

Resumen / Cine latinoamericano

Esta publicación reúne investigaciones provenientes del campo de la comunicación y del enfoque literario, por lo tanto la noción de escritura subyace en estos trabajos. La propuesta analítica suma una práctica de desubstanciación de las idealidades lingüísticas a través de una operación de inscripción de lo real simbólico y a-simbólico en la trama cinematográfica y su impacto. El interés de este conjunto de artículos se centra en la inscripción de la hermenéutica en el estatuto del metalenguaje cinematográfico como una forma de conocimiento posible de las variables sociopolíticas de la región.

Palabras clave

Cine – consumo – desaparecidos– ficción – pensamiento socio político – cine latinoamericano – dictaduras latinoamericanas – marginalidad - pobreza.

Summary / Latin american cinema

This publication gathers research work coming from the communication and literary fields; therefore the idea of writing underlies them. The analytic proposal adds up a practice of desubstantiation of the linguistic idealities through an operation of inscribing the real symbolic and a-symbolic in the films' plot and its impact. The outstanding issue in this group of articles is focused on how the hermeneutic is inscribed within the rules of cinematographic metalanguage as a way of a possible approach to the socio-political variables in the region.

Key words

Cinema – consumption – disappears – fiction – socio-political thinking - Latin American cinema – Latin American dictatorships – marginality – poverty.

Resumo / Cinema latino- americano

Esta publicação reúne pesquisas provenientes do campo da comunicação e do enfoque literário, por tanto a noção de escritura se subscreeve nestes trabalhos. A proposta analítica suma uma prática de desubstanciação do ideal lingüístico através duma operação de registro do real simbólico e a-simbólico na trama cinematográfica e seu impacto. O interesse deste conjunto de artigos centra-se no registro da hermenêutica no estatuto da metalinguagem cinematográfica como uma possível forma de conhecimento das variáveis sociopolíticas da região.

Palabras chave

Cine – consumo – desaparecidos – ficção – pensamento sócio-político – cine latino-americano – ditaduras latino-americanas – marginalidade – pobreza.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 18 (2005). pp 9-18. ISSN 1668-0227

* Sylvia Valdés. Doctora en Historia de L'Ecole de Hautes etudes en Sciences Sociales de París. Fellow ship del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge. Miembro del Comité de Arbitraje del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Facultad Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Docente Universidad de Buenos Aires y Universidad de Palermo. infocedyc@palermo.edu

Hacia una teoría analítica del cine latinoamericano

Esta introducción pretende señalar los aspectos sobresalientes de un corpus teórico relativo a la imagen cinematográfica que especifica el papel clave del cine dentro de los sistemas de discursos creativos formulados en América Latina.

La mayor parte de los investigadores que participan de esta publicación proviene del campo de la literatura y la comunicación, por lo tanto, la noción de escritura subyace en estos análisis, a esto se suma una práctica de desubstanciación de las idealidades lingüísticas a través de una operación de inscripción de lo real simbólico y a-simbólico en la trama cinematográfica. El interés adicional de este conjunto de artículos es que inscriben el estatuto del metalenguaje cinematográfico como una forma de conocimiento posible de las variables sociopolíticas de la región.

Este señalamiento de ciertos aspectos de un corpus teórico, que ofrece propuestas que pueden resultar paradigmáticas para nuestros investigadores, será un señalamiento clásico, es decir didáctico, que sólo tiene la ambición de indicar y de promover la consulta de los textos que aparecen en esta selección. El punto de vista consiste en enfocar, en estos textos, elementos de la mutación discursivo-ideológica que ha propuesto el cine latinoamericano de las últimas décadas.

La noción de teoría cinematográfica modela tanto la concepción de la práctica de los realizadores como la de un conocimiento posible de esa práctica, ya que focaliza el proceso del sentido en el lenguaje y la ideología. El cine aparece como el eslabón que faltaba en la cadena socio-comunicativa de las ciencias humanas. Este lugar de sentido, que muestra aquello que la Sociología, la Historia y la Economía solo nombran, adquiere un estatuto privilegiado que exige modificar la concepción misma de séptimo arte que ha tenido el cine hasta ahora. Como veremos, en este campo, se juega un partido dialéctico análogo al que verifican las llamadas Ciencias Sociales. Un conocimiento aleatorio proveniente del cine, un territorio en el que se cruzan los destinos del arte y la comunicación, aporta un nuevo enfoque y se transforma en condición indispensable para el análisis objetivo de la sociedad. El dispositivo teórico planteado apela, en efecto, a la introducción de aspectos lingüísticos, psicoanalíticos, etc, a condición de respetar las reglas del propio dispositivo. Estos trabajos proponen un nuevo horizonte para la investigación: nuevos objetos, nuevos sujetos de conocimiento. Descubren en la trama y la imagen cinematográfica una práctica social en la cual el sujeto proyecta sus pulsiones, una escritura no compartimentada en múltiples sistemas de interpretación lingüística enfrentados entre sí, un lenguaje que permite la confluencia de diversas formas de articulación porque de hecho, las incluye a todas en una vasta topología. Es precisamente esta inclusión de diversos sistemas, característica del arte contemporáneo, lo que permite al cine ser a la vez comunicativo y transformático, objetivo y subjetivo, infra y ultra len-

guaje, translenguaje, motor del devenir sociológico y psicológico tanto de los realizadores como del público.

El mérito fundamental de este abordaje teórico es una alianza de la regularidad y la multiplicidad, del pluralismo y la unificación que constituyen el carácter dialéctico del cine. Con este andamiaje la función crítica se construye con la inclusión de funciones externas a su objeto que son, a la vez, complementarias. Produce un movimiento de expansión que articula un continente nuevo que aborda las ideologías, las artes y las ciencias.

La lectura de un texto es, sin duda, un primer momento de la elaboración teórica. Una lectura en la cual los soportes conceptuales no sólo están profundamente comprometidos con los ejes socio-políticos latinoamericanos, sino que aportan nuevas y esclarecedoras variantes de análisis acerca del cine actual de la región. Es una experiencia que añade a la empresa de estudio de la imagen una dimensión social no cristalizada en la *doxa* del discurso mediático. Aparece así la traza de una heterogeneidad teórica en la que se combinan aportes provenientes de diversos campos: Historia, Filosofía, Literatura, psicoanálisis. El cine aparece como un modo específico de conocimiento práctico donde se concentran elementos que la comunicación verbal o literaria y el intercambio social apartan. Se ha tratado de confinar al cine dentro de un espacio académico acotado y determinado negándole esta posibilidad de conocimiento directo e inmediato, haciéndolo obedecer a las reglas de la evolución económico-técnica. Sin embargo propuestas teóricas, como las presentadas en esta selección, consiguen situarlo en una perspectiva abierta, estableciendo diálogos con ideas y sistemas de ideas que exceden el territorio acotado que la academia accediera, inicialmente, concederle al cine.

