



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
Y DE LA COMUNICACIÓN SOCIAL

Licenciatura en Periodismo

Tesis de Licenciatura

*Las películas de los cineastas argentinos debutantes
como reflejo de la realidad socioeconómica entre
1995 y 2005*

Alumno: Bosoni, F. Adriano

Directora de la carrera: Prof. Lic. Erica Walter

Tutora: Prof. Dra. Graciela Paredes

Asignatura: Seminario de Investigación Periodística

Cátedra: Sinópoli

Fecha de entrega: 21/02/06

Fecha de defensa oral: 09/03/06

Calificación final:

Teléfono: 49612205 / 15-57137604

Correo electrónico: adrianobosoni@hotmail.com

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN

1.1 <i>La fábrica de sueños</i>	6
1.2 <i>Cine y realidad social</i>	6
1.3 <i>Un nuevo cine para una nueva crisis</i>	9

2 EL CINE COMO FENÓMENO SOCIAL

2.1 <i>Hacia una sociología del cine</i>	12
2.2 <i>El expresionismo alemán de entreguerras</i>	16
2.3 <i>El cine de terror norteamericano</i>	22
2.4 <i>El cine de la revolución soviética</i>	24
2.5 <i>La Italia de posguerra: el neorrealismo</i>	27
2.6 <i>Conclusiones</i>	29

3 EL CINE ARGENTINO COMO REFLEJO DE LA REALIDAD SOCIAL

3.1 <i>Los primeros pasos</i>	34
3.2 <i>La edad de oro del cine argentino</i>	36
3.3 <i>El cine durante los gobiernos militares</i>	40
3.4 <i>Cine y democracia</i>	42
3.5 <i>El “Nuevo cine argentino”</i>	45
3.6 <i>Conclusiones</i>	49

4 LA ARGENTINA EN CRISIS: 1995-2005

4.1	<i>Introducción</i>	51
4.2	<i>Los gobiernos de Menem y el Plan de Convertibilidad</i>	52
4.2.1	De la hiperinflación a la apertura económica.....	52
4.2.2	Cavallo y la Convertibilidad.....	55
4.2.3	Profundo proceso de reducción del Estado.....	57
4.2.4	Apertura comercial y financiera.....	58
4.2.5	El “efecto tequila”: primeras señales de deterioro.....	58
4.2.6	La política laboral y el crecimiento del desempleo.....	60
4.2.7	La distribución del ingreso y la pobreza.....	62
4.3	<i>Agudización de la crisis y devaluación</i>	63
4.3.1	De Fernando De la Rúa a Néstor Kirchner.....	63
4.4	<i>Las múltiples facetas de la crisis</i>	64
4.4.1	La pobreza.....	69
4.4.2	Los piqueteros.....	71
4.4.3	Los cartoneros.....	72
4.4.4	Los “clubes de trueque”.....	73
4.4.5	Las fábricas recuperadas.....	73
4.5	<i>Conclusiones</i>	74

5 METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

5.1	<i>Indicadores de crisis socioeconómica</i>	77
5.2	<i>Metodología de análisis</i>	82
5.3	<i>Elección de las películas a analizar</i>	84

6 ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS

6.1	<i>Patrón</i>	86
6.2	<i>Sotto voce</i>	90
6.3	<i>La vida según Muriel</i>	95
6.4	<i>Pizza, birra, faso</i>	100
6.5	<i>Mundo grúa</i>	108
6.6	<i>Felicidades</i>	116
6.7	<i>La ciénaga</i>	124
6.8	<i>Herencia</i>	131
6.9	<i>Bar “El Chino”</i>	137
6.10	<i>Buena Vida Delivery</i>	144

7 RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

7.1	<i>Películas con por lo menos un indicador de crisis como temática principal</i>	154
7.2	<i>Películas con por lo menos un indicador de crisis como temática secundaria</i>	155
7.3	<i>Cantidad de indicadores de crisis como temática principal según película</i>	155
7.4	<i>Cantidad de indicadores como temática secundaria según película</i>	156
7.5	<i>Cantidad total de indicadores según película</i>	157
7.6	<i>Cantidad de apariciones como temática principal según indicador</i>	158
7.7	<i>Cantidad de apariciones como temática secundaria según indicador</i>	159
7.8	<i>Cantidad de apariciones totales según indicador</i>	160

8 CONCLUSIONES

8.1 *El “nuevo cine argentino” y la crisis*.....162

8.2 *Un intento de clasificación*.....167

8.3 *Consideraciones finales*.....169

9 BIBLIOGRAFÍA.....171

10 DIRECTORIO DE IMÁGENES.....172



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

1 Introducción

1.1 *La fábrica de sueños*

Sábado por la noche. La avenida estalla de movimiento y color. Las luces de neón se reflejan en los parabrisas de los automóviles que avanzan en lenta procesión. La gente desborda las veredas; algunos miran vidrieras, otros entran en los restaurants y bares. Un grupo numeroso, sin embargo, ha formado una ordenada fila, que comienza dentro del local y se extiende hasta la acera.

