de sus predecesoras. Públicos que esperaban poco, eran cautivados por lo poco que conseguían. Y tenían incluso menos puntos de referencia con que comparar.

Quien nunca ha visto Intolerancia, Amanecer, El ciudadano, Más corazón que odio, o Vértigo, difícilmente pueda esperar algo mejor que Batman vuelve.

John Belton²⁰

El cine argentino 1996-1999 puede ser tratado, entonces, como un **conjunto ideológico-temático-documental**. Y este conjunto debería ser puesto en presencia del conjunto de los acontecimientos del período. Habida cuenta de nuestra teoría (la de Lotfi Zadeh en todo caso) sobre lo poco clara que resulta la imagen de esos objetos-conjuntos, cualquiera sea la óptica que empleemos, debemos intentar el enfoque desde varios ángulos y distancias. Algo así como un montaje, o mejor, un *découpage*. Después de todo estamos hablando de cine. Y el cine clásico no hacía otra cosa que armar un *puzzle*. Descomponer la continuidad del espacio-tiempo para rearmarlo con ayuda de los *raccords*. Por supuesto, hoy estamos en otra época: la de los medios, la de la televisión. Y ya no hay, como dijo Serge Daney, que proponer rompecabezas para armar. La televisión, la realidad toda agregamos nosotros, es un rompecabezas. Si esto es así, no debemos preocuparnos excesivamente por los *raccords*, y comenzar a pensar como en el cine moderno, en las inserciones. Inventar el término *inserage*

(crítico) para reemplazar a *découpage* (analítico), como proponía el citado Daney.

Esto puede traer problemas de heterogeneidad en el resultado. Intentar unir la reseña de problemas estéticos, lingüísticos y teóricos de la representación en el cine argentino con cuestiones más de índole sociológica o ideológica relacionadas con ella puede ser difícil. Se pretende conservar el equilibrio a costa de lo preciso, en beneficio de lo significativo. Ha sido el problema de todos los estudios que nos preceden referidos a corpus más o menos amplios. Si bien es posible pensar que alguna vez, y citamos a Jacques Aumont y Michel Marie, se establezca "una lista, aunque sea incompleta, de los principales códigos específicos del cine, es inútil pensar que se pueda en modo alguno dominar la lista de sus códigos culturales, que siempre serán infinitos, y cuya definición quedará siempre al cuidado del historiador, del sociólogo o del antropólogo, más que del analista fílmico o del semiólogo"²¹.

Pero lo cierto es que este tipo de convenciones a estudiar son las que hacen que la sociedad (esta) pueda existir como tal, que produzca films de cierta clase y que tenga un público que se identifique con la institución cinematográfica (también esta). Vale la pena asomarse a estos fenómenos imposibles de medir e intentar ampliar nuestro conocimiento. Sólo se trata de no extraviar el hilo y, sobre todo, no ser mecánicos. El cine puede ser más un dispositivo que una máquina.

No podemos dejar de insistir. Encarar el estudio del cine es sostener en interrelación sus tres características (también limitaciones) de base: es **narrativo** (su dedicación principal es narrar); es una **industria** (se concreta industrialmente, en pequeñas o grandes dimensiones) y es **representativo** (acata las reglas de la representación). Sin convertir esto en una complicación, marcando de manera simple un hecho, viene a agregarse a lo anterior la circunstancia de que cada film puede ser tomado como un texto, en el sentido de lugar de una *escritura*, un juego do-

minado por las tensiones y los conflictos que persigue y que precede al mero acto de dotarse de sentido. De nuevo lo institucional, siempre lo particular.

Es ciertamente una tarea ardua, entre otras cosas porque los grandes sistemas de persuasión masiva ya poseen una fuerza y un poder inmensos; pero no hay más alternativas en esta batalla (que es la misma de siempre, mutatis mutandis, aunque saber mudar es de suma importancia en este caso) por lograr que la Verdad no sea una dogmática Revelación sino una continua investigación.