Es posible que no todos los textos de esta publicación respondan de la misma manera a estas definiciones, sin embargo estas preocupaciones recorren la estructura de todos ellos. Están articulados con una exigencia metodológica rigurosa que reconoce al cine como un discurso infinito, una enunciación siempre abierta a la búsqueda de leyes de una práctica estética definida. El objetivo consiste en exponer la operación misma que produce o desencadena esta práctica y los objetos fílmicos derivados de ella, confrontándolos siempre con el sustrato socio-político que los condiciona y los sustenta. En vez de aplicar empíricamente una técnica analítica a un objeto indiferente, se trata de analizar un objeto dinámico con una estructura de abordaje dialéctico.

Este grupo de investigadores encuentra en la práctica cinematográfica lo que ella tiene de específico como fórmula de expresión estética y como medio privilegiado de denuncia social. Por eso al analizar el cine latinoamericano descubren aspectos inéditos de una civilización alienada entre los parámetros de las culturas del hemisferio norte y las barreras de su historia de dependencia y explotación económica.

Los trabajos que aquí se presentan demuestran que es el cine el lugar y el medio donde estas barreras se exhiben de una manera específica.

La sociedad puede no percibir que el arte es un índice de las reglas subyacentes que la gobiernan, tanto como la estructuración de las relaciones de parentesco en las sociedades primitivas. El arte, en efecto, revela una práctica específica cristalizada en modos de producción diversos y plurales. El cine, además, muestra una palaferrnaria audiovisual que toca profundamente tanto los sentidos perceptivos como las relaciones complejas de los sujetos con la naturaleza y la cultura.

El lenguaje, Torre de Babel que la literatura plantea, desdobra, e inscribe en una serie de contradicciones perpetuas, adquiere con su doble: la imagen en movimiento, un motor secreto poderoso capaz de agrietar el edificio de esta torre para construir una nueva arquitectura prospectiva inatacable, dadas sus bases tecnológicas, Arquitectura en perpetua renovación cuya materialidad es efímera pero pasible de numerosas repeticiones. La escritura cinematográfica, como las músicas tradicionales orientales, encierra en su propia repetición una capacidad de renovación constante, que radica en la evolución de la percepción del público y de la apreciación crítica.

Esta especificidad esencial de renovación de los films en su exhibición, efímera pero pasible de reiteración, es el elemento que permite superar las realidades objetivas de la historia para desplazarse hacia otras épocas y dimensiones en las que se replanteará de una forma inédita la problemática de la comunicación y la experiencia estética de la visión. Marcel Duchamp decía: es el espectador quien completa la obra, esta aseveración válida en el campo de las artes plásticas adquiere, en el terreno de la imagen audiovisual en movimiento, una dimensión ampliada que alcanza a la triple articulación de la semiosis cinematográfica.

Buscar las condiciones reales de la producción de un corpus teórico no significa elucidar sus evidencias como tales sino analizarlas, deconstruirlas, demostrar el origen dialéctico de los contenidos evidentes. Tal tratamiento es absolutamente indispensable en relación al andamiaje teórico empleado por este grupo de sobresalientes investigadores de la Universidad de Cambridge. Su trayectoria marca un abandono de la epistemología positivista, que en el fondo es sólo una metodología y un doble técnico y sistemático de la ciencia, para crear una nueva epistemología que consiste en la producción y generación de objetos teóricos constitutivos. Esta producción se realiza en base a un registro dialéctico múltiple marcado por 1- Una dialéctica de los conceptos proveniente de Hegel, aplicada por John R. Searle a la filosofía del lenguaje 2- Dialéctica de las pulsiones del sujeto planteada por Freud y reformulada por Lacan 3- Dialéctica de los significantes planteada por Saussure y ampliada por la gramática generativa chomskiana 4- Dialéctica de la heterogeneidad o dialéctica materialista definida por Marx y reelaborada por los neomarxistas.

Este cuádruple registro sobreimprime la temporalidad epistemológica y se constituye en un método de análisis que considera los films no como el producto simple de una actividad artística o comunicativa sino como el resultado de una trayectoria dialéctica compleja relacionada con la evolución social.

El espacio epistemológico será un espacio heterogéneo constituido por la confrontación de dos tipos de problemática a menudo opuestas: la representación y su producción, la generación de films y la dialéctica del proceso de gestación. Espacio abierto, nunca suturado capaz de engendrar una crítica que construye objetos comunicativos en un movimiento de desarrollo incesante ya que reintroduce el proceso dialéctico en cada caso concreto. En el espacio de esta epistemología que se puede llamar analítica, para diferenciarla de la positivista, bajo la apariencia de un objeto crítico puntual; el film accede a un campo más vasto que implica numerosas esferas del saber y de operaciones simbólicas. La matriz constitutiva de esta nueva visión epistemológica abre perspectivas de abordaje inéditas en el campo comunicacional, en el arte y hasta en la ciencia. La cuestión ético-política subyace en esta nueva epistemología analítica, bajo una apariencia formalista surge el interrogante acerca de las posibilidades del cine como elemento de cambio social capaz de conjugar la transformación del mundo con la evolución cualitativa de los sujetos.

La respuesta a este interrogante no será inmediata, la corriente de pensamiento que inauguran estos textos es, probablemente, el síntoma de las posibilidades del cine latinoamericano de nuestros días como móvil de un despertar de las conciencias ya que no consiste solamente en mostrar y denunciar, supone además un desafío de captación estética, de renovación de las leyes y preceptos de la comunicación que exigen la verificación de un cambio de la percepción.

El trabajo de estos analistas y la corriente que inauguran son probablemente el índice de este poder transformativo del cine latinoamericano. La constitución de un conocimiento posible de esta nueva formulación teórica reviste un interés puntual para la historia social.

