

## LA DINÁMICA DEL CAMPO DEL CINE ARGENTINO A MEDIADOS DE LOS NOVENTA: LUCRECIA MARTEL Y LOS SIGNOS DE UNA RENOVACIÓN

*Ana Gabriela Abán\**

*Existir, en este sistema de relaciones simbólicas que integra el campo intelectual, es ser conocido y reconocido en marcas de distinción (una manera, un estilo, una especialidad, etc.)*

*Pierre Bourdieu*

*La crítica de cine ha logrado -en estos años- dos objetivos que se plantea toda actividad intelectual con aspiración a intervenir socialmente: participar activamente en las decisiones políticas del campo cultural e intervenir en los debates de actualidad.*

*Gonzalo Aguilar*

**VER**

**RESUMEN:** El objetivo de este trabajo es analizar la dinámica del campo del cine argentino a mediados de la década del noventa tomando como referencia la teoría de los campos culturales de Pierre Bourdieu. Para ello nos centraremos en primer lugar en algunas reflexiones sobre la problemática de abordar el estudio del cine desde dicha teoría y luego pasaremos al análisis en sí mismo. A su vez tomaremos algunos aspectos de la producción cinematográfica de una directora, Lucrecia Martel, que permiten ilustrar la lógica del campo del cine argentino de este período y las posiciones de algunos de los agentes involucrados en él, la crítica fundamentalmente.

**PALABRAS CLAVES:** Cine; campo cultural; arte; mercado; capital simbólico; agentes.

---

\* Licenciada en Letras. Universidad Nacional de Tucumán

**ABSTRACT:** The aim of this paper is to investigate the dynamics of the field of Argentine cinema in the mid-nineties, using as a reference to the cultural field theory of Pierre Bourdieu. Initially, we will focus on some thoughts about the question of how to approach the study of cinema from that theory and then we will make the proposed analysis. In addition we will take some aspects of filmmaking from a director, Lucrecia Martel, which illustrate the logic of the field of Argentine cinema in that period and the positions of some agents involved in it, mainly on film criticism.

**KEYWORDS:** Cinema; cultural field; art; market; symbolic capital; Lucrecia Martel.

## PRESENTACIÓN

La década de los noventa en Argentina trae aparejada una serie de transformaciones políticas, sociales y económicas que inciden en diversos ámbitos de la cultura. Así, a mediados de esta década se produce una renovación en los modos de pensar y hacer cine. Surge una nueva camada de directores cuyas realizaciones, aunque muy disímiles entre sí, dieron lugar a lo que se conoce como Nuevo Cine Argentino (NCA).

Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Lucrecia Martel, Pablo Trapero y Martín Rejtman, entre otros, son las figuras más renombradas de una renovación que se extiende también al ámbito de la producción, a los espacios de formación cinematográfica y a una crítica, cada vez más especializada, que se erige en portavoz del surgimiento y la consolidación del NCA.

La noción de campo artístico, tal como la concibió Bourdieu, nos permitirá una aproximación a la dinámica y al juego de posiciones de los diversos agentes involucrados en el cine argentino de este período: cineastas, productoras, espacios de formación cinematográfica, festivales de cine, diversos sectores de la crítica y el público.

El objetivo de este trabajo será entonces presentar, en primer lugar, algunos aspectos de la dinámica del campo del cine argentino de mediados de los noventa; para centrarnos luego en la figura de una directora en particular,

*La Dinámica del campo del cine argentino...*

Lucrecia Martel, cuya producción cinematográfica condensa los signos de la renovación a la vez que revista en gran medida la lógica del campo<sup>1</sup>.

Pero antes es necesario introducir algunas reflexiones sobre la problemática de abordar el estudio del cine a partir de la teoría de los campos culturales de Bourdieu.

### **EL CINE: ENTRE EL ARTE Y EL MERCADO**

La noción de campo artístico aplicada al ámbito del cine, con lógica de funcionamiento que, en principio, sería homóloga a la de otros campos (pintura, literatura, teatro, etc.), implica contemplar al menos dos aspectos.

En primer lugar el hecho de que la teoría de los campos culturales fue elaborada por Bourdieu en base a la producción literaria y artística de la Francia del siglo XIX, momento en el que el cine aún no ha alcanzado la legitimidad de otros campos artísticos (literatura y artes plásticas fundamentalmente). Por ello Amatriain señala:

Se nos puede advertir razonablemente sobre los riesgos de traspolar al estudio del cine una teoría que Bourdieu forjó en base a una investigación específica de otra disciplina y época: el campo de la producción literaria y artística en la Francia del siglo XIX, su plena legitimación académica y la institucionalización de un discurso de la autonomía “del arte por el arte” (2009, p. 30).

Y agrega:

A la vez, expresiones de la cultura de masas del siglo XX como el cine (y su pariente, la fotografía), fueron concebidas

---

<sup>1</sup> La producción cinematográfica de esta directora ha sido estudiada en detalle en mi tesis de Licenciatura titulada “La región vista. Miradas sobre Salta en el cine de Lucrecia Martel”, donde analizo dicha producción en relación a las diferentes interpretaciones-valoraciones que diversos sectores de la crítica hicieron de ella.

por el propio autor francés como disciplinas “*en vía de legitimación*”: es decir, prácticas que por su carácter más comercial y correlativamente más accesibles al común del público masivo, no han accedido a la autonomía y el estatuto legítimo de una práctica distintivamente “cultura” y una producción propiamente artística (2009, p. 30).

Con lo cual en el ámbito de la producción cinematográfica, se restringe la noción de autonomía relativa que el autor francés postula para otros campos artísticos (literatura y pintura, fundamentalmente).

En segundo lugar y a pesar de su progresiva institucionalización, el cine, a diferencia de otras artes, ha sido siempre considerado más “una industria de entretenimiento”, que una “institución cultural”. Por lo tanto, la disputa entre “valor artístico” y “valor comercial” será siempre más pronunciada en el campo del cine.

Amatriain dice al respecto:

Si pasamos a considerar el relieve económico-industrial de las distintas disciplinas, la evidente distancia histórica y lógica entre las artes clásicas y el cine zanja por fin un abismo insalvable.

Ante todo, es dudoso que el cine haya llegado nunca a instituirse con la legitimidad de una verdadera ortodoxia cultural, con el “aura” de las artes clásicas.

Bourdieu siempre se referenció en el modelo de un campo estructurado más inflexiblemente en torno a una *doxa* de valores culturales “intrínsecos” (la ideología del “arte por el arte”), anclada en las más tradicionales instituciones promotoras del arte y la cultura oficiales en Francia. La industria cinematográfica, en cambio, se ha considerado hasta hoy menos una institución cultural que parte de lo que en los EEUU se denominan sin más “*industrias del entretenimiento*”. En este sentido, si ha consagrado como clásicos ciertos géneros y esquemas probados de éxito, lo ha hecho menos por dogmatismo o sujeción a una *doxa* o un canon cultural, que por construcción de productos eficaces para el gusto

*La Dinámica del campo del cine argentino...*

masivo y orientados por un obvio criterio económico mercantil (2009, p. 31).

Sin embargo, es posible reconocer en el ámbito del cine, por un lado una progresiva institucionalización y por otro el surgimiento de “lógicas de campo -semiautónomas” que cada vez más resisten la lógica mercantil. En palabras de Amatriain:

(...) El pasaje a la legitimación de nuevas disciplinas culturales como el cine, se debe a su progresiva *institucionalización* y su reconocimiento por parte de un público cultivado. Reconocemos pues, la emergencia de lógicas de campo semi-autónomas, la conformación de un cierto tipo de *mercados alternativos* en torno a la apreciación en el cine de valores artísticos, que poseen algún potencial para convertirse en genuinos *escenarios de disputa y resistencia cultural* contra la hegemonía de la forma mercancía (2009, p. 31).

Así, el abordaje del cine a partir de la teoría de los campos culturales de Bourdieu, será válido en tanto y en cuanto se tengan presentes estos aspectos y en la medida en que se trabaje con el planteo de lógicas de campo semi-autónomas<sup>2</sup>.