Con algunos minutos de retraso, llega una joven de uniforme lila y abre las puertas. Un segundo empleado comienza a recolectar las entradas. A paso lento, la fila ingresa en la sala a media luz. El cine es amplio y, probablemente, en otra época fue también un teatro. Algunas butacas acusan años de uso, pero siguen siendo cómodas. Por uno de los laterales ingresa un hombre mayor vendiendo golosinas. Las luces se apagan. Se corre el telón. Y entonces aparece, gloriosa ante sus ojos, la gran pantalla blanca.

Pocos inventos han tenido una aceptación tan inmediata y masiva como el cine. Sus más de cien años de vida han visto alzas y bajas, momentos de gloria y también algunos de decadencia; pero nunca, ni en sus peores tiempos, perdió su capacidad de asombrar. Su magia se esconde en el hecho de que es a la vez arte y entretenimiento, reflejo y representación, puede sumergirnos en mundos imaginarios y también hacernos tomar conciencia sobre problemas cotidianos.

Desde aquella memorable primera proyección de 1895 en el sótano alquilado por los hermanos Lumière, el cine ha fascinado a generaciones enteras, manteniendo un romance con su público que perdura pese a la aparición de competidores como la poderosa TV. A esa fascinación responde este trabajo, y será nuestra intención rendirle un sincero homenaje por tantas horas de entretenimiento, reflexión y asombro.

1.2 *Cine y realidad social*

La expansión del cine fue vertiginosa. Ya en 1895 se abrieron en París los primeros “cinematographes”, primitivos antecedentes de lo que después se conocería

como salas de exhibición. En ellos, por apenas un franco el espectador podía acceder al novedoso invento y ver cintas de corta duración. Hacia 1900, empresarios circenses, vendedores ambulantes y charlatanes de feria descubrieron el potencial económico del cinematógrafo y comenzaron a alquilar amplios locales en desuso para proyectar películas. Estos precarios establecimientos recibieron el nombre de “Nickelodeon”, debido a que el costo de la entrada era de apenas un “nickel”.



Los hermanos Lumière

Como se podrá suponer, los primeros realizadores no tuvieron grandes pretensiones artísticas, y las cintas de estos pioneros se dedicaron a temas de bajo nivel intelectual y dudoso gusto. En rigor, el contenido importaba poco en comparación con el milagro de ver imágenes en movimiento.

Pero con el tiempo, las condiciones de las salas fueron mejorando y con ellas los argumentos de las películas. De a poco, el cine se fue convirtiendo en un entretenimiento familiar, papel que habría de consolidarse con la llegada del sonido a fines de los años 30. Los números son elocuentes: en 1930 cada familia norteamericana visitó el cinematógrafo un promedio de tres veces por semana. Pese a la Gran Depresión, Hollywood experimentó en esos años un crecimiento vertiginoso, que habría de convertirlo en un verdadero imperio.

Un éxito tan veloz no tardó en despertar miradas de desconfianza. Ya en los 30 comenzaron a surgir cuestionamientos de parte de funcionarios, analistas, sociólogos y periodistas, que se preguntaron por los potenciales efectos de este medio en los espectadores. Eran los años del auge de la psicología conductista y la teoría hipodérmica, por lo que no tardaron en aparecer quienes acusaron al cine de producir consecuencias perniciosas en la población, particularmente en los más jóvenes.

Sin embargo, y acompañando la evolución de las teorías sobre los medios de comunicación, con el tiempo la investigación abandonó el interés por demostrar efectos y pasó a considerar al cine como expresión de estados psicológicos latentes en la sociedad en que surge. Así lo explican los investigadores Robert Allen y Douglas Gomery:

La inmensa popularidad del cine (...) ha extendido entre muchos sociólogos e historiadores la opinión de que de algún modo refleja los deseos, las

necesidades, los miedos y las aspiraciones de una sociedad en un tiempo determinado¹.