Probablemente esta intuición de las capacidades transformativas del cine, estuviera ya presente en los trabajos de Eisenstein, es por eso que nuestra cultura ha relegado a las más valiosas experiencias cinematográficas al campo del arte, confinándolas en los museos o bien las ha desactivado transformándolas en mero entretenimiento. Los trabajos que siguen tienen el mérito de sacar el cine de este confinamiento para hacerlo intervenir en los sistemas conceptuales admitidos y en curso mediante el planteo de una práctica intra-teórica de posibles consecuencias ideológicas. Esta práctica consigue franquear el muro que la separa de las Ciencias Sociales para volver luego al lugar del metalenguaje que la vincula con los territorios de la estética. Es imposible tratar en un texto introductorio los detalles de la elaboración y los

momentos constitutivos de este andamiaje teórico, los procedimientos de las interpretaciones sucesivas dadas al discurso cinematográfico, a los soportes técnicos, a las vinculaciones, las mutaciones las reconstrucciones, de la imagen en movimiento en su confrontación y rearticulación en relación al campo socio-cultural. Sin embargo es importante señalar las posibilidades extremadamente fecundas de este tipo de análisis para los investigadores de nuestra región que oscilan generalmente entre un excesivo trabajo de campo y un uso sobredimensionado de la teoría sin confrontarla con los momentos constitutivos de la producción significativa. En la mayor parte de las universidades latinoamericanas y, notoriamente en la Argentina, las cátedras de epistemología no han abandonado el registro positivista y es por eso que en general los cursos dictados en ellas se denominan metodología y epistemología de la ciencia, sin enmascarar el carácter reduccionista, exclusivamente metodológico del operativo teórico que perfilan.

La lectura de los trabajos seleccionados en esta publicación desplazan la frontera de la crítica cinematográfica a medida que analizan el objeto fílmico confrontándolo con el proceso creativo y el campo cultural, tanto como con las condiciones sociales de su producción. Luego la psicología guía la teoría hacia relaciones significantes invisibles a partir de un nuevo punto de vista dialéctico que parte del protagonismo del sujeto en la trama socio-cultural.

Es considerando la creación cinematográfica como un producto social y a los films como objetos concretos de trayectorias creativas particulares, que puede elaborarse un análisis integral del cine como discurso y crear en América Latina un sistema teórico anclado en una nueva epistemología.

De esta manera el hecho cinematográfico se analizará como un conjunto de articulaciones formalizadas en una estructura dialéctica. En un cuadro de esta índole se podrán tratar los aspectos diacrónicos / sincrónicos, del desarrollo histórico-social confrontándolos con las categorías morfológicas y sintácticas del discurso cinematográfico. La crítica de cine en esta nueva acepción será una actividad esencialmente creativa ya que deberá conjugar este complejo conjunto de espacios conceptuales. La tendencia actual de compartimentar este campo para describir niveles determinados en el interior del discurso fílmico, que se transforman en dominios teóricos cerrados, fragmentarios, podrá sustituirse por una argumentación más rigurosa a través de la implementación de comentarios abiertos que puedan imbricarse entre sí para elaborar un panorama crítico que evite el reduccionismo metodologicista y el fantasma del enigma perpetuo e inexplicable. Un análisis generado desde el interior de la producción cinematográfica y no desde un afuera ajeno y desarticulado, puede apuntar hacia este horizonte de renovación. Los trabajos aquí presentados pueden constituir la plataforma teórica para un tipo de investigación de esta índole. Si bien no han sido producidos desde el hacer cinematográfico,

contemplan los aspectos de la producción tanto como los de la comunicación y la estética.

La crítica actual tanto erudita como periodística tiene un carácter descriptivo o bien explicativo. Esta nueva teoría, sin abdicar su carácter hermenéutico que conduce a explicitar los términos constitutivos, incluye una combinación de las diversas topologías que generan el hecho cinematográfico. Esta operación exige una descripción identificadora de esas topologías. Se generan así una serie de instancias que conjugan continuamente los aspectos descriptivos con los explicativos, dinamizándolos en una serie dialéctica de pares conjugados que suturan y complementan los aspectos estético-comunicativos con los analíticos.

Frente al interés creciente del cine de los países emergentes como práctica, este corpus teórico consigue dar cuenta del proceso de elaboración en el sentido fenomenológico y, al mismo tiempo, señala los fundamentos específicos casos, una experiencia de los límites. Sin embargo sin perder su especificidad, sin transformarse en una historia, en una psicología, en una técnica, el discurso cinematográfico tiende a construirse como un conjunto de articulaciones, como un patchwork de imágenes y sistemas, a veces inconexos, incluso antinómicos, siempre abiertos a nuevas concepciones que se van incluyendo en esta modalidad extendida de la teoría. En efecto esta teoría y la concepción del lenguaje cinematográfico que ella implica, presentan el problema semántico de este lenguaje como abierto por definición y pasible de incorporar nuevos discursos y nuevas relaciones modales. Tal teoría está fundada en un dispositivo epistemológico en el cual el aspecto psicológico esta siempre presente ya que el sujeto productor o receptor de este metalenguaje atraviesa diversas prácticas significantes que debe resolver inmediatamente para estructurar la coherencia sistemática del objeto que produce o que asimila. Es decir, tanto el realizador como el espectador deberán interpretar el objeto cinematográfico como discurso, enunciación, juego de diferencias, arte, comunicación o bien, como una red donde estos temas no son más que algunos de los posibles enfoques analíticos.

El trabajo de estos investigadores anuncia esa transformación, todavía poco visible, de la concepción del lenguaje cinematográfico que esta produciendo una verdadera revolución en los criterios estéticos de los países de América Latina.

El nuevo cine latinoamericano, partiendo de los trabajos de Eisenstein, nutiriéndose de las concepciones de Djiga Vertov, de la renovación estética operada por los nuevos realizadores europeos, canadienses, australianos, sin perder de vista su horizonte socio-histórico y sin caer en el folklore de exportación, realiza un trabajo a contrario de las clasificaciones en las que se había pretendido encastrarlo. No se deja situar en una Escuela ni resumir como una simple síntesis de corrientes temáticas del subdesarrollo. Estos preceptos característicos son la

plataforma en la que se construye, más o menos explícitamente, una diégesis que apunta al análisis de los sujetos de una sociedad dentro de marcos institucionales debilitados por la dependencia económica, la corrupción y los diversos males derivados del subdesarrollo. Esta diégesis es acompañada, en los casos más interesantes, por una imagen que se despliega en instancias sorprendidas sin acompañar en forma rigurosa la narración. De tal manera en una época en que el análisis cinematográfico tiende a una acentuación de los desarrollos técnicos, regidos por las modalidades digitales, eliminando de su campo todo aquello que no es formalismo estético sistematizable, el cine de América Latina se abre a prácticas que a menudo lo exceden ya que cuestionan su existencia misma como objeto monolítico o producto comercial. Aborda el tema de los mitos, del inconsciente tanto como el de la corrupción de las instituciones y confronta la imagen con prácticas discursivas múltiples donde deja de ser una consecuencia narrativa para obtener especificidad estructurales propias. En algunos casos un discurso político-social concreto, una ideología particular, obtienen a través de las imágenes no una explicación última, sino una materialidad propia en la que se constituye una lógica con influencias diversas.