## LA DINÁMICA DEL CINE ARGENTINO A MEDIADOS DE LOS AÑOS NOVENTA

Los autores del libro *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas* establecen una homología entre el rol de ciertos agentes

---

<sup>2</sup> Sobre esta noción, agrega Algranti: “No existe, rigurosamente hablando, tal cosa como un campo del cine que haya logrado independizarse y constituirse en un microcosmos social con una lógica y una necesidad específica que sea irreductible a otras esferas de la sociedad. Lo que sí podemos reconocer es la existencia frágil y cambiante de un espacio de relaciones objetivas que definen posiciones y distribuyen las diferentes especies de capital, sin haber conquistado - en toda su magnitud- la autonomía relativa propia de los campos” (2009, p. 75).

específicos que Bourdieu identificó como constitutivos de todo campo cultural, los financistas, las academias y los círculos de críticos y especialistas, y tres coordinadas institucionales presentes en el cine argentino: las productoras del rubro audiovisual, las escuelas de cine y la crítica cinematográfica. Y proponen como hipótesis:

La existencia y la posibilidad de hablar de un “*campo del cine argentino*” en el sentido bourdieuano del término, una organización del ámbito de la producción cinematográfica merced a la articulación de los antedichos factores institucionales (productoras, escuelas, crítica) y una dinámica relativamente autónoma de sus relaciones internas (Amatriain, 2009, p. 27).

La identificación de estas tres coordinadas institucionales permite un análisis más sistemático del rol de algunos de los agentes involucrados en el campo del cine argentino de mediados de los noventa<sup>3</sup>.

Pero antes de ingresar en el análisis de dichas coordinadas, es necesario señalar la existencia, dentro del campo del cine argentino en su conjunto, de un subcampo de producción ampliada y un subcampo de producción restringida. Amatriain dice al respecto:

La posible conformación de un campo renovado del cine depende al fin de un principio estructural: “la oposición entre dos subcampos, el *subcampo de producción restringida* que es sí mismo su propio mercado, y el *subcampo de gran producción*” (Bourdieu, en Amatriain, 2009, p. 34). Nos referimos a la consabida oposición, según de dónde se lo mire, entre un cine “artístico” o “comercial”; un “cine para intelectuales” y para festivales cinéfilos versus “un cine para el gran público” orientado al desarrollo industrial (2009, p. 34)<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Para dicho análisis tomaremos como fuente la propuesta de los autores del libro ya mencionado *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005)*. Industria, crítica, formación, estéticas.

*La Dinámica del campo del cine argentino...*

Ahora bien, como veremos a lo largo de este trabajo, el campo del cine argentino de mediados de los noventa se caracteriza por una dinámica de permanentes cruces, tensiones y/o articulaciones entre ambos subcampos. Esta característica estará presente tanto en el rubro de las productoras, como en los espacios de formación cinematográfica (las escuelas de cine) y en los medios y órganos de la crítica.

### **UN “PACTO FUNDACIONAL” ENTRE CRÍTICOS Y REALIZADORES.**

Junto a la camada de nuevos realizadores, surge una crítica cinematográfica que celebra el nacimiento de un “nuevo cine”, en un gesto que le permite consolidarse y legitimarse a sí misma.

Moguillansky y Re analizan la mirada de la crítica local focalizando en sus estrategias discursivas ligadas tanto a su propia legitimación como a la del nuevo cine.<sup>5</sup> Y proponen leer la relación entre el fenómeno del NCA y la nueva crítica local en términos de un “*pacto fundacional* (...) la secreta complicidad entre realizadores y críticos para la promoción de los primeros y la autorización de los segundos” (Amatriain, 2009, p. 53).

Un ejemplo de ello, lo encontramos en el fragmento de una nota publicada por la revista *El Amante*, que dice lo siguiente:

---

<sup>4</sup> O como plantea Bourdieu, refiriéndose puntualmente al campo de la literatura: “(...) El campo literario unificado tiende a organizarse en función de dos principios de diferenciación independientes y jerarquizados: la oposición principal entre la producción pura, destinada a un mercado restringido a los productores, y la gran producción, orientada a la satisfacción de las expectativas del gran público (...)” (1995, p. 186).

<sup>5</sup> Para ello toman el período que va desde 1995 hasta el año 2003 y trabajan con un corpus de críticas de cine argentino que fueron seleccionadas teniendo en cuenta tres tipos de publicaciones: *El Amante* como ejemplar de la crítica especializada; el suplemento de espectáculos del diario *La Nación*, en representación de los espacios dedicados al cine en los diarios nacionales y por su carácter masivo; y la página web *Otrocampo*, por su carácter de publicación virtual. A su vez realizaron entrevistas a críticos de cine y otros agentes del campo cinematográfico.

Hubo un tiempo que no fue hermoso. Fue a fines de los 80 e inicio de los 90, un tiempo en el que casi no se podía ver cine argentino digno. La pantalla nacional se llenó de fealdad, de esa que no servía para discutir, sólo para caer en la tentación de arrancarse los pelos o burlarse. Entre tanto feísmo, se vislumbró cierta hermosura, lo podemos decir hoy, porque surgía subterráneamente un grupo de estudiantes de cine que coincidía con el inicio de una “nueva crítica” (...) Esa crítica fue principalmente la de las revistas *El Amante*, que apareció en 1991, y *Film*, desde 1993 (Trerotola, 2004, p. 8).

El NCA por lo tanto, “fue motivo de una apuesta del capital simbólico de la propia crítica” (Amatriain, 2009, p. 54). Y el primer paso en esta apuesta, se hizo a través de *una nominación exitosa*<sup>6</sup> que resaltaba “lo nuevo” del cine argentino de mediados de los noventa. Así:

Un grupo de críticos provenientes de distintos medios pero principalmente encabezados, al comienzo, por la revista *El Amante*, declaró que algo nuevo estaba ocurriendo en el cine argentino. Para la crítica el momento de quiebre fue el estreno de la película *Pizza, Birra, Faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro en el Festival Internacional de Mar del Plata de 1997<sup>7</sup> (Moguillansky & Re, 2009, p. 121).

La crítica local reivindicará entonces, en forma casi unánime, dos valores del NCA: la *novedad*, por oposición al cine de los ochenta y principios de los noventa; y la *independencia*, resaltando la escasez de recursos con que filmaron algunos realizadores del NCA.

<sup>6</sup> Moguillansky y Re dicen al respecto: “Una nominación exitosa producirá un retorno del capital invertido, mejorando la propia posición de la crítica dentro del campo” (2009, p.127).

<sup>7</sup> Y agregan las autoras: “A partir de allí, se encontraron antecedentes cercanos –el conjunto de cortometrajes de “Historias breves”–, filiaciones ideales –el cine de la década del sesenta en Argentina–, figuras célebres –los mismos Caetano y Stagnaro, pero también Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Martín Rejtman–, y algunas pretensiones estéticas de difícil enumeración” (Moguillansky & Re, 2009, p. 121-122).



*La Dinámica del campo del cine argentino...*

La *novedad* vino de la mano de la nominación exitosa efectuada por *El Amante*. La revista publica un número titulado “Lo malo, lo nuevo”<sup>8</sup> con dos imágenes: del lado de “lo malo”, una imagen de la película *No te mueras sin decirme a dónde vas* de Eliseo Subiela; del lado del “lo nuevo” una foto de uno de los cortos de *Historias breves*. Con ello inaugura una “dicotomía que implícitamente asociaba lo nuevo con lo bueno” y que “sería un tropo organizador de la visión de muchos medios sobre el cine argentino en los años siguientes” (Moguillansky & Re, 2009, p. 127).

Ahora bien, en general la crítica se empeñará en oponer la producción de los nuevos realizadores al cine de los ochenta y principio de los noventa más que en definir sus rasgos. Esto se explica en gran medida por el hecho de que el NCA no constituye un movimiento homogéneo.

La *independencia*: como dijimos antes, la crítica local valora positivamente la escasez de recursos con que filmaron algunos directores del NCA. Por ello Moguillansky y Re sostienen que:

La ruptura que supone el Nuevo Cine de los noventa es también leída por la crítica en el lenguaje de los modos de producción. En este sentido cabe recordar la disputa en torno a los nombres propuestos para este fenómeno. Algunos dijeron que era un Nuevo Cine “Independiente” Argentino, agregando una palabra que generaría largas discusiones al respecto (2009, p. 131)<sup>9</sup>.