Lino Micciché

Bibliografía

- Aumont, J. y Marie, M.: Análisis del film. Paidós, Barcelona, 1990.
- Baudrillard, Jean: "El pensamiento único triunfa sobre el pensamiento universal", en La Nación, Pág.20, 08.12.00. Reportaje de Juana Libedinsky.
- Bordwell, David: El significado del film. Paidós, Barcelona, 1995.
- Casetti, Francesco: Teorías del cine. Cátedra, Madrid, 1994.
- Daney, Serge: "Como todas las viejas parejas, el cine y la televisión han terminado por parecerse", en Libération, París, 18.01.82. Extradido de <otrocampo.com>, 1999-2001. trad. de Fernando La Valle.
- Grüner, Eduardo: El sitio de la mirada. Norma, Buenos Aires, 2001.
- Jameson, Fredric: La estética geopolítica. Paidós, Barcelona, 1995.
- Jarvie, I.C.: Sociología del cine. Guadarrama, Madrid, 1974.
- López, Fernando: "Nuestro Cine tiende a renovarse", en La Nación, 07.01.01.
- Metz, Christian: Lenguaje y cine. Planeta, Barcelona, 1973.
- Micciché, Lino: "El cine cambia...¿y la crítica?". AA.VV. Cine literatura, sociedad, Letras Cubanas, La Habana, 1982.
- Moretti, Amílcar H.: "Lo que quedó después de la tormenta", en Espacio Progresista, Año 1, N° 2, pag 23, Buenos Aires, Julio 2000.
- Nichols, Bill: La representación de la realidad. Paidós, Barcelona, 1997.
- Russo, Eduardo: "Proposiciones estéticas ante un cine en mutación", ponencia presentada en las 2das. Jornadas de Historia, Teoría y Estética cinematográfica. UBA, Octubre, 1998.
- Sorlin, Pierre: Sociología del cine. FCE, México, D.F., 1977.

- Stam, R., Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S.: Nuevos conceptos de la teoría del cine. Paidós, Barcelona, 1999.
- Thompson, Kristin: "El análisis neoformalista del film: un abordaje, muchos métodos", en *Breaking the Glass Armor - Neoformalist Film Analysis*, Princeton, Princeton University, 1988. (Trad. de E. Russo para circulación interna de la Cátedra de Teoría de la Crítica, FBA, UNLP).
- Todorov, Tzvetan: *Crítica de la crítica*. Paidós, Barcelona, 1991.

Notas

¹En rigor, hemos conocido a Lotfi Zadeh, quien por 1965 era Director del Departamento de Ingeniería Eléctrica de la Universidad de California, Berkeley, a través de un artículo de Luisa Lazzari aparecido en *La Gaceta de Económicas*, suplemento del diario *Página 12*, pág. 3, del 26-11-00, bajo el título "Incertidumbre y conjuntos borrosos". La Profesora Lazzari es Directora del Centro de Estudios en Metodologías Borrosas aplicadas a la Gestión y Economía, de la Facultad de Ciencias Económicas de la UBA. En este trabajo asegura que elementos de la teoría de los conjuntos borrosos vienen siendo aplicados para describir y resolver problemas de gestión, economía, medicina, biología, ciencias políticas y lingüística, además de su aplicación en tareas que han dado lugar a complejos desarrollos matemáticos aplicados a la ingeniería, la lógica y la computación.

²Moretti, Amílcar H.: "Lo que quedó después de la tormenta", en *Espacio Progresista*, Año 1, Nº 2, Pág.23, Buenos Aires, Julio 2000. De allí hemos extraído: "En la Argentina cierta óptica de izquierda cae de modo recurrente en la tentación de establecer polarizaciones en el espacio de la cultura: Florida vs. Boedo, en literatura, es el ejemplo más conocido y tradicional. Se trata de una especie de ejercicio conjetural confrontativo como si no pudiese concebirse el país como un todo, como una conformación integral que incluye contradicciones y tensiones. En el caso del cine, cíclicamente, se repite la fórmula. Hoy sería algo así como oponer películas personales y de expresión al estilo de *Mundo grúa* a producciones de consumo del tipo *Papá es un ídolo*. La rutina de confrontar, en este caso, se acerca a la simplificación, a la necesidad de establecer un orden intelectual tranquilizador dentro del cual cada producto cultural sea ubicable en un estante previamente clasificado. Pero la cultura y el cine son más complejos que esta especie de congelamiento, desborda los dogmas de archivo y funciona de manera espontánea e imprevisible, aún más en un país como la Argentina, que desde su situación periférica sobrelleva hoy como pocas veces una situación vulnerable de extrema permeabilidad ante circunstancias internacionales sobre las que poco o nada se puede incidir desde aquí".