El cine, por su materialidad heterogénea multivalente, es una totalidad pero una totalidad infinita, contradictoria, que se construye a partir de un límite interno modulado por la duración. Su infinitud depende de la repetición y está sostenida por una inicial modestia de la diégesis, pensada exclusivamente en virtud de un tiempo determinado que, en la mayor parte de los casos, no supera los 150 minutos. Es por esta modestia, por este límite que el trabajo cinematográfico no produce sistemas. Se estructura como el sistema de la lengua y, a partir de él y con él produce variaciones, depositarias de prácticas subjetivas y sociales. Se pueden distinguir en el discurso cinematográfico los dos caracteres fundamentales subrayados por Benveniste en el sistema de la lengua: la aserción (planteo de un referente) y la cohesión (constitución de la formalidad sintáctica). La primera, la aserción, liga de manera anafórica el enunciado a una exterioridad eventualmente real. De manera anafórica porque el sujeto enunciante, el realizador y el referente son coextensivos al acto predicativo: el film, y no existen sin él. La función asertiva, propia de la predicación concierne tanto al objeto filmado como al sujeto productor del discurso fílmico.

El cine crea una suerte de exterioridad dialéctica y translingüística del discurso. Existen dos tendencias, en las investigaciones lingüísticas actuales, que se ocupan de las exterioridades que el lenguaje produce, considerando que su no elucidación constituye una traba a la evolución de la propia teoría lingüística.² Si tal laguna plantea problemas a la lingüística formal estos problemas son mucho más graves cuando se trata de semiótica, disciplina que trata de especificar el modo de funcionamiento de prácticas significantes relativas a las artes y, entre ellas, al cine. Estas dos tendencias son las siguientes:

1- La primera discute la relación llamada arbitraria entre el significante y el significado, examinando sistemas significantes en los cuales esta relación se presenta bajo el aspecto de una motivación. Se busca el principio de esta motivación en la teoría freudiana del inconsciente en la medida en que las pulsiones de este proceso primario: desplazamiento y condensación pueden vincular significantes vacíos a los funcionamientos psicossomáticos o, por lo menos, pueden relacionar una serie de metáforas y metonimias que reemplazan lo arbitrario por una articulación particular. Los sistemas artísticos, en especial los poéticos se prestan a este tipo de exploración. La formalidad del lenguaje se conecta entonces con una exterioridad psicossomática, se transforma en una substancia física y corporal que se organiza entorno al sujeto (al yo) en vías de desarrollo y a los polos de la relación parental. Esta teoría lingüística vinculada con el psicoanálisis inglés y, en particular, con Melanie Klein restituye la formalidad lingüística a las pulsiones y a operaciones tales como vocalizaciones, condensaciones, entonaciones, que la teoría formal soslaya. A estas consideraciones relativas en general al niño les falta delinear la transición del sujeto pre-edípico al sujeto pos-edípico y a sus formulaciones del lenguaje.

2- La segunda tendencia, más reciente todavía, consiste en introducir en la formalidad de la teoría un sujeto de la enunciación depositario y protagonista de las relaciones modales, tanto como de otras relaciones entre interlocutores varios. Este sujeto de la enunciación que viene, según Kristeva, en línea directa de Husserl y de Benveniste, introduce por su intención categórica campos semánticos e interrelaciones lógicas y también intersubjetivas que son a la vez intra y translingüísticas.

El lenguaje posee categorías que se articulan en campos semánticos introducidos en los desarrollos de la gramática generativa: lógicos e intercomunicacionales, dando lugar a lo que John Searle llama *speech acts* que son dadores de sentido.³

De esta manera la lingüística se abre a numerosas categorías que incluyen a las artes, a la filosofía y a categorías históricas o temporales en las que juegan la diacronía y la sincronía operaciones siempre inherentes a la cinematografía. No corresponde analizar aquí los avances que presenta esta segunda teoría cuyas bases epistemológicas se conectan con la fenomenología.⁴ Pero se puede considerar esta última tendencia como simbólica y a la anterior como puramente semiótica y admitir que, en realidad, las dos son inseparables en el proceso de la significación que constituye no solamente la lengua sino también los diferentes discursos relativos al arte.

Por otra parte, la filosofía analítica inglesa primero y la pragmática americana más tarde subrayaron el hecho de que el lenguaje es un acto realizado por un sujeto. A partir de esto Benveniste formuló la diferencia entre el lenguaje como sistema de signos y el lenguaje asumido como producción de un individuo.

En el segundo caso se trata de una economía articulada por diferentes instancias que destacan lugares puntuales dentro de un proceso. Este lenguaje, producción de un sujeto, es denominado por Austin uso normativo del lenguaje ⁵ y comprende las instancias en que la locución se dirige a un interlocutor. Esta estrategia asegura la función socio-simbólica y funda la dialéctica de la comunicación. En esta consideración dialéctica, aplicada al cine como lenguaje, se funda el corpus analítico de estos textos.

Se pueden evocar también las formas en que las operaciones de desplazamiento y condensación (metonimia y metáfora) juegan en el film tanto a nivel fonológico como a través de las articulaciones de la imagen - ya han sido realizadas partir de los trabajos del grupo Mu, numerosas investigaciones acerca de la retórica de la imagen que son aplicables al cine. Se puede aludir al valor semántico de los ritmos cinematográficos, suplementarios a la entonación sintáctica, ya que aparecen en el film tanto como en la literatura las anomalías sintácticas. Estas pueden ser interpretadas como una sobrecompetencia más que como un defecto o una debilidad. Tal es el caso de *Nouvelle vague* de Godard, el del *Coup de dés* de Mallarmé. Las palabras-valija de Joyce y *Le Bal*, film de Marguerite Duras. En el caso del cine latinoamericano se puede comparar la estructura sintáctica de *Los rubios* de Albertina Carri con *En la masmédula* de Oliverio Girondo.

En los ejemplos mencionados el cine aporta un excedente de trazos visuales inútiles para la identificación de objetos y para la secuencia narrativa. Esta información ya no remite a un referente sino a la actitud del sujeto, en este caso el realizador, en relación al objeto. Surge aquí la impronta de un deseo de expresión puro (el *lekton* de los estoicos), cuya existencia hace de un signo, que es la imagen, un síntoma que es lo especular. Estas informaciones suplementarias son denominadas por Julia Kristeva trazos *lektonicos* ⁶. Se trata de una distribución bien regulada que aparece como un relevo de los procesos que Freud llama primarios en el funcionamiento simbólico. En efecto el sujeto parlante se sirve del lenguaje como una representación pero hace además condensaciones y le imprime tonos, ritmos, figuraciones que son siempre excesivas en relación a lo expresado o significado. El arte moderno: plástico, musical, teatral, hace de la distribución de esos trazos *lektonicos* un dominio privilegiado y un ejercicio destacado en detrimento de la imagen referencial. Desde los ejemplos históricos de Matisse, Picasso, Duchamp, Schoenberg, Satie, Cage y en América Latina: Torres García, Xul Solar, Oiticica, en las artes plásticas Silvestre Revueltas, Gallé, Juan Carlos Paz, en la música hasta los más recientes: Sterlac, Jean Jacques Lebel, León Ferrari, en la plástica, David Dunn, Adolfo Reisin, Gustavo Ribicic en la música.