Retomando la idea del pacto entre la crítica local y los nuevos directores, las autoras se refieren en primer lugar a un “pacto fundacional” ya que, como vimos, en la génesis misma del fenómeno del NCA, la crítica tuvo un rol determinante. Pero hablan también de un “pacto de subsistencia” ya que “actores

<sup>8</sup> Se trata del número 40 del año 1995.

<sup>9</sup> Sin entrar de lleno en esta discusión las autoras citan algunos ejemplos de lo que denominan una “épica de la carencia”. El *Amante* dice sobre una de las primeras películas de Rejtman: “Rapado enseña que sí se pueden hacer películas argentinas con unos pocos pesos y producción cero. Por mucho que cacareen lo contrario los fabricantes de películas caras y malas, que nadie va a ver y sólo enriquecen a sus directores”. Y sobre *Pizza, Birra, Faso*, la misma revista señala en otra oportunidad: “esta película está hecha con las mismas dificultades con las que los

que ocupan posiciones igualmente subordinadas en el campo del cine nacional ponen en escena una estrategia de subversión de la estructura de distribución de capitales a través de un pacto de mutua convivencia” (Moguillansky & Re, 2009, p. 136).

Por otra parte, hubo un cierto consenso por parte de la crítica, en señalar que durante la década del noventa se produce una renovación en la crítica de cine, “en sus espacios de escritura (...) así como en sus lugares de formación (...) y en sus zonas de encuentro e intercambio” (Moguillansky & Re, 2009, p. 135).

Ahora bien, aunque exista una posición común por parte de la crítica local frente al NCA, hay que distinguir, también en este caso, la existencia de un subcampo de circulación ampliada donde ubicamos a los medios masivos de comunicación, dirigidos a un público amplio y un subcampo de circulación restringida constituido por la crítica especializada y dirigido a un público más selecto.

Pero, como hemos anticipado, la dinámica de cruces y articulaciones entre los subcampos, está presente también en el espacio de la crítica. Por lo cual encontramos: “(...) una alianza estratégica entre diversos tipos de crítica en torno a la figura del NCA”. Vimos un discurso común y “el despliegue de dispositivos que funcionaron como ordenadores y visibilizadores de la renovación en el campo cinematográfico” (Moguillansky & Re, 2009, p. 135-136).

### **LAS PRODUCTORAS: ALIANZAS ESTRATÉGICAS ENTRE EL ÁMBITO DE LA GRAN PRODUCCIÓN Y LOS “INDEPENDIENTES”**

Durante la década del noventa se producen transformaciones sustanciales en el modo de producción. Por ello, el crítico Gonzalo Aguilar

---

protagonistas se ganan la vida” (Moguillansky & Re, 2009, p. 131). Comentarios similares encontramos en el suplemento del diario “La Nación” y en el sitio web “Otrocampo”.

*La Dinámica del campo del cine argentino...*

sostiene que “a diferencia de sus predecesores, el nuevo cine argentino tuvo una relación totalmente diferente con la producción” (2006, p. 15).

Efectivamente muchos films del período fueron realizados con muy poco dinero. Es el caso, por ejemplo, de *Bolivia* de Adrián Caetano, *Silvia Prieto* de Martín Rejtman y *Mundo grúa* de Pablo Trapero. De ahí la escasez de recursos que reivindica la crítica local y esa “épica de la carencia” que hemos mencionado.

La escasez de recursos tuvo como consecuencia la segmentación tanto en la producción como en realización cinematográfica: “se busca financiación para el guión, para el rodaje, para entrar en el laboratorio, para conseguir la distribución: ninguno de estos tramos está garantizado de antemano” (Aguilar, 2006, p. 15).

Ahora bien, Aguilar señala que “las condiciones precarias que rodean al cine, pueden ser consideradas estimulantes desde el punto de vista estético” (2009, p. 15). Y de hecho algo de ello sucedió. Por eso, como vimos en la nota 9, la crítica elogia a *Pizza, Birra, Faso* bajo la premisa de que “esta película está hecha con las mismas dificultades con las que los protagonistas se ganan la vida”.

Otra de las transformaciones de la década tiene que ver con que varios realizadores se convirtieron al mismo tiempo en los productores ejecutivos de sus propias películas. Es el caso de Pablo Trapero, cuya trayectoria veremos luego.

En otros casos, como señala Aguilar, “con la ley del cine en plena vigencia (...) los productores trabajan con los guiones como la carta de presentación más fiable para conseguir la financiación completa del film” (2006, p. 16). Aquí situamos a Lucrecia Martel, Martín Rejtman y el propio Caetano.

Hubo también posturas más radicales que implicaron la negativa de algunos realizadores a ingresar en el sistema de subsidios otorgados por el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales).

Otra característica del período es el surgimiento de “una nueva generación de productores que, después de la participación en uno o más films, pudo fundar su propia productora y tener un papel más activo en la elaboración del film y ya no sólo en la búsqueda de recursos” (Aguilar, 2006, p. 17). Es el caso de Lita Stantic.

Por último debemos mencionar el rol de las instituciones internacionales de financiamiento y la inserción y el reconocimiento de las nuevas camadas de directores en el INCAA.

Ahora bien, además de estas transformaciones, el rubro de la producción quizá sea el ejemplo más nítido de esa dinámica de intercambios, cruces y articulaciones entre el subcampo de producción restringida y el subcampo de producción ampliada, que venimos señalando. Dice Algranti al respecto:

Por un lado la proyección de algunos directores del circuito restringido, de la heterodoxia del cine, a los espacios de gran producción con mercados acostumbrados a los códigos comerciales de la tv (...). Por otro lado, el avance de ciertos agentes del circuito ampliado de producción sobre las nuevas expresiones culturales que encarnan directores como Caetano o Martel (2009, p. 96).

Para entender esta dinámica, el autor analiza la productora Pol-ka, ligada con Artear-Canal 13 y el grupo Clarín, como representante de circuito de producción ampliado; y la productora Matanza, fundada por Pablo Traperó, figura central del NCA y del circuito de producción restringido.

Pol-ka<sup>10</sup> es la primera productora independiente que se proyecta de la televisión al cine con el objetivo de renovar el circuito de producción ampliado que a principio de los noventa parecía agotado.

Ahora bien, la prioridad de esta productora fue desde el comienzo, apuntar al cine comercial y al desarrollo industrial. Para ello, la alianza Pol-ka – Grupo Clarín fue estratégica, no sólo en términos de capital económico, sino también de capital simbólico. Por ello Algranti sostiene que “el capital económico que el Grupo Clarín distribuye en los distintos medios, se traduce

---

<sup>10</sup> Pol-ka surge en 1994, con la serie de televisión Poliladron. Fue creada por Adrian Suar y Fernando Blanco. Actualmente es considerada la mayor productora de ficción en Argentina. Además de programas televisivos (Verdad Consecuencia, Gasoleros, Campeones) produjo varios largometrajes. El primero de ellos fue Comodines (1997), cuyo éxito resultó decisivo para el traspaso hacia la pantalla grande.

*La Dinámica del campo del cine argentino...*

en influencias concretas dentro de los espacios de consagración: ellos mismos premian sus propios programas, películas y su propia prensa” (2009, p. 87).

Pero el objetivo era también acaparar nuevos capitales, y el apoyo a figuras representativas del NCA se convertiría en una buena estrategia. Pol-ka apuesta entonces a “la inversión en otros proyectos más prestigiosos y de corte más artístico, con más riesgo económico pero también mayor rédito de prestigio simbólico” (Amatriain, 2009, p. 45), y decide apoyar la película *El Bonaerense* de Pablo Trapero.

Se produce así “una aproximación comercial a los códigos y modos de trabajo independientes” (Amatriain, 2009, p.45) que puede leerse también en términos de apropiación, como plantea el crítico Diego Lerer:

Hay un poder de captación de la industria de los que vienen del cine independiente. Suar incorporó a varios a sus programas de televisión y a sus películas [...] O toman directamente a los directores, tratando de apropiarse de la estética del cine independiente como Marcelo Tinelli, que produce para televisión una miniserie como *Okupas* y lo llama para dirigir a Bruno Stagnaro. (Lerer *apud* Amatriain, 2009, p. 46).

El caso de la productora Matanza Cine, fundada por Pablo Trapero, resulta clave para ilustrar el traspaso o la proyección de algunos directores del circuito restringido hacia el circuito ampliado.

