

“El campo cultural y el problema de la hegemonía: el caso del Nuevo Cine Argentino”.

Ignacio Amatriain, Joaquín Algranti, Marina Moguillansky, Valeria Re, María Torre, Matías Zarlenga.

Cita:

Ignacio Amatriain, Joaquín Algranti, Marina Moguillansky, Valeria Re, María Torre, Matías Zarlenga (2004). *“El campo cultural y el problema de la hegemonía: el caso del Nuevo Cine Argentino”*. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-045/468>

**“El campo cultural y el problema de la hegemonía:
el caso del Nuevo Cine Argentino”**

Ignacio Amatriain, Joaquín Algranti, Marina Moguillansky, Valeria Re, María Torre, Matías Zarlenga

(Departamento de Ciencias Sociales - Centro Cultural de la Cooperación)

iamatriain@yahoo.com

Nos proponemos presentar los lineamientos teóricos y las primeras hipótesis de un proyecto de investigación grupal conformado recientemente en el marco del Departamento de Ciencias Sociales del Centro Cultural de la Cooperación. Se procura un abordaje de las transformaciones en el campo cultural en nuestro país durante los años noventa, y su enfoque en relación con la problemática definición de lo hegemónico y lo contrahegemónico a nivel cultural, con una aproximación exploratoria al caso de lo que se dio en llamar “nuevo cine argentino” (NCA).

En primer lugar, nos interesa destacar la relación entre cultura y poder, implicada en el concepto de “hegemonía”, según clave gramsciana que retoma Raymond Williams. Se ponen en juego a la vez los conceptos de “cultura”, como “proceso social total”, y de “ideología” en sentido marxista, en que un sistema de significados puede universalizarse y naturalizarse, pero a la vez expresa y dirige intereses de clase particulares y disputas de poder.

Creemos que la actualización de este enfoque marxista sobre la mercantilización es compatible con un enfoque weberiano, como el que practica Scott Lash al definir la “posmodernidad” como una tendencia a la des-

diferenciación entre las esferas, antes distanciadas, de lo cultural y de lo económico y lo social. Desde esta perspectiva se puede interpretar mejor lo que algunos autores ilustran como una suerte de “culturización” de la vida cotidiana: el valor de lo estético y lo cultural operando como connotación activa de los bienes de consumo y su diseño para el mercado, del espectáculo para el ocio y el entretenimiento, en el contenido de los medios de comunicación, y también en las relaciones sociales y las múltiples formas culturales y simbólicas de distinción entre clases y grupos.

Nos interesa este análisis en relación a la peculiar integración de lo cultural y lo social que caracteriza a la teoría de Pierre Bourdieu, central para nuestra investigación. Con su estratificación del espacio social en grupos estamentales y lógicas de campos diferenciados, el análisis bourdieuano nos permite articular la oferta de la producción cultural del posmodernismo con el efecto de distinción de un nuevo sector de clase media pos-industrial, vinculada a nuevas profesiones y consumos culturales, y que encarnó paradigmáticamente entre nosotros en la década pasada en figuras de distinto valor, como la del “yuppie”, o el circuito social y cultural de las tribus y grupos “modernos” o “alternativos”. Esto actualiza la ambivalencia política que siempre caracterizó a las clases medias, y en particular a los grupos intelectuales que constituyen, según Bourdieu, los sectores “dominados entre los dominantes”. Si, por un lado, son producto de una búsqueda competitiva y desigual de distinción, por otro lado hacen a una extensión de los repertorios culturales e incluso de las prácticas políticas. Nos interesa pues indagar el significado y potencial de la proliferación actual de iniciativas y agrupamientos “independientes” o “alternativos”, en el campo de las diversas expresiones culturales y disciplinas artísticas, en tanto

dinamiza una disputa relativamente autónoma entre heterodoxia y ortodoxia en pos de una legitimidad específicamente cultural: respectivamente, por un lado, las nuevas iniciativas que se procuran una legitimación y un capital específicamente culturales, y por el otro, las instituciones oficiales que ostentan la posición dominante en el campo.