Estamos ahora ante un enfoque sociológico del cine. Esta forma de entenderlo se propone descubrir qué vínculos unen a productores y espectadores, por qué los realizadores eligen determinadas temáticas para sus obras y qué motiva al público a verlas. Nuestro trabajo seguirá los lineamientos de esta concepción del séptimo arte y defenderá la tesis de que los cineastas son miembros de la sociedad y, como tales, su producción no está exenta del contexto en que se desarrolla.

Al mismo tiempo, creemos que los períodos conflictivos han sido particularmente prolíficos en la historia del cine, y en ellos las películas cumplen una función que va mucho más allá que la de ser un simple entretenimiento. Así lo entiende Ignacio Ramonet: “cuando un orden económico se agrieta, se tambalea y amenaza con desplomarse, suscita una nebulosa de signos en el campo sociocultural”². Sin dudas, el cine es una de las expresiones artísticas que mejor constatan este fenómeno, por lo que es posible aseverar que el análisis de un filme nos permite descubrir con bastante precisión las tendencias implícitas presentes en la sociedad donde se origina.

Retomando a Ramonet, encontramos otra definición categórica:

Es natural que los períodos de alta intensidad conflictual (por ejemplo, las crisis económicas), susciten a menudo la creación de singulares ficciones que reflejan (directa o indirectamente, de modo latente o manifiesto) las grandes angustias y las perspectivas de una sociedad atormentada³.

Los ejemplos sobran. Las perturbadoras cintas de la Alemania de entreguerras han sido entendidas por los analistas como un reflejo del sentimiento de derrota y humillación del pueblo germano tras la Primera Guerra Mundial, y una consecuencia de la crisis económica y política de la República de Weimar. Incluso hubo quienes aventuraron una relación directa entre las temáticas de estas cintas y la llegada al poder del nazismo. Algo similar puede decirse del cine de terror que proliferó en los Estados Unidos de la Gran Depresión, considerado como una válvula de escape ante los padecimientos de la vida cotidiana. Para otros analistas, tampoco es casualidad que los monstruos del cine japonés aparecieran después de las bombas atómicas.

¹ Robert C. Allen y Douglas Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 200.

² Ignacio Ramonet, *La golosina visual*, Barcelona, Debate, 2001, p.39.

³ *Ibidem*, p.40

1.3 Un nuevo cine para una nueva crisis

Creemos que esta concepción del cine puede aplicarse a la Argentina. Ya en los primeros años de producción local encontramos realizadores preocupados por retratar la realidad de su tiempo, en obras donde la identidad nacional se alternó con denuncias abiertas a situaciones de explotación o exclusión. Desde la llegada de las primeras maquinarias importadas de Francia nuestro país contó con un cine testimonial y autorreferencial, que nos ayuda a entender las motivaciones de la sociedad de cada época.

Con su estilo particular, el reconocido periodista y crítico Domingo Di Núbila plantea que “quien quiera saber lo que es la Argentina, o ve las películas argentinas o no se entera. No se puede tener una visión viva de lo que fue el país sin ver las películas argentinas”⁴.

Por lo tanto, creemos que la profunda crisis que vivió –y aún vive- el país durante el cambio de siglo generó una corriente de cineastas que se propuso contar historias que reflejaran los múltiples aspectos de una nación al borde del abismo. En los últimos años de la década de los 90 comenzaron a aparecer en la Argentina jóvenes realizadores



"Pizza, birra, faso", de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro

con un hambre de realidad comparable al de los pioneros y, de repente, las pantallas locales, adormecidas durante la primera etapa de fascinación menemista, empezaron a llenarse de una realidad cruel, que nunca desapareció pero que se quiso ignorar. En constante procesión comenzamos a ver a los marginados, los excluidos, los olvidados, las víctimas sin voz de un modelo despiadado, la cara oculta de un país que se decía del primer mundo.

La prensa, siempre ávida de etiquetas, puso un nombre a estos realizadores: había surgido el “nuevo cine argentino”. Si bien no era una denominación original –ya

⁴ Fernando Ferreira, *Luz, cámara... memoria. Una historia social del cine argentino*, Buenos Aires, Corregidor, 1995, p. 185.

se había dado este nombre, por ejemplo, a cineastas de los años 60-, no por ello era incorrecta. Porque no sólo se trataba de un recambio generacional, sino que además las temáticas que abordaban habían sido dejadas de lado en los últimos años.