Dicha proyección se realiza una vez que el director ha conseguido el reconocimiento dentro del campo de producción restringida. Por ello se señalan dos etapas en la trayectoria de Trapero.

La primera etapa va desde sus primeros proyectos como director hasta la consagración con *Mundo grúa* (1999). El modelo productivo es el financiamiento propio, hasta que una vez terminada la película consigue el apoyo del INCAA y de la productora de Lita Stantic. La estrategia que le permite consagrarse como director es la apuesta por una propuesta novedosa.

(...) El éxito de *Mundo grúa* reside en que logra dar con una de las leyes fundantes de la producción de bienes simbólicos, que Bourdieu denomina como la *dialéctica de la distinción*. Se trata de producir una diferencia a través de temas, técnicas y estilos que otorgan a la obra un valor cultural que subvierte los criterios comerciales del circuito ampliado y renueva la mirada del circuito restringido (...) El campo reconoce a un buen jugador y le abre espacios para poner en juego su capital (Algranti, 2009, p. 93).

Se inicia entonces la segunda etapa que le permite extender el rol de director al de productor de proyectos propios y ajenos. Surge la productora Matanza Cine bajo un esquema productivo diferente, ya que cuenta con los subsidios del INCAA, con recursos internacionales y con el apoyo de Pol-ka como socio para el lanzamiento de *El Bonaerense*, en el año 2002.

La estrategia de Matanza Cine consiste en “apostar por películas que transgreden o subvierten las reglas dominantes del campo del cine nacional” (Algranti, 2009, p. 94) y en este sentido Trapero reafirma la posición que le otorga el espacio restringido pero “coqueteando con el circuito ampliado de producción” (Algranti, 2009, p. 94).

Por ello la proyección hacia el campo ampliado tiene algunas desventajas. Se le critica, por ejemplo, su alianza con “Pol-ka”. Pero Trapero sabe que aunque se proyecte hacia este circuito, conserva la marca de autoría y esto lo legitima a realizar dicho traspaso sin caer en el anonimato.<sup>11</sup>

En contrapartida, la proyección hacia un campo más amplio tiene como ventaja la posibilidad de llegar a un público más numeroso. Por ello Algranti señala que:

(...) Lucrecia Martel y Pablo Trapero logran el respaldo de grandes productoras como Cuatro Cabezas y Pol-ka sin

---

<sup>11</sup> Por ello Amatriain sostiene que: “La marca de autoría, fundamental conquista simbólica del NCA, legitima el traspaso de Trapero y otras figuras destacadas a la producción de series de tv, donde plasman aquella mirada diferencial en el ensayo de nuevas formas de representación, en particular sobre la marginalidad urbana” (2009, p. 46).

*La Dinámica del campo del cine argentino...*

renunciar a las pretensiones estéticas, temáticas y narrativas de sus obras. En cada caso los riesgos de la apertura se ven compensados por la proyección hacia zonas de mayor llegada al público, defendiendo una mirada que le devuelve al cine su valor artístico inalienable (2009, p. 99).

Por último, Caetano y Stagnaro son otros ejemplos de traspaso de directores del circuito restringido al circuito ampliado, dirigiendo en televisión las miniseries *Okupas*, *Tumberos*, *Disputas*. Y aquí Algranti nos dice: “por un breve instante los dominados del campo del cine nacional, los herejes toman las riendas del universo simbólico de la televisión” (2009, p. 99).

### **LOS ESPACIOS DE FORMACIÓN CINEMATOGRAFICA: ENTRE LA DUALIDAD DE “PRÁCTICAS AUTÓNOMAS” Y “PRÁCTICAS HETERÓNOMAS”**

En la década del noventa se produce la apertura de innumerables escuelas de carácter privado vinculadas a la enseñanza del lenguaje audiovisual (cine, publicidad y televisión) que ofrecen tecnicaturas orientadas a la rápida incorporación en el nuevo mercado de trabajo, reforzándose con ello el circuito de producción ampliada.<sup>12</sup>

Pero paralelamente se crea la FUC (Fundación Universidad del Cine), una iniciativa privada, que contribuye a la consolidación del circuito de producción restringida, a la vez que participa en la gestación y promoción del NCA. Se trata de un espacio de enseñanza y producción al mismo tiempo, en el que se imparte una amplia formación con un perfil humanístico, siguiendo los cánones tradicionales de las carreras universitarias; a diferencia de las escuelas de cine que ofrecen rápidas tecnicaturas.

A su vez, la aparición de la FUC repercutió en la trayectoria que venía teniendo hasta entonces el CERC que, creado en 1957 y dependiente del INC

<sup>12</sup> Entre ellas: Buenos Aires Comunicación (BAC), Taller Escuela Argentina (TEA Imagen), Taller Escuela de Buenos Aires (TEBA), Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (CIEVYC), Centro de Investigación Cinematográfica (CIC).

(Instituto Nacional del Cine), era básicamente una escuela de oficios. En 1999 pasa a llamarse ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica), convirtiéndose en un espacio de formación cinematográfica mucho más amplio<sup>13</sup>.

Así, durante mucho tiempo restringida a la práctica en el interior de la industria, la enseñanza del cine comienza a vincularse ahora a un corpus y a un aprendizaje académico.

De esta forma, la articulación y/o la tensión entre los subcampos de producción ampliada y restringida se hace presente también en los espacios de formación. Torre y Zarlenga nos dicen al respecto:

En este nuevo contexto las prácticas cinematográficas adquieren una dualidad que repercute al interior de las escuelas de cine. Allí, la enseñanza se debate entre una formación para el campo restringido (el cine en tanto “arte”) y otra para el campo ampliado (cine comercial, publicidad, televisión). Así, estos espacios se inscriben en un juego de tensiones (siempre irresueltas). [...] Esta tensión se materializa en la pedagogía y en la curricula y afecta de forma más o menos directa el tipo de formación de los jóvenes realizadores que participaron del NCA (2009, p. 111).

Y plantean la existencia de una “tensión entre autonomía y heteronomía<sup>14</sup> que atraviesa y constituye al campo cinematográfico” y que “se refracta al

---

<sup>13</sup> Torre y Zarlenga señalan que “esta modificación (...) significó la resonancia de las transformaciones que se venían gestando dentro del campo del cine nacional donde la apertura de múltiples espacios de enseñanza, sobre todo la FUC, fueron delineando un nuevo escenario vinculado a un proceso de profesionalización” (2009, p.110).

<sup>14</sup> Sobre los conceptos de autonomía y heteronomía, los autores señalan: “El campo del cine, a diferencia de otras artes, depende en gran medida de factores exógenos sobre todo económicos (traducido en la búsqueda de financiamiento para la producción) y políticos (vinculados a la política de créditos y subsidios al cine por parte del Estado). Por tanto, la imposición plena de un principio de jerarquización interna [autonomía] para la producción, circulación, consumo y valorización de sus productos, o sea una valoración del cine pensado en tanto ‘arte’ se encuentra en abierta tensión con el principio de jerarquización externa [heteronomía], marcado por la



*La Dinámica del campo del cine argentino...*

interior de los espacios de formación cinematográfica afectando sus prácticas y modos de enseñanza” (Torre & Zarlenga, 2009, p. 112).

Por ello:

(...) La aparición de escuelas como la FUC y la continuidad transformada de otras como la ENERC, dan cuenta de la (re) constitución del campo de producción restringido (...) que refuerza el principio de jerarquización interna. Pero (...) este proceso al darse en un nuevo contexto donde la imagen ocupa un lugar preponderante en la valorización de las mercancías, marca, a la vez la implosión del campo restringido en el ampliado, consolidando un principio de jerarquización externa (Torre & Zarlenga, 2009, p. 112).

Como ejemplo de la tensión entre autonomía y heteronomía, los autores mencionan el impacto de las nuevas tecnologías (la aparición de la informática y el formato digital) en las prácticas cinematográficas. Las nuevas tecnologías “participan en la gestación del ‘boom’ de la apertura de las escuelas de cine en los noventa” generando las condiciones “tanto para la gestación de prácticas autónomas (vinculadas a las posibilidades de una mayor experimentación en el uso de los materiales) como heterónomas (donde lo audiovisual se subordina a una función económica-comercial)” (Torre & Zarlenga, 2009, p. 113-114).