Nos interesa por último, retomando la lectura política de Williams, entender que toda hegemonía es parcial, con lo que habilita la indagación en su seno de formas que denomina como “contrahegemónicas”, de hegemonía alternativa o contracultura.

Hay varios puntos de afinidad entre los análisis de Williams y Bourdieu, que apenas podemos referir aquí. Percibimos una cercanía de los conceptos de “ortodoxia” y “heterodoxia” en Bourdieu, con los conceptos de Williams respectivamente, por un lado, de “institución”, como instancia fuerte de incorporación de lo hegemónico identificada en las sociedades desarrolladas con los medios de comunicación y el sistema educativo, y por otro lado de “formaciones culturales”, reconocibles como tendencias y movimientos conscientes propios de la vida intelectual y artística, caracterizada por una práctica especializada, que en palabras del autor incluye “variantes que resisten a toda reducción simple a alguna función hegemónica generalizada”.

Williams utiliza también el concepto de tradición selectiva, que habilita la resignificación de elementos culturales dominantes y la recuperación de otros residuales por parte de las formaciones culturales alternativas, en pos de la articulación de nuevas prácticas y valores emergentes, para una potencial hegemonía alternativa. Rescatamos textualmente, para terminar, la intuición más sugerente de este autor: en el capitalismo avanzado, la “penetración

efectiva del orden dominante [...] es significativamente más amplia. Esta situación, a su vez, hace especialmente agudo el problema de la emergencia y disminuye la brecha existente entre los elementos alternativos y de oposición. Lo alternativo [...] bajo presión, es convertido a menudo en una instancia de oposición”.

Ahora bien, a esta luz y definidas ya las coordenadas del marco teórico, nos interesa enfocar un caso paradigmático, como es el fenómeno que se dio en llamar “nuevo cine argentino”, cuyo auge comenzó a mediados de la década pasada, y que fue caracterizado comúnmente con términos como “alternativo” e “independiente”.

Luego de una crisis terminal, el cine nacional tuvo una reactivación fundamentalmente a partir de la instrumentación en 1994 de la Ley de Cine (24.377), con nuevos subsidios derivados del gravamen a los medios electrónicos. La relevante intervención del Estado en el campo, a través del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), introdujo un factor de distorsión de la pura lógica de mercado, y una disputa por la cercanía al poder como forma de agenciarse un subsidio estatal, y junto con la promoción de las coproducciones, los resultados estéticos fueron muy dudosos y se alinearon con las estrategias mercantilistas de los multimedios. Pero, paralelamente a este proceso de concentración, análogo al que regía como pauta en la economía, surgió y se vio beneficiada también una nueva camada de jóvenes realizadores que en la década del '90 comenzaron a forjar el “nuevo” cine argentino.

No podemos más que centrarnos aquí inmediatamente en los condicionantes sociales e institucionales de esta nueva “movida” cultural. Más allá de la

intervención estatal, existen otras coordinadas institucionales, idénticas a las que Bourdieu identifica como constitutivas de la autonomización del campo cultural.

En primer lugar, las instituciones académicas dedicadas a la gestión cultural y la creación artística, que incluyeron en sus programas las expresiones de la cultura de masas, y cuyo crecimiento exponencial fue esencial para el despegue “comunicacional” de los ‘90. Con la experiencia ganada en tanteos en video, cortometrajes y trabajos en publicidad y televisión, mas cómodas herramientas técnicas, permitieron que la tarea de filmar fuera verdaderamente independiente.

Otra institución a atender, además de la educativa, es la de la crítica, sea la periodística, masiva o especializada, o la que interviene en el circuito de festivales y premios. Tanto las nuevas publicaciones especializadas como los críticos de los medios masivos avalaron y consagraron decididamente la labor de los nuevos realizadores, en oposición y contraste explícito con el *mainstream* de las grandes productoras multimedia y sus éxitos de taquilla. La legitimidad cultural del nuevo cine se da en la reciprocidad y alianza implícita entre el crítico y los nuevos cineastas, correlativa al desplazamiento del público masivo, consumidor de cine comercial.