Por lo tanto, si consideramos al cine como un fenómeno social, y si aceptamos que las etapas conflictivas son particularmente prolíficas, entonces podemos proponer como hipótesis de trabajo que *los cineastas que estrenaron su primera película durante el período 1995/2005 eligieron en su mayoría la crisis socioeconómica del país como temática principal.*

Sabemos que resulta muy difícil determinar el momento exacto en que se origina una crisis. De hecho, la mayoría de los conflictos económicos tienen causas múltiples y extendidas en el tiempo, por lo cual no se puede elegir un punto de partida preciso. Sin embargo, decidimos iniciar nuestro estudio en 1995 porque consideramos que es en ese año -como se explicará en el capítulo cuatro- cuando comienzan a verse con claridad los primeros indicios de agotamiento del modelo de Convertibilidad.

Para demostrar nuestra hipótesis, abordaremos el problema desde diferentes perspectivas:

- En primer lugar, será necesario exponer las principales teorías que entienden al cine desde una perspectiva sociológica y como una expresión de su momento histórico. Para ello recurriremos a la obra de distintos investigadores que hayan abordado el tema, e intentaremos contrastar las diferentes miradas al respecto. Si bien ya se adelantaron someramente algunos ejemplos, haremos un análisis de cuatro casos concretos: el expresionismo alemán, el cine norteamericano de la Gran Depresión, el cine revolucionario ruso y el neorrealismo italiano. La historia de la cinematografía abunda en ejemplos sobre el vínculo entre cine y sociedad, y creemos que los mencionados son suficientes para dar un sustento claro y directo a la teoría sobre la que se basa nuestra hipótesis. Luego de repasar la bibliografía existente sobre el tema, intentaremos proponer nuestra propia visión del cine como fenómeno social.
- Puesto que consideramos que la relación entre cine y sociedad también puede apreciarse en nuestro país, repasaremos los principales hitos del cine argentino para demostrar que no es la primera vez que los realizadores locales retratan la realidad de su tiempo. Creemos que, tomando la producción fílmica nacional como un todo, la labor de la nueva generación adquirirá mayor significación como parte de un continuo y una tradición.

- Por otra parte, para demostrar que el cine reflejó la crisis de la última década, será necesario además comprender en qué consistió dicha crisis. Para ello, se dedicará un capítulo de este trabajo a los principales acontecimientos políticos, económicos y sociales que tuvieron lugar en la Argentina durante los últimos quince años. Así, se explicará el auge y el colapso del modelo implementado por Carlos Menem, para luego abordar el cambio de rumbo adoptado tras la devaluación y los gobiernos de Duhalde y Kirchner. Por último, se presentarán las principales consecuencias sociales de la crisis, entre ellas las profundas desigualdades entre ricos y pobres, la situación en las distintas provincias y el surgimiento de fenómenos nunca antes vistos en nuestro país, como piqueteros y cartoneros.

Conociendo todos estos datos, ya estaremos en condiciones de presentar una metodología que permita medir la presencia de la crisis en los filmes de los cineastas debutantes. Para ello, se elaborarán categorías de análisis que buscarán en las cintas “indicadores de crisis”. Dichos indicadores no serán creados arbitrariamente, sino que se tomará como guía aquellos con los que trabajan los organismos nacionales e internacionales que se ocupan de la problemática económica y social de la Argentina.

Una vez logrado esto, aún resta el problema de cómo seleccionar las películas. Según se explicará en el capítulo cinco, creemos que la mejor manera de individualizar a los cineastas debutantes, a partir de un criterio objetivo que anule la arbitrariedad del investigador, es recurrir a las premiaciones. Puesto que el único certamen nacional de cine que se realizó durante la totalidad del período en cuestión es el que entrega los Premios Cóndor de Plata –entregados por la Asociación de Cronistas Cinematográficos Argentinos-, se recurrirá a la categoría “Mejor Opera Prima” para obtener las diez películas a analizar. Esta decisión se debe a que consideramos que dicha metodología resuelve dos cuestiones: individualiza a los cineastas noveles y funciona como criterio objetivo de selección.

Además, para una mejor apreciación del trabajo realizado, cada película será acompañada de una sinopsis que sitúe al lector y una completa ficha técnica que identifique a artistas y técnicos. A su vez, los índices de crisis serán representados en un cuadro que permitirá una rápida comparación entre filmes.