Por último señalan que:

En un mismo gesto las escuelas propician la aparición de un circuito restringido pero, a la vez, la consolidación de un circuito ampliado (...) En tanto gestoras de *prácticas autónomas* posibilitaron nuevas formas de pensar, ver y hacer cine (...). Pero por otro lado, estos espacios, en tanto sistematizadores de un saber forjaron *prácticas heterónomas*, promoviendo un saber especializado que apunta a la generación de nuevos agentes de corte profesional para su inserción en los nuevos

---

necesidad económico-política de la propia práctica cinematográfica, o sea, el cine comercial” (Torre y Zarlenga, 2009, p. 111-112).

espacios laborales vinculados a la producción audiovisual y gestión cultural (sea la publicidad, el cine industrial o la televisión). En esta tensión se ubican los espacios de formación (Torre & Zarlenga, 2009, p. 117-118).

### LUCRECIA MARTEL DENTRO DEL NCA

La figura de Lucrecia Martel resulta interesante en la medida en que, como señalamos al iniciar estas páginas, su producción cinematográfica y su trayectoria como cineasta revistan en muchos aspectos la lógica del campo del cine argentino a mediados de los noventa.

En 1995 el cortometraje *Rey Muerto*<sup>15</sup> es seleccionado por el INCAA para formar parte de *Historias breves*. Es el primer paso para la consagración de la cineasta. A partir de aquí, y con el estreno de *La ciénaga* (2001), Lucrecia Martel logra un grado de reconocimiento que se traducirá, poco después, en su participación como jurado en festivales nacionales e internacionales<sup>16</sup> como el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) y el Festival de Cannes. Y ello ya en el año 2006, antes de la realización de *La mujer sin cabeza* (2008), su tercer largometraje.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> "Rey Muerto participó en distintos festivales como Huelva, San Pablo, Hamburgo, Londres, Friburgo, Gramado, Taos, Manheim, Mediawave, Montecatini y San Sebastián. Obtuvo, entre otros, el Primer Premio y una Mención de la Crítica, en el Festival del Cine y la Mujer; y el premio Coral al Mejor Cortometraje de Ficción en el Festival de La Habana" (Oubiña, 2009, p. 91).

<sup>16</sup> Sobre la importancia de los festivales, Amatriain nos dice: "(...) Los festivales de cine internacionales se convirtieron en una plataforma esencial de difusión y comercialización de los films del NCA, inscribiéndolo en el circuito global del cine independiente y artístico (...) El circuito de festivales ha promovido el código restringido de un público minoritario y muy entrenado en los códigos de la "tribu" cinéfila, y ello marca un sesgo en los certámenes y competencias (...) Sin embargo, merced a su propio crecimiento, el circuito festivalero se ha abierto mucho y tiende puentes con el cine más comercial, auspiciando también allí una nueva integración entre los diversos modelos de producción. Los festivales son hoy permeables a las lógicas del start-system y el espectáculo mediático (Cannes a la cabeza), especialmente en la acogida a los estrenos de Hollywood" (2009, p. 37).

<sup>17</sup> Más tarde será convocada para participar, también como jurado, en el Festival de Venecia.

*La Dinámica del campo del cine argentino...*

Para ubicar a Lucrecia Martel dentro del NCA, tomaremos, a modo de ejemplo, un fragmento de una nota que la revista *El Amante* publica antes del estreno de *La ciénaga*:

Cuando en enero comenzó el rodaje de *La ciénaga*, Lucrecia Martel era la envidiada de sus colegas. El guión había ganado premios en todas partes (Sundance, Fond Sund, Ibermedia). Producida por Lita Stantic, la película había logrado -algo insólito en una ópera prima- la participación de inversores privados (Cuatro Cabezas). Pocas veces un director argentino debutó en el largometraje con mejores auspicios y con el financiamiento del film resuelto. Martel había empezado también con el pie derecho en el cortometraje. Para muchos (me incluyo), *Rey Muerto* fue lo mejor de la meritoria primera edición de *Historias breves* (Quintín, 2000, p. 34).

Vemos como a diferencia de otros realizadores del NCA, Martel cuenta desde el inicio con un financiamiento seguro para su primera película. La estrategia ha sido en este caso, usar el guión de *La ciénaga* como “carta de presentación” para conseguir el apoyo financiero.<sup>18</sup>

A su vez, desde el comienzo la cineasta entra en contacto con el circuito de producción ampliado al recurrir a la productora Cuatro Cabezas.

En este sentido, si comparamos la trayectoria de Martel con la de Trapero, diremos que lo que éste realiza recién en una segunda etapa (aliarse con el circuito de producción ampliado), Martel lo hace desde un principio.

El mismo año del estreno de *La ciénaga*, la cineasta obtiene una beca para trabajar en su segundo largometraje en la Residencia del Festival de Cannes. Así en 2004 se estrena *La niña santa*<sup>19</sup> que cuenta con la producción de El

<sup>18</sup> El guion de *La ciénaga* obtiene en 1999 el Premio Sundance / NHK Internacional Filmmaker Award of Latin America. Estrenada en 2001, la película es reconocida en diferentes festivales: “Premio Alfred Bauer a la Mejor Opera Prima en el Festival de Berlín; Premio Coral a la Mejor Dirección y a la Mejor Actriz (Graciela Borges) en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana; Premio a la Mejor Película y a la Mejor Opera Prima en el Festival de Toulouse, entre otros” (Oubiña, 2009, p. 92).

<sup>19</sup> La película “fue presentada en diversos festivales, como Cannes o Londres; recibió el Tercer

Deseo -la productora de los hermanos Pedro y Agustín Almodóvar- y que participa, esta vez, en la competencia oficial del festival de Cannes.

En 2008 Martel estrena *La mujer sin cabeza*, su tercer largometraje, que cuenta también con la producción de El Deseo y participa nuevamente en la competencia oficial de Cannes.

A su vez, retomando el planteo de esa dinámica de cruces y articulaciones entre el campo de producción ampliada y el campo de producción restringida que caracteriza al NCA, diremos que la directora es otro ejemplo de los realizadores que durante este período se proyectan a la pantalla chica. Antes de la realización de *La ciénaga*, Martel participó en el programa *Boro-Boro*, trabajó en la producción del ciclo DNI (auspiciado por la Secretaría de Cultura de la Nación). Dirigió los documentales: *Sihina Ocampo* (1998) y *Encarnación Ezcurra* (1998) para el programa *Historias de vida*. Y entre 1996 y 1999, dirigió el programa infantil *Magazine Forjai*.

Más recientemente participó del proyecto “25 miradas, 200 minutos” impulsado por la Secretaría de Cultura de la Nación, en el marco de los festejos por el Bicentenario, dirigiendo el cortometraje *Nueva Argirópolis* (2010).

Y entre sus últimas realizaciones, no podemos dejar de mencionar el cortometraje *Muta* (2011) que Martel produce para “Miu Miu” una marca de ropa de la casa de diseño Prada. Con este corto, la cineasta incursiona en el rubro de los espacios publicitarios, lo cual intensifica aún más ese pasaje o ese “coqueteo” con el circuito de producción ampliado.

Por lo tanto, situados en el rubro de la producción, la ubicación de Lucrecia Martel dentro del NCA, resulta bastante clara: la cineasta opta por un camino que le permite la rápida realización de sus films. Ello implicó si no el traspaso decisivo, al menos una alianza estratégica con el circuito de producción ampliada, que se evidencia también -como hemos visto- en la proyección hacia espacios como la televisión y la publicidad. Con plena conciencia de ello, la directora señala, sin embargo, las desventajas de la opción que ha escogido: “No me fue fácil entrar en el sistema de producción industrial.

---

Premio Coral en la categoría Ficción y el Premio Coral a la Mejor Dirección en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericana de La Habana; el Premio de la crítica a la Mejor Película, el Premio a la Mejor Dirección y el Premio a la Mejor Actriz (Mercedes Morán) en el Festival de Valdivia” (Oubiña, 2009, p. 92).

*La Dinámica del campo del cine argentino...*

A mí me gustaría filmar más tiempo, parar, pensar un poco. Eso de ir al rodaje todos los días como a la oficina no me gusta. Todo me parecía tremendo” (Martel *apud* Oubiña, 2009, p. 9).