Por último, si el carácter “independiente” de este nuevo cine se define sobre todo por su financiamiento escaso y al margen de las productoras más importantes, e incluso por formas novedosas de trabajo autogestivo y cooperativo, también consigue abrir su propia cuota de público y mercado, y se dan casos de captación y apoyo de algunos de los nuevos realizadores por parte de productoras vinculadas a la televisión y los *mass-media*. Esto renueva

la tensión entre el potencial alternativo de las nuevas formaciones culturales y las estrategias de innovación y adaptación propias de la industria cultural.

A continuación, presentamos sucesivamente las tres líneas de análisis correspondientes a las instancias antes referidas, a saber: las instituciones académicas y nuevas escuelas de cine, la crítica periodística y especializada, y las productoras y circuitos de financiamiento y distribución.

Espacios de formación cinematográfica

Desde fines de los 80' y principios de los 90' se produce un gran crecimiento, destacado a nivel regional, de las escuelas y estudiantes de cine, que hicieron a la expansión del campo cinematográfico: mayor cantidad de realizadores y películas, más público dispuesto a ver cine y, también, la creación de nuevas fuentes de financiamiento y promoción.

Estos nuevos espacios de formación cinematográfica están atravesados por disputas singulares del campo académico. En primer lugar, en el subcampo de la enseñanza artística, el cine constituye, en términos de Bourdieu, un arte en vías de legitimación, y se inscribe así, más abiertamente que otras artes, en una tensión entre arte "menor" o arte "mayor", o sea, respectivamente, entre el cine entendido como mercancía (cine industrial) y el cine pensado como obra capaz de lograr cierta autonomía y autorreflexión sobre sus propios recursos (cine arte), concepciones disímiles que se plasman a nivel curricular y pedagógico.

Esto se inscribe en un desarrollo más general de las disciplinas humanísticas, culturales y artísticas (sea por ejemplo el caso de las carreras de Comunicación, de Artes Combinadas, la constitución del IUNA) y su búsqueda

de legitimación dentro del campo académico tradicional. Esto, por último, puede vincularse con un paradigma de orden social fundado cada vez más centralmente en el ejercicio de la violencia simbólica, con el campo escolar como espacio privilegiado de reproducción y lucha.

Si atendemos a las estrategias de los diversos actores e instituciones involucradas en este campo, podemos considerar en primer lugar la reconfiguración del Estado, merced a las profundas reformas educativas de los '90. La educación de gestión estatal centralizada cede a nuevas formas de gestión privada empresarial, que bajo la apariencia de descentralización y autonomía de currículas y recursos, produce una "ilusión de autogestión" y encubre al fin una "recentralización velada", por la mayor dependencia de incentivos económicos, en que junto con la expansión del mercado continúa la gravitación del Estado.

Es en este marco que, más allá del instituto terciario de educación cinematográfico público fundado en la década del '60 como escuela de oficios (ENERC), emergen los nuevos espacios de enseñanza cinematográfica, entre los que la Fundación Universidad del Cine (FUC) aparece como caso paradigmático.

Pero atendiendo a los agentes concretos que impulsaron estos espacios, vemos que en un contexto de crisis las escuelas de cine operaron como refugio para una generación de intelectuales (artistas, realizadores, periodistas) a los que la democracia les devolvió sus libertades civiles pero no un espacio laboral vinculado al cine, más allá de la publicidad o los contactos dentro del Instituto de Cine, ligados a una producción de tipo comercial y no experimental. El caso

paradigmático es Manuel Antín (fundador de la FUC), un cineasta que en la década del '60 formó parte de "lo nuevo" del cine de autor.

Del lado de la demanda, los sectores medios, ante la inestabilidad laboral y la devaluación de las titulaciones de las carreras universitarias más tradicionales, se vuelcan a ocupaciones más dispersas y menos profesionalizadas, vinculadas a los nuevos sectores de la producción cultural y artística, como estrategia para valorizar su capital cultural y social. En la demanda de carreras vinculadas a la cultura, el arte y el audiovisual, se juegan estrategias tanto de reproducción como de distinción.

De esta manera, la proliferación de escuelas refuerza la institucionalización y profesionalización del campo cinematográfico. El cine empieza a despegarse de su carácter exclusivamente "masivo" (vinculado a la baja cultura), y se inserta en el circuito de las artes "consagradas" con creciente autonomía, basado en una producción especializada y restringida, para un público igualmente restringido.