Concluido el análisis, será el momento de extraer las conclusiones. Allí se recogerán los principales resultados arrojados por la investigación, con la intención de demostrar nuestra hipótesis.

2 El cine como fenómeno social

2.1 *Hacia una sociología del cine*

Como se adelantó, todo nuestro trabajo se basará en la concepción del cine desde una perspectiva sociológica. En este capítulo, por lo tanto, recorreremos las principales teorías que sustentan dicha visión, y las fundamentaremos con ejemplos extraídos de la historia de la cinematografía.

Para comenzar, debemos tener en cuenta que entender al cine como un fenómeno social implica estudiarlo desde la triple perspectiva del emisor –en este caso, quien realiza la película-, el receptor –es decir, el público que la consume- y el producto en sí –el filme. Respecto del primer elemento, es de aceptación corriente entre sociólogos e historiadores que el contexto en el que viven productores, guionistas, actores, directores y todos aquellos encargados de elaborar un filme, influye de manera inobjetable en el producto final. Sobre la recepción, diremos que todo análisis que no tenga en cuenta tanto las condiciones en que los individuos toman contacto con el cine y sus actitudes hacia la obra será necesariamente incompleto. Por último, un análisis de las temáticas presentes en las películas sirve de nexo ineludible entre emisión y recepción.

Puesto que este trabajo apunta a la labor de los realizadores y su relación con los contenidos, se pondrá el acento en dos factores: las temáticas presentes en los filmes y los elementos que influyen en su elección. Sin embargo, esto no implica restar importancia a los públicos, ya que sin su aceptación –simbolizada no sólo en el hecho de pagar una entrada, sino también en el vínculo profundo que puede establecerse entre espectador y obra-, las películas no tendrían demasiada razón de ser. Es decir, si no hubiese un receptor que consume los filmes, la industria desaparecería.

La hipótesis central de este trabajo, esta es, que los realizadores que rodaron su primera película entre 1995 y 2005 eligieron la crisis argentina como temática, se apoya en la creencia de que el cine no puede eludir el contexto social en el que se genera la obra. Incluso las películas puramente comerciales, que sólo buscan que el espectador se evada de su realidad, nos dicen algo de la sociedad que las genera. Y cuando la censura se posó sobre una industria, lo que se mostró reforzó la ausencia de lo que no se mostró.

Por lo tanto, de un modo u otro, podemos recuperar la historia un país a través de su cine.

El investigador Ian Jarvie sostiene que para efectuar una sociología del cine debemos tener en cuenta cuatro cuestiones centrales:

- ¿Quién hace las películas y por qué?
- ¿Quién ve las películas y por qué?
- ¿Qué se ve, cómo y por qué?
- ¿Cómo se evalúan las películas, quién lo hace y por qué?

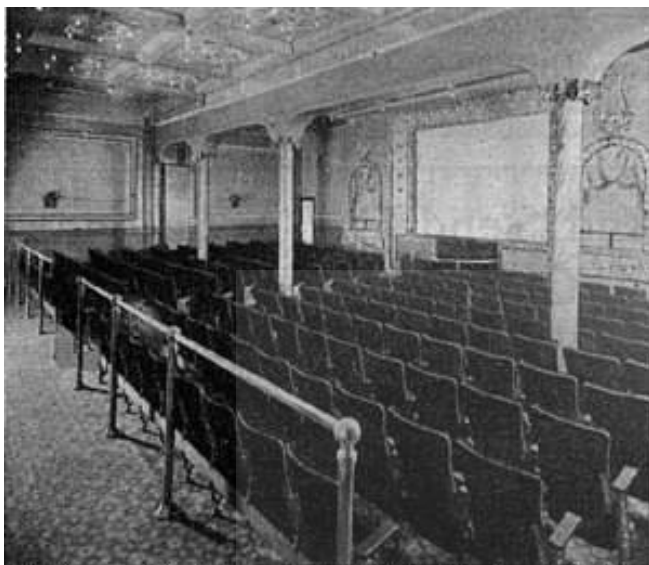
Como se explicó, este trabajo intentará principalmente dar respuesta a la primera cuestión: ¿quién hace las películas y con qué finalidad?, considerando que ésta lleva implícita también la elección de las temáticas. Un enfoque sociológico entenderá al cine como un proceso colectivo y hallará las respuestas en la sociedad. Así lo consideran los investigadores Robert Allen y Douglas Gomery: “los realizadores son miembros de la sociedad y, como tales, no están menos sujetos a las presiones y normas sociales que cualquier otro. Además, todo proceso de realización de una película tiene lugar en un contexto social”⁵.