Ahora bien, nosotros hemos focalizado fundamentalmente en los rubros de la producción, los espacios de formación cinematográfica y la crítica. Habiendo trazado ya la posición de Martel en el rubro de la producción, resta ubicarla en relación a los otros dos.

No es casual el hecho de que la directora haya pasado por diferentes espacios de formación vinculados no sólo al cine sino también al rubro más amplio de los audiovisuales. Nacida en Salta, una provincia del interior del país, Martel se traslada a Buenos Aires en 1986 para seguir la carrera de Comunicación Social de la UBA. Pero abandona este proyecto y se inscribe en la Escuela de Cine de Animación de Avellaneda (AVEX) donde se recibe cursando la carrera de dibujos animados. Al poco tiempo ingresa a la ENERC y realiza sus primeros cortometrajes, muchos de los cuales son premiados ya en este momento y le abren el camino para la realización de *Rey Muerto*.

El paso por la ENERC resulta crucial si tenemos en cuenta el perfil de esta escuela: se trata, como ya mencionamos, de un espacio en el que se imparte una amplia formación cinematográfica que trasciende el mero aprendizaje técnico. A su vez, la existencia de espacios como éste contribuyó al afianzamiento del circuito de producción restringido a mediados de los noventa.

Por lo tanto, desde el punto de vista de la formación que ha recibido, Martel ha estado en contacto con ambos circuitos de producción: ampliado y restringido. Tal vez ello explique en parte que pueda producir películas que desde el punto de vista de la recepción se inscriben más bien en el circuito restringido -a pesar de la cineasta declare, en ocasiones, su interés por llegar a un público cada vez más amplio-; y a la par, o en el otro extremo, producir para espacios publicitarios, lo cual la coloca en el ámbito de la gran producción.

En cuanto a la relación con la crítica cinematográfica esta será analizada en detalle en los próximos apartados. Pero siguiendo la propuesta de Moguillanky y Re, podemos plantear lo siguiente: el valor de “independencia”, esa “épica de la carencia” que la crítica reivindica para el NCA, no se adecúa en absoluto a la producción cinematográfica de Martel; la “novedad”, en cambio, sí estaría presente en su filmografía.

Y aquí podemos retomar el planteo de Bourdieu sobre la “dialéctica de la distinción” y decir que, al igual que Trapero, nuestra directora elige apostar por una propuesta novedosa: “producir una diferencia a través de temas, técnicas y estilos”. Conservando con ello la marca de autoría y desafiando los criterios comerciales del circuito ampliado.

En el caso del cine de Martel, esa “dialéctica de la distinción” parece provenir, entre otras cosas, de una fuerte localización desde lo regional. Aunque con una propuesta novedosa respecto de lo que comúnmente se denomina regionalismo tradicional, como veremos a continuación.

### **REPRESENTACIONES SOBRE LO REGIONAL EN EL CINE DE MARTEL: UN SELLO DISTINTIVO**

La crítica ha señalado como temáticas comunes a muchos films del período que analizamos, la representación de marginalidad urbana y la delincuencia; el desempleo, la pobreza y los procesos inmigratorios a la gran ciudad -o emigratorios-; y, finalmente, un nuevo tratamiento de la temática de la última dictadura militar en Argentina.

Así, a modo de ejemplo, Elina Tranchini señala que:

El nuevo cine filma la ciudad globalizada del 90 y las condiciones para la reproducción de una pobreza descarnada. La marginación económica, cultural, simbólica, el desempleo, los constantes despidos, la falta de seguridad, la impotencia del pobre frente al abuso policial (...), y tal vez una de las más graves condiciones, la consideración de la pobreza como anomalía social y su criminalización (...). En esta dirección los nuevos films victimizan la criminalidad, descriminalizan la pobreza, la representan en su cotidianeidad (...). *Pizza, birra, faso* inaugura un modo de tratamiento fílmico de descriminalización de la pobreza, que se extenderá en los años siguientes al resto del cine joven latinoamericano (2007, p. 123-124).

*La Dinámica del campo del cine argentino...*

Ahora bien, estas ya habían estado presentes en el cine argentino (sobre todo en el cine testimonial y militante de los años sesenta), aunque tal vez no con la intensidad que adquieren a mediados de los años noventa, fruto de la crisis social y económica que trae aparejada la implementación del neoliberalismo. Sin embargo, a pesar de que estas temáticas no sean completamente “nuevas”, lo que sí se reconoce como novedoso es el tratamiento que reciben<sup>20</sup>.

Así, películas como *Pizza, Birra, Faso* (1997) de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro; *Bolivia* (2001) y *Un oso rojo* (2002) también de Caetano, *Mundo grúa* (1999) y *El Bonaerense* (2002) de Pablo Trapero, entre otras, buscan representar los códigos de ciertos sectores sociales: lo particular, lo propio de dichos sectores y en su mismísima cotidianeidad, sin intensificación ni interpretación mediante, como solía suceder en el cine de los sesenta<sup>21</sup>. Instaurando con ello nuevas formas de compromiso.

El cine de Lucrecia Martel, se distancia de las temáticas antes referidas y ello se explica en parte porque que la cineasta no elige la gran ciudad y sus conflictos -actuales o contemporáneos- como base para la construcción/representación de sus films; sino que apuesta por filmar en Salta, una provincia del interior del país, pero entregándonos una nueva mirada sobre lo regional. Este aspecto de su cine ha sido fuertemente señalado por la propia directora y por diversos sectores de la crítica.

Lo cual nos lleva a postular, como hipótesis, que es esa localización desde lo regional la que otorga un capital simbólico a la obra de Martel que la distingue de sus pares generacionales y contribuye a su consagración tanto a nivel nacional como internacional.

<sup>20</sup> Lejos de los enfoques que apelaban a la liberación y la toma de conciencia de los sujetos oprimidos o marginales, o a la necesidad de organizarse políticamente para combatir la pobreza -lo que muchas veces implicaba la presencia del punto de vista del autor en el texto fílmico-; los nuevos directores suelen distanciarse de las temáticas que abordan y dejar que ellas fluyan por sí mismas, desde la cotidianidad del mundo representado y los actores sociales que en él transitan. En este sentido, el valor de la experiencia adquiere una relevancia inusitada; entendiendo lo experiencial desde el punto de vista de los sectores sociales que son representados en los films, y no necesariamente vinculado a los directores-productores.

<sup>21</sup> De ahí que el crítico Gonzalo Aguilar se refiera a la ausencia de una actitud pedagógica en los films de este período, o a lo que comúnmente se denomina “bajada de línea”.

Ahora bien, en la acumulación de ese capital simbólico, las apreciaciones/valoraciones de diferentes sectores de la crítica tuvieron un rol decisivo. Y es que, como señala Bourdieu, una obra “obtiene no solamente su valor (...) sino también su *significación* y su *verdad* de los que la reciben tanto como del que la produce” (2002), enfatizando con ello en el papel que cumplen las instancias de recepción en la dinámica de todo campo artístico.

La relación que el creador mantiene con su creación es siempre ambigua y a veces contradictoria, en la medida en que la obra intelectual, como objeto simbólico destinado a comunicarse, como mensaje que puede recibirse o rehusarse, reconocerse o ignorarse, y con él al autor del mensaje, obtiene no solamente su valor -que es posible medir por el reconocimiento de los iguales o del gran público, de los contemporáneos o de la posteridad-, sino también su *significación* y su *verdad* de los que la reciben tanto como del que la produce (Bourdieu, 2002, p. 20).

Teniendo en cuenta entonces que el sentido público de una obra se construye y se transforma en la interacción misma del discurso del autor con el de la crítica (Abán, 2012), vamos a analizar a continuación algunos aspectos del cine de Martel que han sido efectivados como expresiones de lo regional, ya sea por la propia cineasta o por diversos sectores de la crítica.

Hemos dicho también que el cine de Martel presenta una nueva mirada sobre lo regional. Y es que el regionalismo de este cine contrasta con muchas construcciones/representaciones que se elaboran sobre la base de una mirada idílica, esencialista y exótica de la región<sup>22</sup>.

De ahí que la propuesta de Martel resulte novedosa y se distinga de la de sus pares generacionales en al menos dos sentidos: porque se rehúsa a filmar en y sobre la gran ciudad; porque filma el interior del país pero desde una perspectiva desmitificadora y desidealizante.