La disyuntiva reside, al fin, entre la estrategia reproductiva de una formación profesional y técnica para el trabajo en la industria y la televisión, y una praxis artística productiva de formas de cine alternativas, facilitada por nuevas tecnologías digitales más accesibles, y nuevos modos cooperativos de producción gestados privilegiadamente en estos espacios por las nuevas camadas de cineastas.

El objetivo es indagar esto en la gestación, la currícula, la pedagogía y la dinámica de dos instituciones paradigmáticas donde se formaron la mayoría de los realizadores del NCA: el *ENERC* y la *FUC*; la primera como primera

institución de enseñanza cinematográfica estatal y pública, la otra como figura central de las instituciones privadas emergentes a fines de los ´80.

La crítica cinematográfica

Un factor central para la emergencia del NCA fue su misma nominación exitosa y exitista por parte de la crítica de cine local. Principalmente liderada al comienzo por la revista *El Amante*, declaró que algo nuevo estaba ocurriendo en el cine argentino. El momento de quiebre fue posiblemente el estreno de la película “*Pizza, Birra, Faso*”, de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, durante el recientemente resucitado Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. A partir de allí, se detectarían antecedentes cercanos –el conjunto de cortometrajes de “*Historias Breves*”-, filiaciones ideales –el cine de la década del ´60 en la Argentina-, figuras célebres –los mismos Caetano y Stagnaro, pero también Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Martín Rejtman-, y algunas pretensiones estéticas de difícil clasificación.

El proceso de autonomización del campo cinematográfico conllevó un nuevo espacio protagónico para la crítica, más allá de la publicidad y la mera reseña de créditos y audiencia de los estrenos. La mayoría de los críticos cinematográficos locales promovieron la articulación misma de este fenómeno por el acto mismo de nominación unificada y consagración, como una suerte de movimiento, de algo que en esencia aparecía con rasgos bastante heterogéneos.

La figura benjaminiana de un cine “quirúrgico” puede sernos útil para entender uno de los denominadores comunes en la valoración del NCA, que es la tematización y la mirada profundizada y personal sobre una sociedad y una

cotidianeidad devastadas por la crisis social, sea de modo más realista o más experimental, trátense de figuras marginales o de jóvenes de clase media desorientados que viven en un puro presente. Por otro lado, en términos de una alternativa entre lo comercial y lo artístico, se valora el aprovechamiento técnico y estético de los recursos cinematográficos, con una recuperación, tanto deliberada como inconsciente, de elementos modernistas propios de la anterior generación del “nuevo cine argentino” de los años 50 y 60.

Podrían considerarse también otras cuestiones específicas, como las diferencias en el tratamiento de los temas de la última dictadura militar y los derechos humanos, y el distanciamiento o reformulación de lo político típico de la nueva generación, todo lo cual plantea una clara diferenciación respecto del cine anterior de la restauración democrática de los ochenta, identificado como un cine explicativo y costumbrista, un cine estancado, con escasa producción y un público virtualmente inexistente. De ahí la común denominación del NCA como un cine rupturista y “huérfano”, desligado de la tradición del cine local y abierto gracias a las escuelas a las expresiones contemporáneas del cine mundial. La construcción discursiva de una división entre lo “nuevo” y lo “viejo”, establece un eje articulador de posiciones dentro del campo, lo que en el análisis bourdeano constituye la ortodoxia y heterodoxia como polos dinamizadores del campo.

En la promoción y consagración del NCA como renovador de la industria local, y como un cine “diferente” con una apuesta estética, junto a otras producciones europeas y asiáticas, la crítica se legitima a sí misma en la consolidación de un circuito de producción y consumo cultural restringido, con un distanciamiento respecto del gran público, y en su afirmación como intérprete privilegiado del

proyecto creador de los nuevos realizadores. Nos interesa indagar cómo se expresa concretamente esta relación clave, que puede designarse como un “pacto” entre críticos y nuevos realizadores, y la valoración de una “promesa”, que implicaba postergar en virtud de su supuesto potencial la verdadera “crítica” de los errores o falencias de las nuevas obras. Para ello, relevaremos un corpus de las críticas de cine publicadas por la revista *El Amante* y los diarios *La Nación* y *Clarín*, entre 1998 y 2002.