El cine parece seguir, desde sus inicios, esta tendencia de todas las disciplinas del arte moderno cuando con Eisenstein, por ejemplo, hace pasar por encima y por

debajo de la imagen-signo-referencial una red de trazos *lektonicos*: organización minuciosa del espacio en sus *story-boards* donde cada objeto, cada sonido esta dispuesto para añadir a lo visible, evidente una dimensión rítmica y plástica, que no salta inmediatamente a los ojos del espectador pero lo sumerge en una atmósfera estética específica.

Este ritmo orgánico de Eisenstein, radicalmente opuesto al ritmo melódico de Hollywood - de los films de Doris Day, por ejemplo - está presente también en las realizaciones de Luis Buñuel en México. Dos de los trabajos aquí reunidos tratan específicamente el caso Buñuel ya que marca una etapa definida de inicio de las preocupaciones estético-sociales del cine latinoamericano actual. Esta etapa de incorporación deliberada de trazos *lektonicos* está, en el cine de Buñuel, marcada por la constante sobreimpresión de imágenes oníricas provenientes de la estética surrealista del realizador. El sueño, ese cine de un sólo realizador que es a la vez el único espectador, desborda el marco privado y se transforma en este caso en una suerte de cine dentro del cine, en el cual, la realidad y la sobre-realidad se conjugan. De esta manera el sueño, dentro del film, aparece para recordar cuán dramático e inacabado es el aprendizaje del simbolismo (imagen y lenguaje). Pesadilla o sueño de delicias será siempre muestra de un placer negado, marca de un goce que nunca se realizó y nunca se realizará en el plano de la vigilia.

La función simbólica de los sueños, ligada a una carga pulsional compleja y heterogénea se transforma en signo dirigido al otro dentro de un sistema específico de comunicación, el film. La función poética, analizada por Jakobson⁷ cuya economía se diferencia de la comunicativa aparece, justamente, en la incorporación de los trazos *lektonicos* que son claramente identificables en los films mexicanos de Buñuel, incluso en aquellos donde la función comunicativa y de denuncia tiene un peso mayor como *Los olvidados*. El sueño adquiere entonces la doble función de carga pulsional dirigida al público y de trazo *lektonico* ya que su inclusión en la trama cinematográfica no añade ningún dato en relación al referente y por lo tanto, su necesidad como elemento del relato no es evidente.

La función poética introduce en el orden simbólico de la imagen a la vez una carga energética o pulsión y una marca o trazo que modifica las relaciones entre las representaciones. Propone un dispositivo formal que es una suerte de código dominado por los ejes de la metáfora-metonimia. En el cine latinoamericano de la última década la función poética y el ritmo orgánico han tomado un lugar privilegiado dentro de las preocupaciones de los realizadores que supera ampliamente la necesidad comunicativa y de denuncia que eran los objetivos principales de la producción posterior a la ola de dictaduras genocidas (en especial en el cono sur) de los años '70 y '80. Si bien el referente, en muchos casos no ha cambiado sustancialmente, el tratamiento de la imagen imprime varia-

ciones tan radicales que la diégesis misma parece renovarse.

La consideración del cine como proceso no solamente replantea el tema de la poiesis, considerada en la dimensión que le confería Paul Valery sino el del psicoanálisis ya que es el resultado de la actividad de un sujeto en proceso. El corpus teórico de estos investigadores de la Universidad de Cambridge se nutre, en parte, de los aportes de Federic Jameson crítico y teórico cultural marxista que insatisfecho con las respuestas clásicas del marxismo y el psicoanálisis freudiano en relación al problema de la mediación entre la creación cultural propia de un sujeto y los procesos sociales, considera que la concepción lacaniana de los tres registros real, imaginario y simbólico, pueden ayudar a resolver la falsa antinomia entre lo individual y lo social.

Cualquiera sea la naturaleza de lo simbólico lacaniano es claro que lo Imaginario - un tipo de registro preverbal cuya lógica es esencialmente visual - lo precede como un estadio en el desarrollo de la psiquis.... Lo imaginario puede ser descripto, de esta manera, como una configuración especial peculiar, cuyos cuerpos abarcan primariamente relaciones de adentro/fuera entre sí, lo que es entonces recorrido y reorganizado por esa rivalidad primordial y sustitución transitivista de las imagos, esa indiferenciación de narcicismo y agresividad primarias, de las que derivan nuestras concepciones posteriores de lo bueno y lo malo... Este estadio es ya una alienación pero, a la manera hegeliana, es la clase de alienación indistinguible de una evolución más positiva, y sin la cual ésta es inconcebible.⁸ Jameson advierte además que el riesgo de la teoría lacaniana es la sumisión a la ley y la subordinación del sujeto al orden simbólico con todas sus consecuencias conservadoras y antiutópicas. Sin embargo para Lacan la ley implica alienación abriéndose así una posibilidad dialéctica en su pensamiento y la perspectiva de una polaridad asimétrica que, según Jameson, puede permitir una comunicación positiva entre psicoanálisis y teoría social marxista. En otro de sus libros *Late Marxism and Post-modernism*, Jameson revela que en la época actual un gran abanico de teorías e informaciones culturales permite realizar operaciones de hibridación reescritura y apropiación. Es posible deducir entonces de la teoría de Jameson que no es indispensable centrarse en el psicoanálisis freudiano o en su replanteo lacaniano, otras posibilidades se abren desde *El psicoanálisis del fuego* de Bachelard o el esquizoanálisis que proponen Deleuze y Guattari en el capítulo 4º del *Antiedipo*. A este campo del esquizoanálisis adhirieron los británicos propulsores de la antipsiquiatría Cooper y Laing.

Los presentes trabajos detectan, en el cine latinoamericano, una expansión de la consideración tradicional del realizador, como sujeto, en una secuencia liberadora donde la ficción sufre una permutación incesante de imágenes y contenidos. Es decir: el proceso significativo es explorado según todas sus

posibilidades. Al igual que las ideologías de la comunicación y las normativas que rigen a la nueva antropología las actuales concepciones de la cinematografía de la región, la llevan a fijarse en los no-lugares que la topología social margina.