---

<sup>22</sup> Esto que comúnmente se denomina regionalismo tradicional, excede al campo del cine y hace referencia a una construcción socio-cultural mucho más amplia que aparece en terrenos como el de la literatura, los discursos identitarios, los discursos de promoción turística, etc. La



*La Dinámica del campo del cine argentino...*

## OPINAN LA CRÍTICA Y LOS ESPECTADORES

Analizaremos ahora algunos ejemplos de las diferentes posiciones que asumen algunos sectores de la crítica, y del público en relación al regionalismo en el cine de Martel. Para ello vamos a centrarnos en tres aspectos de los textos fílmicos que, como señalamos, han sido focalizados como expresiones de lo regional, ya sea por la cineasta, por la propia crítica o por el público: a) ciertas prácticas y creencias emparentadas con la cultura popular; b) el lenguaje, sus giros dialectales y su estructura errática y c) la construcción del espacio.

Tomamos como fuentes la revista *El Amante*, el suplemento cultural *Radar* y El diario *El Tribuno* cuyas interpretaciones/valoraciones ilustran diferentes posiciones en el campo y fuera de él<sup>23</sup>.

## PRÁCTICAS Y CREENCIAS EMPARENTADAS CON LA CULTURA POPULAR

Los tres largometrajes de Martel incorporan una serie de relatos o historias de aparecidos que como señalaron algunos críticos “ponen los pelos de punta” (Abán, 2012). En *La ciénaga*, las apariciones de la virgen, el relato de la rata africana que obsesiona a Luchi, razón por la cual, se sube a la escalera para espiar al perro del vecino y cae; en *La niña santa*, las historias que las

---

construcción de lo regional en el cine de Martel, contrasta por lo tanto no con un cine nativista anterior (Abán, 2012) sino fundamentalmente con ciertos discursos identitarios y otros de promoción turística que suelen representar a Salta desde una perspectiva exótica, esencialista e idealizante. Esta hipótesis ha sido confirmada en mi trabajo “La región vista. Miradas sobre Salta en el cine de Lucrecia Martel” en función de un análisis minucioso del discurso de la directora sobre la regionalidad de su cine y de diversos aspectos de los textos fílmicos que por cuestiones de espacio no podemos desarrollar acá.

<sup>23</sup> La recopilación de estas fuentes fue realizada a lo largo del proceso de investigación de mi tesis de Licenciatura, donde trabajé además con los diarios *El Clarín* y *La Nación*, la revista salteña *Claves y Diálogos* un ciclo de entrevistas públicas organizado por la Secretaría de Cultura de la Nación del que Martel participó en el año 2010. En este artículo, propongo un recorte de las fuentes por cuestiones de extensión.

adolescentes llevan a las clases de catequesis, el hombre desnudo que aparece insólitamente en el balcón de la casa de Josefina y que para Amalia es fruto de un milagro. Y finalmente en *La mujer sin cabeza*, el episodio de las ramas de los árboles que se trasladan “fantasmagóricamente” al lugar del accidente, la Tía Genoveva que aparece en un video familiar pero que supuestamente estaba muerta, y los espantos que aparecen debajo de la cama de la Tía Lala.

La incorporación de estos episodios tiene un origen autobiográfico. Martel relata que este tipo de historias circulaban en su familia y que le sirvieron como base de inspiración para algunos momentos de sus films. Contados por el personal doméstico que trabajaba en su casa, estos relatos iban pasando de boca en boca y terminaban siendo asimilados por las mujeres de la familia. La directora cuenta que muchas veces se emparentaba a la servidumbre con el demonio y los espantos por el hecho de realizar ciertos rituales, pero paradójicamente cuando era necesario se acudía a ello.

Esta creencia, la de emparentar a la servidumbre con el demonio, se proyectará a las ficciones de Martel y aparecerá en *La mujer sin cabeza* en el personaje de la Tía Lala.

Vamos a detenernos ahora en la lectura que hace *El Amante* sobre los relatos e historias de aparecidos para ejemplificar la posición de este sector de la crítica en relación a lo regional en el cine de Martel. Anticipando esta posición diremos que, aunque *El Amante* no desconoce la presencia de lo regional en este cine, considera que el valor no radica en la regionalidad en sí misma, sino porque a través de ella Martel produce una ruptura estética que deviene universal.

Los críticos señalan que hay *ostranenie* en las tres películas de Martel: los microrrelatos e historias de aparecidos desestabilizan la lógica del mundo ficcional al irrumpir dentro de una aparente cotidianeidad, inquietando al espectador al provocar ese efecto de extrañamiento. Esto acerca el cine de Martel a la literatura universal, particularmente a los códigos del fantástico.

Veamos un ejemplo:

(...) La percepción de la ruptura de lo cotidiano y de lo familiar (...) es un tópico característico de las películas de la directora: una cantera de elementos siniestros se hace presente en la mismísima cotidianeidad (...) [Lo] que

*La Dinámica del campo del cine argentino...*

distingue a Martel de sus compañeros de generación del Nuevo Cine Argentino: la voluntad narrativa en estado microscópico, en los microrrelatos que pueblan sus películas, en la profusión de historias, narraciones que proliferan y desestabilizan toda lógica (...).

La figura ominosa de lo extraño (aquella que el sistema de géneros clásicos asimila a los códigos del fantástico) no es ajena a la obra de la salteña (...) Hay extrañamiento (ostranenie, literatura, artificio, relato) en *La ciénaga* cuando se habla de la aparición de la virgen, cuando se relata el cuento del perro-rata o incluso cuando las nenas, frente al ventilador, cantan la canción del Dr. Jano. (Karstulovich, 2008, p. 7).

En esta cita los críticos en ningún momento relacionan los “microrrelatos” con ciertas creencias locales vinculadas a una religiosidad popular (relación que sí está presente en el discurso de Martel, como veremos luego) porque el objetivo es destacar los rasgos formales de este cine y la ruptura que instauran, fundamentando con ello la idea de universalidad y colocando a la directora en el centro mismo de la vanguardia.

Así, al apreciar los “microrrelatos” sólo en términos de sus cualidades y efectos formales, opera una suerte de desregionalización y esta será la clave de lectura de la revista *El Amante*.

En contraste con esta interpretación, el discurso de Martel no sólo acentúa el carácter localizado de estos relatos sino que propone una mirada que apunta a develar las relaciones de dominación que se esconden detrás de este tipo de creencias. Así la incorporación de estos relatos no encuentra su valor en las cualidades y efectos formales sino en el tejido de las relaciones sociales-personales que en ellos están imbricadas y que contribuyen a producir.

Dice Martel al respecto:

La alienación entre clases sociales es tan grande que ellos, los otros, son fantasmas (...) Es tan ajeno a uno ese cuerpo, el color de esa gente, que en su locura la tía Lala los

emparenta con los espantos (...) Es cosa de sospechar el demonio o lo muerto en la servidumbre (...) Cuando yo era chica mi abuela contaba historias de una señora que ayudaba a mi mamá: le había encontrado una calavera y unas velas rojas; una serie de comentarios hicieron que para mí esa persona quedara del lado del demonio. Era algo ritual que ella había hecho, probablemente (...) Pero, al mismo tiempo, cuando hay que recurrir a prácticas populares, se hace (Martel *apud* Enriquez, 2008).

Así, estas prácticas y creencias emparentadas con la cultura popular, en el cine de Martel, adquieren un valor político e ideológico que contribuye a contrarrestar las miradas exóticas y esencialistas con las que se representa comúnmente a las regiones. De ahí esa perspectiva desmitificadora y desidealizante que hemos señalado.

## **EL LENGUAJE, SUS GIROS DIALECTALES Y SU ESTRUCTURA ERRÁTICA**

El respeto por los rasgos dialectales de la región ha sido otro de los aspectos a menudo señalado por la crítica como expresión de lo regional en el cine de Martel.

Trazando ahora un contrapunto entre las miradas de *El Amante* y *Radar* diremos que mientras el primero prácticamente hace caso omiso de este aspecto (tal vez por ese afán de universalizar toda huella del cine de Martel que pueda remitir a lo regional), el segundo lo analiza en detalle.