Nos interesa apreciar, por fin, el valor performativo de la crítica también en cuanto a su incidencia, implícita o explícita, en las prioridades de política cultural del Estado, llegando incluso muchos críticos a constituirse en “gestores culturales” al frente por ejemplo de la organización de festivales, como en el caso destacado del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires.

Industria cinematográfica y modos de producción

Una referencia teórica ineludible, para la definición crítica de la tendencia hegemónica en la cultura de masas, y en relación al cine, ha sido el planteo de la Escuela de Frankfurt sobre la “industria cultural”.

En esta perspectiva, la industria dispone recursos para una reproductibilidad técnica ampliada y una innovación exponencial de estilos y productos culturales de toda índole, en particular con el desarrollo de los nuevos medios de comunicación masiva. La producción cultural orientada primordialmente al consumo masivo liquida la autenticidad de la obra en el puro primado del efecto y el detalle técnico, mercancía paradójica que agota su valor en mero signo de consumo conspicuo, como espectáculo que se funde con la publicidad. Esta

tendencia se consumaría en la sociedad de consumo de posguerra y con la actual cultura de la imagen.

Este diagnóstico marxista de mercantilización de la cultura inspira la teoría crítica actual sobre el “posmodernismo” de autores como Fredric Jameson. Se enfatiza el lugar preeminente de lo cultural en la legitimación del orden político contemporáneo, y su concepto de “pastiche”, como yuxtaposición fragmentada de estilos, define la estética televisiva hegemónica del *video-clip*, profundizando el planteo benjaminiano sobre la dispersión del espectador y la anulación de su capacidad reflexiva, que califica drásticamente como “muerte del sujeto” y desaparición del sentido de la historia.

Si estos planteos han sugerido comúnmente una visión apocalíptica de un empobrecimiento y homogeneidad intrínsecos de la producción cultural por un sistema industrial integrado, podemos apreciar en cambio actualmente cierta reconversión y diversificación de la industria, devenida en productoras flexibles y atentas a la heterogeneidad del mercado. Esto nos lleva a la vez a interrogarnos sobre el carácter de producción “independiente” que suele asociarse al NCA.

A la hora de pensar las posiciones dominantes dentro del área de la producción, un primer recorte ubica las productoras ligadas a los multimedia como Patagonik, Telefé y Pol-ka dentro del modelo de los grandes estudios: fuerte inversión y promoción, actores famosos y orientación al público masivo.

A esta apuesta comercial, se la contrapone con un nuevo modelo de producción, que logra independizarse del financiamiento estatal y privado desde un sistema cooperativo que socializa pérdidas y ganancias, para buscar el subsidio una vez terminada la película. Esta interpretación asociaría la

dependencia con la necesidad de recuperar la inversión a través de productos exitosos en el mercado, que condicionan su libertad, y que definiría en términos de Bourdieu una posición de ortodoxia en el campo. Mientras que lo independiente residiría en la posibilidad de apartarse de los modelos hegemónicos de financiación, distribución y exhibición, abriendo el espacio para “otro cine”, más experimental y desentendido de la lógica de la mercancía, constitutivo de la heterodoxia dentro del campo.

Ahora bien, compartiendo en buena medida este diagnóstico, debemos a la vez complejizarlo retomando el concepto de hegemonía de Williams, como un proceso activo que procura estrategias de asimilación de las prácticas alternativas y elementos emergentes de la cultura.

Si la aparición de heterodoxias es una constante histórica del campo, en el capitalismo tardío la industria cultural ha optimizado su capacidad de integrar las formas alternativas en nichos de mercado. Productoras como Pol-ka, Patagonik, o Cuatro Cabezas se diversifican hacia la publicidad y la televisión, se vuelven más flexibles y dinámicas en términos productivos, y amplían los criterios estéticos hacia una mayor capacidad de asimilación de miradas distintas. Las distribuidoras y exhibidores incluyen también en la programación producciones diferentes, con poco monto de ventas pero con alto potencial cultural y simbólico.