³Stam, R., Burgoyne R. y Flitterman-Lewis, S.: Nuevos conceptos de la teoría del cine. Paidós, Barcelona, 1999, pág. 233.

⁴Los citados Stam y Cia en el libro indicado en la nota precedente, desarrollan una exhaustiva panorámica sobre los autores a los que nos referimos, en su Capítulo 5. Desde el realismo a la intertextualidad, págs. 211-250. Allí remitimos a quienes deseen tener una actualizada perspectiva sobre el estado actual de las investigaciones al respecto.

⁵Escribe Manuel Antín (en *Clarín Espectáculos*, 16.02.01, pág. 6): "Fenómeno extraordinario, casi fantástico", para titular una colaboración en la que destaca la juventud, un promedio de edad que no supera los 30, de la delegación argentina al festival de Berlín. Y se pregunta qué país será factible: uno "que sueña todavía, y a pesar de todo, con un futuro posible e infinitamente mejor, o el que se inmoviliza en la quietud de la desesperanza?".

⁶Nichols, Bill (1991): *La representación de la realidad*. Paidós, Barcelona, 1997, pág. 232.

⁷En el Suplemento *Espectáculos* del diario *Clarín* del 11.02.01, pág.7, podemos leer el siguiente título: "La crisis argentina aplaudida en Berlín", en referencia al impacto producido en el Festival de esa ciudad por los films *Sólo por hoy* (Ariel Rotter) y *Toca para mí* (Rodrigo Fürth). Diego Lerer, el autor, habla de protagonistas quienes "más que vivir sobreviven dándose constantes cabezazos con la realidad".

Otro artículo titulado "La cultura del bajón", de Renata Rocco-Cuzzi, transcribe a un "mordaz" David Viñas, quien expresa: "Hoy no hay un equivalente a *Los siete locos* ni a *Radiografía de la Pampa*. Entonces el paradigma de la ficción era (durante la crisis de los años 30) *Erdosain*, un contrahéroe simbólico, hoy lo es el obrero desconcertado o descerebrado de *Mundo grúa*". En *Clarín*, Suplemento Zona, Pág.8, del 19-11-00.

⁸Se trata de un film realizado por Diego Dorado, como parte de sus prácticas en la Cátedra de Realización de Cine-TV (4º Año) de la Carrera de Comunicación Audiovisual, FBA.UNLP. Esta obra ha merecido cálidos elogios en cada una de las oportunidades en que fue presentada y revela una sintonía muy afinada con relación a los films que hemos señalado.

⁹Baudrillard, Jean: "El pensamiento único triunfa sobre el pensamiento universal", en *La Nación*, pág. 20, del 08-12-00. Reportaje de Juana Libedinsky.

¹⁰Thompson, Kristin. *El análisis neoformalista del film: un abordaje, Muchos métodos*, en *Breaking the Glass Armor - Neoformalist Film Analysis*, Princeton, Princeton University, 1988. (Trad. de E. Russo para circulación interna de la Cátedra de Teoría de la Crítica, FBA, UNLP, 1999).

¹¹Grüner, Eduardo: *El sitio de la mirada*. Norma, Buenos Aires, 2001, pág. 98.

¹²Citado en Casetti, Francesco: *Teorías del cine*. Cátedra, Madrid,

1994, pág. 128.

¹³Durante los años que comprende el estudio la cantidad de salas abiertas y la del público para películas argentinas y en general, fue en constante aumento para todo el país. Según el Departamento de Estudios e Investigación del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (DEISICA), estos son los datos, en una relación: Años/Salas abiertas/Localidades Cine Argentino/Localidades Total.

1996 / 499 / 1.653.460 / 21.348.249

1997 / 589 / 5.229.674 / 25.630.000

1998 / 830 / 4.179.479 / 32.431.388

1999 / 920 / 5.501.795 / 31.873.444

2000 / 8.044.491 (Sólo primer trimestre)

Como dato complementario, que nos impide hacer presunciones equivocadas por optimistas, encuestas oficiales encaradas por las Secretarías de Cultura y Comunicación de la Nación y de Cultura de la Ciudad de Bs.As., indican que el 59,9% de la población de todo el país no va nunca al cine y que el 10,5 de los que van no lo hizo en los últimos tres meses. En Clarín, pág. 45, del 24-12-00.