Es verdad que el cine documental de épocas anteriores, en especial el de los '60, se había fijado también en el tema de los no-lugares. Los documentales de Patricio Guzmán, Birri, Getino, Solanas ya anuncian la mutación que se va a producir a fines de los '90 en todo el cine de ficción. Es interesante señalar que dos de los films argentinos más emblemáticos del último lustro *Los rubios* y *Bar el chino* incluyen en su montaje una parte documental importante al punto de ser considerados documentales performativos, según la definición de Stella Bruzzi.

En efecto en *Los rubios*, film analizado en esta selección por Joanna Page, la realizadora se desdobra en dos personajes, uno de ellos actuará en la ficción y otro en la parte documental. La ficción no hará más que poner en evidencia el carácter de bisagra de esas instancias haciendo jugar las translaciones no sólo a nivel de los personajes sino en cada una de las instancias del discurso cinematográfico. Estas instancias tienen carácter de acoplamiento y transformación de la memoria, lo cual genera todas o casi todas las situaciones discursivas posibles entre el yo/tu del realizador y el otro cuyo lenguaje es representado por el documental. La ficción produce una permutación incesante. Es decir, el proceso significativo es explorado según todas sus posibilidades de estructuración en cuanto acto de enunciación. La ficción multiplica el yo del realizador pero no lo suprime, teje con esos yo múltiples una red de significaciones. La estructura del fantasma se dibuja en esta de-construcción del relato que abre la linealidad de la narración y hace aparecer la dialéctica. Esta estructura es similar a la de la psicosis alucinatoria. Sin embargo, en vez de suprimir al otro la ficción aquí mantiene la instancia simbólica tanto del narrador como del destinatario y se articula como una práctica específica del discurso cinematográfico donde la ficción enuncia los lugares de la contradicción y establece instancias de pasaje a través de ellos. De esta forma produce enunciados del orden del fantasma pero no se identifica con él, lo subordina, por una parte, a una función ideológica y por otra instala una nueva forma narrativa en la cual se permite incluir imágenes contradictorias provenientes de campos ficcionales diversos.

El fantasma aquí juega el papel de intermediario entre el antiguo relato lineal y esta nueva matriz de la enunciación. En la economía de esta nueva modalidad del relato el fantasma es el intermediario entre la antigua forma de la enunciación y esta nueva presentación ficcional, este nuevo dispositivo de articulación del relato. El fantasma reviste la función de bisagra que, al mismo tiempo destruye la vieja forma del relato y propone una nueva.

La narración clásica presente en todos los films de los '80 que abordaron el tema de la dictadura, como *La historia oficial*, camufla al fantasma para revestir a los

personajes de una cotidianidad que excluye las lógicas múltiples y que facilita en su linealidad la lectura del relato fílmico.

Liberándose de estas convenciones *Los rubios*, presenta el fantasma al desnudo, como generador bien señalado del conflicto del realizador. Al abdicar de las convenciones justificatorias del relato lineal clásico, el film abandona la seguridad que podían darle los soportes convencionales de la denuncia política para construirse como una exploración de los límites del discurso y de los recursos fantasmáticos. Es así que esta deconstrucción de la enunciación lleva a la transformación de un género. Si tal estrategia asegura, por un lado, la ficción socio-simbólica del cine, por otro presenta un plan para desviarlo de sus premisas fundamentales, la irrupción pulsional en el dominio simbólico hace estallar el dispositivo ordenado de las instancias discursivas de la narración fílmica. La irrupción pulsional demanda una respuesta a la instancia simbólica y esta no puede darla sino en forma también simbólica, lo simbólico responde a la pulsión interrogando las estructuras narrativas, las cadenas de significados y no en forma organizada sino a través de flash que aluden en forma sucesiva a instancias no secuenciales del relato cinematográfico. Los textos de esta recopilación muestran que el cine latinoamericano de las últimas décadas ha cambiado de función, ha abandonado el plano de la denuncia lineal para introducir la topología pulsional y desencadenar así el placer y el goce, en el sentido barthesiano, del texto cinematográfico. No introduce esta topología en el plano del entendimiento sino en el del movimiento del concepto, no en la emergencia de una lógica relacionada en forma directa con su objeto sino en la aparición de esta lógica a través de la heterogeneidad. Se trata de una lógica que aparece a través de conceptos difusos regidos por una genealogía dialéctica. El film ya no es monódico sino polifónico.

No es casual que estas características del nuevo cine latinoamericano hayan sido señaladas por investigadores ingleses ya que fue en el dominio de la lengua inglesa que la novela realiza, con Joyce, su verdadera revolución poética, transformándose en un verdadero texto polifónico no solo a través del descubrimiento de la musicalidad de las letras y las palabras sino a través de su extensión subjetiva, ideológica y teórica. Es verdad que algunos textos como los de Blake anuncian esta expansión del texto hacia otros territorios, sin embargo la exigencia estética de la poesía formal esta todavía demasiado presente. Con Joyce primero y luego con Beckett la literatura sacude el sistema socio-simbólico de una manera más decidida y eficaz que los escritos sociológicos, políticos y filosóficos de la época.

Es importante distinguir la deconstrucción joyceana que implica un análisis y una práctica consciente de desarticulación y rearticulación de la palabra, evidente especialmente en *Finnegan's wake* de la operación realizada por Artaud en el lenguaje poético en obras como *Ci-gît* que supone un estallido pulsional interno

de la palabra y no una deliberada operación sobre la lengua. La acción de Joyce es una operación intrateórica de consecuencias todavía insospechadas en el plano de la cultura. El gesto artaldiano equivale a una coagulación del tema a través de un proceso que ha sido llevado a su límite y produce así una explosión de sentido. Los dos procesos tienen equivalencias estéticas evidentes pero el primero se extiende fundamentalmente en el plano de la teoría y el segundo no requiere un soporte filosófico ni un saber determinado, constituye una operación soberana en la literatura que expresa en el orden de las palabras los grandes derroches de energía.⁹

De alguna manera la práctica textual joyceana funda el corpus teórico de los investigadores de Cambridge. En este caso la escritura no se limita a registrar y reflejar de una manera particular la práctica cinematográfica en el terreno social. Para introducir esta mutación en el seno de los estudios académicos fue necesario, además, sustentarla con una orientación teórica consistente en una conjugación de la experiencia estética con la experiencia del proceso significativo, introduciendo variables pulsionales y datos de un extenso campo cultural.