Nuestra hipótesis es que la lucha entre la ortodoxia y la heterodoxia se vuelve difusa, en el campo del cine nacional, frente a la mayor capacidad de incorporación de elementos emergentes por parte del mercado. Las producciones alternativas difícilmente pueden afectar las posiciones dominantes en el campo, y tampoco hay recetas únicas para el ensayo de

rupturas, pues alejarse de la industria no implica de por sí cambiar la mirada. Las formas de producción independientes del circuito comercial no implican necesariamente un cambio en la estética, la temática y el abordaje de la obra. Tampoco las estrategias dependientes de las productoras anulan de antemano las búsquedas y desafíos artísticos del realizador. En fin, la dialéctica entre contenido y forma nos lleva a rastrear la emergencia de formas contrahegemónicas tanto en la distancia intencionada del mercado como también en el seno de las grandes productoras, e incluso en la misma televisión.

Para escudriñar los matices que hacen a los modelos de producción y a los contenidos de las películas, decidimos plantear tres estrategias diferentes, encarnadas en tres directores emblemáticos del NCA: Albertina Carri, Lucrecia Martel y Adrián Caetano. Vamos desde afuera hacia dentro en términos de cercanía al circuito comercial, con sus recursos, sus códigos y su público. La estrategia más claramente rupturista es la de Carri, tanto por el modelo independiente de producción, como por un contenido revulsivo para la legibilidad del espectador medio. Su proyecto del film *Los Rubios* fue de hecho rechazado por el INCAA.

La segunda estrategia, encarnada en Martel, todavía mantiene la distancia con el mercado masivo sin traicionar las búsquedas del autor, pero logra a la vez un espacio propio que le abre posibilidades de financiación, llegada y continuidad al NCA dentro del terreno dominado por las grandes producciones (también podríamos ubicar aquí a Trapero, y en cierta medida a Rejtman).

La última estrategia es en cierta forma la más ambivalente y arriesgada. Se trata de realizadores que asumen el desafío de trasladar una mirada propia del

NCA al circuito comercial, negociando con los códigos dominantes de la industria y las exigencias del mercado. El peligro de asimilación y pérdida de libertad, se compensa con la fuerza de poder ejercer una “resistencia desde adentro” de la propia industria. El realizador será aquí Adrián Caetano, pues su trayectoria en cine, y sus polémicas experiencias televisivas posteriores, ofrecen un espacio de análisis único para ensayar un eventual descubrimiento de posibilidades disruptivas o auténticamente novedosas dentro del espacio del mercado.

BIBLIOGRAFÍA

- Bernardes, Horacio; Lerer, Diego y Wolf, Sergio 2002 – *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación* (Buenos Aires: Fipresci)
- Bourdieu, Pierre 2003a (1981) – *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* (Buenos Aires: Estroboscopia)
- Bourdieu, Pierre 2003b – *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura* (Córdoba y Buenos Aires: Aurelia Rivera)
- Debord, Guy 1995 (1967) – *La sociedad del espectáculo* (Buenos Aires: La Marca)
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. 1997 (1969) – *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos* (Madrid: Trotta)
- Jameson, Fredric 1991 – *Ensayos sobre el Posmodernismo* (Buenos Aires: Imago Mundi)
- Jameson, Fredric 1999 (1998) – *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998* (Buenos Aires: Manantial)

- Lash, Scott 1997 (1990) – *Sociología del posmodernismo* (Buenos Aires: Amorrortu)
- Murillo, Susana (coord.) 2002 – *Sujetos a la incertidumbre. Transformaciones sociales y construcción de subjetividad en la Buenos Aires actual* (Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación)
- Ricoeur, Paul 1994 (1984) – *Educación y Política* (Buenos Aires: Docencia)
- Varea, Fernando – *Nuevo Cine Argentino*
(<http://www.revistalote.com.ar/Nro063/nuevocine.htm>)
- Williams, Raymond 1997 (1977) – *Marxismo y literatura* (Barcelona: Península)
- Wortman, Ana (coord.) 2003 – *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa* (Buenos Aires: La Crujía)