Para estos autores un filme no es producto de una sola persona, sino que representa el trabajo de un grupo organizado con el propósito de hacer cine. De este modo, en el proceso participa un importante número de individuos, que incluyen desde técnicos, actores y directores, hasta el propio gobierno, encargado de la legislación. Siguiendo este pensamiento, una historia social del cine debería incluir un análisis de la estructura organizativa de los estudios, el reclutamiento de personal, la división de tareas, el “star system” y, por supuesto, el contexto social inmediato fuera de los estudios. Resulta interesante ver que si bien Allen y Gomery están pensando en las grandes superproducciones de Hollywood, aún allí el contexto social debe ser tenido en cuenta.

Este último aspecto no es secundario. Si ni siquiera en una industria tan grande y poderosa como la norteamericana podemos evadirnos del contexto social para entender un filme, con más razón la hipótesis puede aplicarse al modesto cine argentino, en donde no existen grandes productoras al estilo hollywoodense y la mayoría de las películas son resultado del esfuerzo de un director que es también productor y que lucha

⁵ Robert C. Allen y Douglas Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 201.

por obtener un préstamo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) o cualquier otro tipo de financiamiento.



El primer nickelodeon de EE.UU., Pittsburg, 1907

La segunda pregunta requiere de una respuesta más compleja. En términos sociológicos, el público del cine es un “grupo amorfo”. A diferencia de los grupos sociales más formalizados (partidos políticos, religiones, etc.), el grupo amorfo no tiene una organización social, un conjunto de costumbres o tradiciones, reglas o rituales, ni una estructura de prestigio o

liderazgo. Sencillamente, el grupo de espectadores de una película se constituye cada vez que entran en una sala y se disuelve cada vez que salen de ella. Por lo tanto, el “público del cine” es, en sentido estricto, una abstracción creada a fines de la investigación.

Sin embargo, esto no significa que no podamos conocer, en cierta medida, quiénes van al cine. Para entender quién ve una película, debemos analizar dos aspectos:

- **Cómo se ve una película.** Resulta evidente que, a lo largo de la historia, la experiencia de ver un film ha ido variando de modo sorprendente. Asistir a un sórdido nickelodeon de principios del siglo XX no es lo mismo que visitar cualquiera de los modernos complejos multicine del siglo XXI. La diferencia es clara no sólo desde el punto de vista tecnológico, sino también del cine entendido como fenómeno social. En los años 20, “ir al cine” no era de ningún modo sinónimo de “ir a ver una película”. Asistir a una función del revolucionario invento implicaba disfrutar de la arquitectura de la sala, presenciar el noticiario, ver diversos cortometrajes y finalmente maravillarse ante el milagro de la imagen en movimiento. Hasta se podría decir que importaba poco qué película se veía. En la actualidad, la asistencia al cine tiene una relación mucho más estrecha con el filme elegido.

- **Por qué se va al cine.** Aquí el análisis debe preguntarse qué hace que se privilegie al cine frente a otras formas de esparcimiento. Una vez más, las razones fueron variando a lo largo de la historia. Con la llegada de la televisión, ir al cine dejó de ser una actividad habitual y pasó a ser una actividad planificada. Como se mencionó, ahora sí “ir al cine” se convirtió en “ir a ver una película”.

Entonces, la pregunta subsiste. ¿Por qué va la gente al cine? Allen y Gomery proponen una respuesta muy sugestiva: para encontrar el atractivo social de los filmes, se debería recurrir a los datos sociológicos, estadísticos, financieros y demográficos de una época. En otras palabras: el cine siempre tuvo una función social, y sólo el contexto de la época nos permitirá entender por qué la gente asistía a las salas.

Vinculados con este último punto aparecen los intentos de respuesta a la tercera pregunta: ¿qué hace que la gente elija ver una determinada cinta? Evidentemente, la respuesta sociológica buscará indicios en sus contenidos, y asegurará que las películas son el reflejo de los valores y creencias de una sociedad, exponentes de su cultura. Esta perspectiva se aplica incluso a las llamadas películas “escapistas”. Según lo entienden Allen y Gomery:

La objeción de que las películas son meramente un medio de “escape” para el público no es conveniente. Incluso si asumimos que las películas han funcionado como vehículos de escape de las penurias cotidianas, también debemos asumir que han representado un escape hacia algo. (...) Además, por indirecta y oblicuamente que sea, las películas son representaciones sociales. Es decir, en el fondo derivan sus imágenes y sonidos, temas e historias, de su entorno social⁶.