Otro mérito indudable de estos ensayos es el lograr definir una determinada tipología conceptual en el cine latinoamericano de las últimas décadas que implica no sólo una reelaboración de las pautas estilísticas sino una nueva concepción de la teoría fílmica. Dentro de este contexto los films de Buñuel marcan los inicios de una conciencia intelectual y reflexiva que anuncia esa mutación estética que se verificará ampliamente en la producción más reciente. Buñuel consigue, ya en los años '40, liberar la forma cinematográfica de la coordenadas espacio-temporales del realismo social y plantear dentro del film un espacio poético y onírico. Si bien, tal como demuestra Erica Segre, en su época la herejía de Buñuel tuvo una más directa e inmediata resonancia en los círculos literarios dominados por Octavio Paz y Carlos Fuentes que en la industria del cine mexicano. En el momento actual es considerado como el gran renovador del cine latinoamericano. El trabajo de Segre sitúa la obra de este realizador revolucionario en el contexto de la época y muestra como personajes conmovedores como los que aparecen en *Los olvidados* rozaron apenas la sensibilidad de la sociedad mexicana. Este estudio del contexto adquiere una importancia relevante ya que permite apreciar que las condiciones socio-económicas de la época no eran favorables para la renovación de la imagen cinematográfica. El cine en México se mantenía dentro de los marcos narrativos tradicionales de la imagen-acción. El nuevo relato buñuelesco, mezclado de imágenes de sueños, que comprendía lo elíptico y lo inorganizado era difícil de aceptar en el medio.

El texto de Julián Gutierrez-Albilla plantea un abordaje de *Los olvidados* con un andamiaje teórico que se sirve de las coordenadas más actuales del análisis estético. Buñuel aparece en la dimensión del impacto

que sus films produjeron en la cultura contemporánea no sólo en el campo del arte sino en el del psicoanálisis y la sociología. Analizado a través de Barthes, Bataille, Lacan, Althusser, Buñuel adquiere una dimensionalidad polifacética y los personajes de *Los olvidados* se transforman en *punctum*, emergen en la escena, salen disparados de ella como una flecha y *me perforan* como señala el autor. Se podría añadir, siguiendo esta lúcida percepción barthesiana citada por Gutierrez-Albilla, que se transforma también en *spectrum* imágenes-objeto con las que se establece una contigüidad de luminosidad. Tenemos la sensación precisa de que esas imágenes que no solo tocan el ojo sino lo conmueven, lo sacuden, han tocado de la misma manera el ojo de Buñuel. El concepto del "otro socialmente periférico" es esgrimido aquí como una aproximación alternativa. *Los olvidados* mediante una transgresión del significado simbólico se puede entender como una obra subversiva desde el punto de vista sexual y social. El texto analiza lo real lacaniano como un ente traumático y a la vez subversivo: Lo real es relacional y oposicional en un sentido subversivo, ya que se resiste a la asimilación dentro de cualquier universo imaginario o simbólico y a la incorporación dentro de la economía del sujeto.

El artículo de Marina Sheppard presenta el trabajo de cinco realizadores latinoamericanos: Marta Rodríguez, Sergio Cabrera y Víctor Gaviria de Colombia, María Novaro de México y Tomás Gutierrez Alea de Cuba. Los films analizados se acercan a la estética del neorealismo italiano, con excepción, probablemente de *Golpe de estado* de Sergio Cabrera donde la clave de la ironía humorística se sobreimprime en la trama del realismo social. Con gran acierto Sheppard cita en relación a este tema al Comandante Marcos, "Contra el horror el humor: hay que reír mucho para hacer un mundo nuevo porque sino, el mundo nuevo nos va a salir cuadrado y no va a girar."

Es únicamente en los últimos años, después de haber logrado evaluar la acción de las guerrillas en Colombia, que Sergio Cabrera con su propio pasado guerrillero militante del EPL (Ejército Popular de Liberación) consigue presentar en clave de humor este conflicto. Su film practica una pulverización del enfrentamiento político frente a un tema que moviliza más a la sociedad colombiana que la lucha por la libertad, el fútbol.

En esta película Cabrera cambia su discurso de revolucionario social de raíz maoísta por un socialismo anarquizante dividido, contradictorio, en lucha contra una identidad que rechaza y reivindica a la vez. Lejos de la cuidadosa estética social de la *Estrategia del caracol*, este film muestra una postura crítica frente a la acción guerrillera que no logra constituir una sociedad mejor porque es coextensiva a las rupturas de la cadena social. La mayor parte de los films analizados en este texto son tributarios del realismo social latinoamericano notoriamente emparentado con el neorealismo italiano, tal como lo señala la autora. En efecto *Hijos del trueno* de Marta Rodríguez, *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria, *Danzón* de

María Novaro, comparten la característica de presentar un doble sistema un doble régimen de referencia de las imágenes. El personaje principal se desdobra en varios personajes que por momentos adquieren tanta o más significación que él mismo. Esta plurivalencia de los personajes se perfila en *Roma ciudad abierta* de Rossellini y, en especial en *Ladrones de bicicletas* de De Sica.

En *Fresa y chocolate* de Gutierrez Alea el realismo social reviste una suerte de figuración crítica. Los personajes permanecen fijos en sus roles, la mutación se produce en la línea evolutiva del relato fílmico.

El artículo presenta además un interesante planteo de la evolución del nuevo cine latinoamericano desde los primeros manifiestos de los '60 como el *Manifiesto del tercer cine* de Getino y Solanas y la *Estética del hambre* de Glauber Rocha hasta los planteos actuales que evidencian una mutación estética y, en muchos casos, enfoques que derivan a veces hacia las herramientas más convencionales del cine comercial.

En el texto de Geoffrey Kantaris el ritmo de la violencia atraviesa diversas tesis precisas y constituye un sentido a través de este pasaje. Este sentido es inmediatamente excedido por la matriz de la enunciación del proceso: el capitalismo global. El artículo analiza puntualmente *Pizza, birra, faso* de Caetano y Stagnaro- Argentina. *La virgen de los sicarios* de Schroeder - Colombia y *Amores perros* de González Iñarritu - México pero traza, al mismo tiempo, una cartografía histórico-cinematográfica de la exclusión social en América Latina. Los personajes y el sentido son momentos en esta teoría dialéctica que no rechaza ni la narración ni los metalenguajes, los adopta y los readapta, para exponer el tema de la violencia en el campo heterogéneo de la práctica social. Tomado en esta perspectiva el cuerpo biológico de los personajes es también un proceso, no es una unidad sino una totalidad plural, compuesta de distintos miembros con distintas identidades que son el lugar de aplicación de las pulsiones que llevan a la violencia. La carga pulsional en su desplazamiento a través de los personajes alimenta la representación, los recuerdos, los signos. Se liga a sonidos, palabras, a significados que el texto ajusta en una propuesta teórica renovadora que permanece abierta a nuevas combinaciones. La operación esencial en este proceso analítico es la de adjuntar territorios: corporales, naturales, sociales, investidos por la violencia. Se trata de una combinación de diferentes partes de objetos o individuos en una totalidad. Las partes pueden ser formas, colores, sonidos, órganos, palabras, etc. investidos por la violencia y que representan esta pulsión. Simultáneamente estas estructuraciones son significantes: simbolizan - por la imagen o la palabra - entidades, experiencias, ideologías.