Más recientemente, en los Estados Unidos, "Hollywood vuelve a ser un negocio de película" según titula Clarín, Suplemento Económico, pág.15, del 25.03.01. Allí se indica que con respecto a 1999 la concurrencia a los cines aumentó un 25% y la cantidad de salas pasó de 26.500 a casi 38.000. "El público está retornando al cine en forma masiva" dice su autor, Christopher Parker.

¹⁴El criterio de elección de las obras que compondrán el corpus de nuestro estudio, de hecho, se ha organizado sobre dos ejes principales: las más taquilleras (algo ha de significar que gran número de espectadores se vuelquen hacia algunos films y no otros, más allá de su calidad) y las que han encontrado un consenso más favorable ante la crítica (más acá de su popularidad) por sus méritos artísticos.

¹⁵Más próximo de lo terrestre que de lo cósmico, esta expresión también es usada en otras disciplinas: cuando se está ante un "horizonte de sucesos" encontramos "agujeros negros" que pueden hacernos pasar a otra dimensión, o más simple y menos metafórico, obligarnos a tomar otra perspectiva y hacer nuevas preguntas. Cualquier libro de introducción al conocimiento del universo, al explicar el fenómeno, nos dice que los agujeros negros (los reales) son invisibles, pero que los astrónomos pueden detectarlos debido a las perturbaciones que producen a su alrededor y por la fuerza de atracción de la que nada puede escapar.

¹⁶Grüner, op.Cit., pág.114.

¹⁷Dice George Steiner (filósofo judío-franco-norteamericano): "Tuve oportunidad de vivir en la Universidad de Princeton y en la de Cambridge, rodeado de príncipes de las altas ciencias. En

las letras engañamos de la mañana a la noche. En ciencias, nada de engaños: si alguien finge está acabado. Comparada con la anatema del mundo científico, la excomunión medieval no era nada. Creo que en las ciencias se puede encontrar una moral de la verdad, una poética del mañana, un sentido del porvenir que podrían ser los gérmenes de ciertos criterios de excelencia humana". (en Revista VIVA, pag.31, Clarín, 11-02-01).

¹⁸Micciché, Lino, El cine cambia...¿y la crítica?, en AA.VV., Cine, literatura, sociedad, Letras Cubanas, La Habana, 1982, pág.195. Allí dice: "Si por un lado la tarea del crítico es develar progresiva y constantemente los mecanismos de representación y comunicación que producen el sentido -o mejor dicho, las múltiples posibilidades de sentido- del mensaje; por otro lado, su tarea consiste en revelar los mecanismos de difusión y consumo puestos en marcha por los grandes aparatos del Poder para integrar todo en el orden del Discurso consentido y dominante. En fin de cuentas, se trata de suscitar el goce activo, creativo y autónomo de cada una de las obras, la capacidad de leerlas a fondo, más allá de las apariencias, y de favorecer una relación libre, dialéctica, no hipnótica con los grandes sistemas mediológicos, así como la posibilidad de pensar y elegir por uno mismo su propia imagen del mundo".

¹⁹Nuestro colega en este proyecto, Eduardo Russo, ha reflexionado sobre la actitud del espectador de nuestros días, más próximo a aquel de los primeros tiempos, sometido a las atracciones con que lo activaba la pantalla, que a la convocatoria de una memoria cinematográfica. Practicando un modo "energético", más que "ficcional" o "artístico" (según la clasificación de Roger Odin). También podríamos decir que se trata menos de un espectador que de un consumidor. "Este modo energético requiere del desapego hacia el valor referencial de la imagen, y aún de la puesta entre paréntesis de sus efectos de realismo", señala Russo. Y recuerda el neologismo espectador, un espectador diferente al tradicional: "uno que tiene conciencia de la simulación a través de la máquina cinematográfica (que) lo conduce a otra articulación con lo dado a ver y oír (y esta, de seguro, a una conexión diferente entre film y memoria)".

²⁰En referencia al cine de los 80's, citado por Maltby, Richard en "Nadie lo sabe todo", texto aparecido en Neal, Steve y Smith, Murray (eds.), Contemporary Hollywood, London, Routledge, 1998. Traducción de Fernando La Valle, publicada en <otrocampo.com>, edición N° 4, 2001.

²¹Aumont, Jacques y Marie, Michel: Análisis del film. Paidós, Barcelona, 1990. pág. 265.

²²Op.Cit., pág.196.