Hemos llegado entonces a un punto de particular importancia. Cuando los autores dicen que las películas toman sus imágenes y temáticas del entorno social, están dando los fundamentos en los que se basa la sociología del cine: la realidad siempre se filtra, de un modo u otro, en la obra de los realizadores. Por ello las películas –como veremos- cumplen distintas funciones sociales en los diferentes períodos históricos, y por ello el romance con el público se ha mantenido intacto por más de un siglo.

La cuarta pregunta (¿quién evalúa las cintas?) es la de respuesta más sencilla. Lógicamente, el cine no ha sido objeto de reseñas únicamente por críticos, sino que ha protagonizado una gama mucho más amplia de discursos. Acompañando las críticas a

⁶ Ibid., p.205.

cargo de entendidos –en una tradición heredada del teatro, las bellas artes y la música-, el cine protagoniza en forma cotidiana noticias, comentarios, análisis históricos, sociológicos y un largo etcétera.

Por último, los investigadores agregan un quinto interrogante: ¿cuál ha sido la relación entre el cine como institución social y otras instituciones sociales? Resulta evidente que el cine no opera en la sociedad de manera aislada, sino que todo el tiempo establece relaciones con otras instituciones. Un ejemplo claro es su relación con los gobiernos. No solamente el Estado legisla en materia cinematográfica, sino que en varios momentos de la historia los gobiernos han recurrido al cine con propósitos políticos. Por ejemplo, durante la Segunda Guerra Mundial, tanto aliados como alemanes utilizaron al cine con fines propagandísticos.

Hasta aquí hemos podido apreciar dos teorías. La concepción del cine como fenómeno social sostiene que, si todos los encargados de la parte artística de una película y todos los responsables del aspecto técnico están inmersos en una sociedad, inevitablemente la realidad de su época estará presente en la obra.

Al mismo tiempo, tampoco podemos olvidar el hecho de que los períodos de crisis son particularmente prolíficos en filmes que responden a sentimientos latentes en la sociedad. Como explica Ramonet, las películas son en muchos casos una suerte de radiografía de las tendencias implícitas en la sociedad que las produce.

Para demostrar la íntima relación entre ambos planteos, recurriremos a algunos de los ejemplos más significativos a lo largo de la historia. Los casos elegidos siguen un orden cronológico, pero también demostrarán que la relación entre el cine y la realidad social se produce en distintos niveles: en el expresionismo alemán y el cine de terror norteamericano, a nivel psicológico; en el cine revolucionario ruso, a nivel ideológico; y en el neorrealismo italiano, a nivel sociológico.

2.2 El expresionismo alemán de entreguerras

Uno de los casos más estudiados por los sociólogos del cine es el que tuvo lugar en la Alemania de entreguerras. La precaria situación económica del país luego de la derrota en la Primera Guerra Mundial, la debilidad política del gobierno de la República de Weimar y el profundo sentimiento de pesimismo y humillación que se había

instalado en la sociedad crearon un estado de situación que la mayoría de los investigadores coinciden en que se vio reflejado en el cine.

Hacia 1916, en pleno conflicto bélico, las autoridades alemanas decidieron quitar de sus pantallas las producciones del enemigo (Francia, Inglaterra y Estados Unidos), que por otra parte tenían un marcado cariz antigermánico. A la vez, el país era prácticamente una colonia del cine danés, cuyos títulos inundaban las salas. Para abastecer al mercado local, el gobierno decidió crear una gran empresa productora, y en 1917 se fundó la célebre U.F.A. (*Universum Film A.G.*), que serviría de eje motor de la industria cinematográfica alemana.

El concepto detrás de la U.F.A. era simple: para que el cine germano fuera grande, sus películas también debían serlo. De este modo surgió un cine costoso y monumental, principalmente a cargo de un realizador, Ernst Lubitsch. A este director corresponden la cinta antifrancesa *Madame Du Barry*, adaptación libre de la Revolución de 1879; la antibritánica *Ana Bolena* y la sátira antinorteamericana *La princesa de las ostras*. Como se verá, Lubitsch no escondió sus sentimientos respecto de los enemigos de la nación en la contienda mundial.