Este texto muestra, hasta que punto la dinámica de la carga pulsional de la violencia dilata, perfora, deforma, reformula, transforma, los límites impuestos a los sujetos por la sociedad. Configura así un nuevo atlas en el que los territorios de la violencia y la exclusión se

pueden entender como la intersección de las líneas espaciales del poder dentro de la dimensión del tiempo. Para acceder a esta comprensión ha sido necesario desgarrar el velo de la representación para encontrar el proceso material de la significación y descubrir que las crisis locales se encuentran en los puntos de intersección de una crisis más amplia, una crisis sistémica.

El artículo de Joanna Page analiza dos films argentinos del siglo XXI que retoman el tema político del genocidio y la desaparición propios de la última dictadura argentina y lo deconstruyen. En estos dos films: *Los rubios* de Albertina Carri y *Potestad* de Luis César d'Angiolillo, la estructura narrativa se quiebra, la secuencia cinematográfica se fractura y aparece un intervalo, una desviación entre la acción y la reacción "... la desviación bastará para definir un tipo de imágenes entre las otras pero, con una particularidad la de ser imágenes o materias vivas. Mientras las otras imágenes actúan y reaccionan sobre todas sus caras, aquí tenemos imágenes que no reciben acción sino en una cara o en determinadas partes... Son imágenes en cierto modo descuartizadas" ¹⁰. Esta definición de Deleuze se ajusta en forma perfecta a la captación que hace Page de este proceso de la significación que desafía las barreras del sentido y recorre sectores nuevos en el proceso de la significación que, por ser fragmentaria, no obedece menos a las líneas de fuerza que induce el dispositivo productor de significaciones. *Los rubios* realiza de una manera palpable, en el campo del cine, el mismo proceso al que aspira la actividad política: la transformación radical de las estructuras a través de una práctica revolucionaria. Rodeando la secuencialidad propia del lenguaje cinematográfico convencional, pero sin olvidar las premisas de la acción política, esta nueva presentación del tema del genocidio en la Argentina, produce un derrumbamiento de las estructuras significantes que ilustra de manera palpable los derrumbamientos que produjo la dictadura en el campo social.

Potestad trabaja también sobre el tema de la memoria del genocidio pero desde un lugar inesperado. El sujeto opaco e impenetrable de las relaciones y de las luchas sociales es también un sujeto en proceso. En su aparente asocialidad reside, justamente, la función social del film. El relato cinematográfico está estructurado a través de *flash back*. La ficción no hará más que poner en evidencia su carácter de bisagra entre las distintas instancias que ligan pasado y presente. La película abandona la seguridad que podría proporcionarle el pertenecer a un género y se construye explícitamente como una exploración de la realidad del otro.

Las ramificaciones de la sociedad capitalista con sus frenos objetivos, sus entidades y sus instituciones opresivas, no permiten en el momento actual una acción directa en el campo social. Sin embargo esta sociedad no controla de manera absoluta el campo del arte en general y del cine en particular, por considerarlo quizás un no lugar y desde este campo es posible penetrar los procesos sociales hasta sus pilares aparentemente más intocables y vigilados que son las estructuras de la comunicación. Si estas estruc-

turas son socavadas en sus sistemas tradicionales de intercambio y las leyes de la comunicación con sus estructuras significantes cristalizadas son sustituidas por otras móviles y transformadoras, este puede ser el primer paso para cambiar la sociedad. El cine latinoamericano actual forma parte de la cultura de las sociedades y puede a través de una evolución de sus procesos comunicativos conseguir una transformación social inseparable de una transformación de los lenguajes expresivos.

El artículo de Leandro Africano "Funcionalidad actual del séptimo arte" señala el marco operativo de inserción del cine latinoamericano en el contexto internacional. Si bien no enfoca en forma específica el tema regional nos hace comprender la arquitectura global de las sociedades subcontinentales, homogéneas en muchos aspectos y en otros muy desiguales y fragmentadas.

A través de una descripción del fenómeno unidimensional del consumo cultural se accede a una comprensión de los no lugares que este tipo de consumo promueve. Desde esta perspectiva el nuevo cine de América Latina presenta ciertas características disruptivas que apuntan a una valoración específica de la resemantización, producida, a partir de los años '90, de ciertas prácticas revolucionarias a nivel estético.

El haber conseguido introducir los signos de la revolución textual y estética en el marco académico anuncia una transformación de todas las relaciones diversificadas propias del organismo social. Demuestra además que los frenos tradicionales de las antiguas estructuras ideológicas y estéticas ya no logran detener la evolución conceptual. El hecho de que esta práctica teórica se realice en gran parte en torno al cine latinoamericano es un verdadero privilegio para los habitantes de la región. Los textos aquí reunidos servirán de plataforma de inscripción y punto de anclaje para los investigadores que decidan sumarse a esta empresa de comunicación transformativa.

Notas

¹ Searle, J. R. (1969). *An Essay on the Philosophy of Language*. Cambridge University Press.

² En relación a este tema ver Julia Kristeva (1974). *La Révolution du langage poétique*. París: Ed du Seuil p 19 a 22.

³ Searle, J. R- op cit.

⁴ Ver Kristeva, J - *Les épistémologies de la linguistique* - *Rev Langages* N° 4 y, en especial Derrida, J. *De la grammatologie* Minuit Paris 1967 p 42-108 *La Voix et le Phénomène* PUF 1967.

⁵ Austin, J.L - *Quand dire c'est faire*. París: Ed du Seuil 1970.

⁶ Ver Kristeva, J (1970). *Polylogue*. París: Ed du Seuil. p 375.

⁷ Ver Jakobson, (1963). *Essais de linguistique générale* Ed de Minuit.

⁸ Jameson, F. (1999). *Imaginario y Simbólico en Lacan*. Buenos Aires: Ed El cielo por asalto. p 19-24.

⁹ Artaud, A- *Etre Oreste* O.C t III p219.

¹⁰ Deleuze, G. (1992). *La imagen en movimiento*. Buenos Aires: Paidós.