Pese a que todas estas películas obtuvieron un notable éxito de taquilla y fueron el puntapié inicial de la naciente industria, el cine alemán realizaría su entrada grande en la historia gracias a la labor de una escuela de realizadores que rompieron con los moldes anteriores: el expresionismo. Respondiendo al impresionismo pictórico y al naturalismo literario, y rechazando la pretensión de fidelidad al mundo captado por los sentidos, estos cineastas decidieron desarrollar su arte a partir de la interpretación subjetiva y afectiva.

Las experiencias expresionistas, presentes desde algunos años en numerosos pintores (Nolde, Klein, Munch, Kokoshka, Kubin), como así también en el teatro, la música y la poesía, hicieron su irrupción en el cine con *El gabinete del doctor Caligari*, célebre filme de Robert Wiene estrenado en 1919. De todos

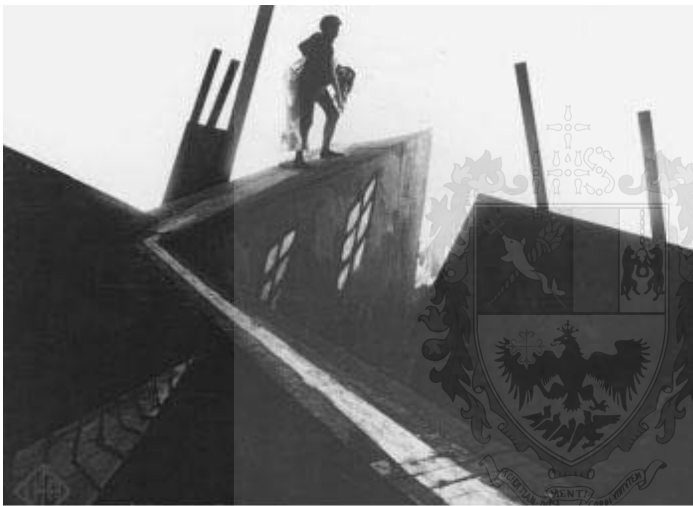


"El gabinete del Dr. Caligari", Robert Wiene, 1919

modos, la película tiene por lo menos dos antecedentes claros: *El estudiante de Praga* (Paul Wegner y Stellan Rye), de 1913, historia de un estudiante que por amor vende la

imagen que refleja en los espejos; y la primera versión de *El Golem* (de Paul Wegner y Henrik Galeen), adaptación de la antigua leyenda judía sobre un hombre de barro al que un rabino consigue darle vida, estrenada un año más tarde. Ya en estos ejemplos encontramos películas fantásticas, opuestas al naturalismo que imperaba en el resto del mundo.

El argumento original de *Caligari* buscaba criticar al gobierno alemán por su participación en la guerra. Escrito por Hans Janowitz y Carl Mayer, el guión narraba los truculentos crímenes que cometía un médium, Cesare, bajo las órdenes hipnóticas del malvado Caligari, queriendo establecer analogías con la manera en que el Estado usaba a sus súbditos durante el conflicto armado. Sin embargo, Wiene decidió agregar escenas



"El gabinete del Dr. Caligari", Robert Wiene, 1919

que transformaron el sentido de la narración y le quitaron las connotaciones políticas, cuya interpretación ya de por sí era compleja.

Pese a estos cambios, el sentido alucinante y demoníaco de la idea original se mantuvo a través de la magnífica estética lograda por el realizador. Con sus

escenografías imposibles, la puesta en escena logró una atmósfera opresiva, retorcida, onírica, en la que los decorados parecen ser una extensión de la psicología alterada de los protagonistas. Así lo explica el experto Román Gubern:

La baza principal de la película estuvo en su desquiciamiento escenográfico, con chimeneas oblicuas, ventanas flechiformes y reminiscencias cubistas, utilizando todo no en función meramente ornamental, sino dramática y psicológica, creando una atmósfera inquietante y amenazadora⁷.

La magnífica escenografía fue complementada por una interpretación estilizada de los protagonistas y unos maquillajes a tono, de modo que personajes y lugares lograron una síntesis dislocada y extravagante. Pese a que las secretas intenciones de la

⁷ Roman Gubern, *Historia del cine*, Barcelona, Ediciones Baber, 1969, tomo 1 p. 230.