Para *Radar* lo regional no sólo vale por sí mismo y por la ruptura formal que instaura sino también porque el sentido de esa ruptura es cuestionar la idea de universalidad, y ello se logra, entre otras cosas, a través del lenguaje. Veamos un ejemplo:

Otras de las fidelidades que Martel se impuso como guionista fue el respeto del modo de hablar de su región -el uso del

*La Dinámica del campo del cine argentino...*

artículo (“la mamá”) y del diminutivo, la anteposición del pronombre (“le digamos”), el uso del pretérito perfecto (“ha venido”)-, todas esas variables dialectales que la “civilización” de Buenos Aires ha tendido a silenciar desde Sarmiento. “Es increíble el esfuerzo por hacer desaparecer los rasgos diferenciales de pronunciación” dice Martel. “Tendemos a desconocer la importancia del habla en la constitución de la conciencia. Lo que ha primado mucho en el cine es la visión pajuerana de los porteños”.

(...) La importancia estratégica de La Ciénaga en el contexto del cine argentino (...) es su capacidad para proponer una forma alternativa (dialectal) de modernidad, un punto de vista excéntrico, una forma de contar sin demasiados antecedentes en los últimos años. ¿Seguirá insistiendo Lucrecia Martel en contestar la prepotencia porteña con su cine? (Link, 2001, p. 5).

El respeto por los rasgos dialectales en el cine de Martel, es interpretado por *Radar* no como un afán pintoresquista, sino como una necesidad de rescatar y revalorizar un lenguaje que ha sido silenciado por ser del interior y asociado, por ello mismo, a un habla campestre-rural. Esta visión se confirma en el discurso de Martel cuando dice que “lo que ha primado mucho en el cine es la visión pajuerana de los porteños”.

Ambos discursos nos llevan a pensar que el valor político de la regionalidad de este cine estaría en desafiar a los centros de poder que se ven a sí mismos como lo universal, negando su propia regionalidad. Martel busca representar desde el lenguaje y los códigos regionales para cuestionar la supuesta universalidad de esos centros de poder (Buenos Aires fundamentalmente). *Radar* haciéndose eco de este discurso pregunta: “¿seguirá insistiendo Lucrecia Martel en contestar la prepotencia porteña con su cine?”.

Ahora bien, hay un segundo aspecto del tratamiento que recibe el lenguaje en el cine de Martel que nos interesa señalar aquí: los diálogos están contruidos en las tres películas en base a superposiciones, silencios, digresiones,

yuxtaposiciones y elipsis. De ahí que nos hayamos referido a una estructura errática.

Pero lo interesante en este punto son los distintos sentidos que Martel otorga a este aspecto de su cine. Veremos una fluctuación en su discurso, que se explica en función de medio con el cual está dialogando.

Frente a *El Amante*, la directora sostiene lo siguiente:

Los diálogos de las tres películas están contruidos mayormente alrededor de eso, la dispersión, la superposición, el entrecruzamiento y la multiplicidad de interlocutores, todas las cosas propias de las conversaciones aunque sea entre dos personas. Por ejemplo, en *La niña santa* los diálogos y los sonidos de fondo tienen que ver con la infancia de los personajes. Es que los juegos de la memoria remiten mucho a la infancia (...) (Martel *apud* García & Rojas, 2008, p. 10).

En esta cita, al asociar las dispersiones, los entrecruzamientos y las superposiciones de los diálogos con el modo como opera la memoria, Martel se estaría posicionando en función de ese patrón de universalidad que exige *El Amante*.

Frente a *Radar*, se posiciona desde un lugar completamente diferente, vinculando este aspecto de su cine “al modo como se arma la charla en el interior”.

(...) Yo había escrito una gran cantidad de diálogos familiares. Me parecía atractiva la forma en que el sentido aparece a través de lo que no se dice, algo que recordaba situaciones familiares mías (...) Todo eso requería de una narrativa que no fuera lineal (...) Cuando terminé la película me di cuenta de que el relato se parece mucho a cómo mi mamá cuenta las cosas: proliferación, digresiones, silencios (...) Es algo muy común en la forma de contar de provincia. O sea que terminé siendo fiel en mi relato, a esa manera en que se arma la charla en el interior (Martel *apud* Link, 2001, p. 5).

*La Dinámica del campo del cine argentino...*

La directora enfatiza ahora en los códigos de lo regional, que en este caso aparecen vinculados a la “charla en el interior”. Es decir, apunta a una regionalidad de la forma, del modo de narrar, que no vale sólo por su calidad de innovación formal de vanguardia, sino fundamentalmente por presentar una perspectiva otra que impugna la supuesta naturalidad del modo de narrar de quienes están en el centro, que no se reconoce a sí misma en su regionalidad, por ser el centro de relaciones de dominación cultural.

Ahora bien, esta fluctuación en el discurso de la cineasta es un efecto del campo que ilustra el juego de posiciones de los diversos agentes involucrados en él. Por ello hemos señalado que el sentido público de una obra se construye y se transforma en la interacción misma del discurso del autor con el de la crítica.

## LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO

Aunque los tres largometrajes de Martel y el corto *Rey Muerto* fueron filmados en Salta, el espacio representado en sus filmes no se construye sobre la base de un pintoresquismo plagado de color local.

La directora juega permanentemente con la articulación de espacios urbanos, semiurbanos y rurales, clausurando con ello las dicotomías de lo “rural” y lo “urbano”, el “campo” y la “cuidad”, tan presentes en el regionalismo tradicional.

A su vez, los espacios elegidos para filmar muchas escenas, no son precisamente los puntos turísticos con los que suele promocionarse a Salta. Este hecho provocó gran impacto entre los espectadores salteños.

Vamos a detenernos ahora en un debate que se llevó a cabo en Salta entre los comentaristas del diario *El Tribuno* y el público salteño, luego del estreno de *La ciénaga*, para ilustrar cómo las referencias a la regionalidad en el cine de Martel terminan desembocando en un debate de carácter identitario: hasta qué punto este cine se condice con las representaciones identitarias en pugna que los salteños tienen de sí, o creen que es conveniente presentar a los otros. De ahí que el espacio representado en *La ciénaga* haya sido uno de los puntos más polémicos de este debate.

Veamos cómo lo plantea *El Tribuno*, en una nota inaugural que dio pie a la polémica mencionada que se sostuvo a lo largo del mes de abril de 2001.

Muchos de los espectadores que vieron *La ciénaga* coincidieron en que el filme fue como un espejo. Porque hasta la popular calle Ituzaingó y el supermercado más visitado de la zona aparecen en la pantalla grande, como si Salta misma fuera la protagonista. Y en realidad lo es. Todos señalaron que fue hermoso ver los cerros de la zona de Campo Quijano, donde se rodó la película, tomados en pleno febrero en el noroeste argentino (Aramayo, 2001, p. 58).

Es evidente que hay aquí un afán por promocionar la ópera prima de una directora salteña ya consagrada en el exterior. El tono de esta nota se asemeja, de hecho, a los discursos de promoción turística: se exalta la belleza del paisaje y se presenta a Salta como “protagonista”.

Ahora bien, la polémica entre los espectadores giró en torno a la idea de que la película es un espejo de Salta.

Los que opinaron a favor en general consideran que el valor de la película radica en reflejar a Salta y en representarnos en el exterior; pero en la mayoría de los casos no se especifica porqué *La ciénaga* es “muy salteña”, o se hacen generalizaciones del tipo “muestra lo que tiene Salta, sus valores” (Alancay *apud* Wilde, 2001a, p.59), sin señalar cuáles son esos valores.

Los que opinaron en contra sostienen que “no se hace saber al espectador que la película fue filmada en Salta, en Campo Quijano” y que “les parece lamentable si la película es el espejo de Salta, y es lo que tenemos que mostrar al mundo”. (Rodríguez & Oliviero *apud* Wilde, 2001b, p. 45)

Pero más importante que la fidelidad del reflejo de Salta, lo que parece urticante en el debate es la estrategia de representación hacia afuera de la provincia. Estas opiniones parecen asumir que el objetivo de *La ciénaga*, o al menos su responsabilidad moral, es presentar a Salta de “buena manera” a los que no son salteños.

Una tercera opinión deja de lado, y hasta cuestiona, el debate sobre la mayor o menor fidelidad de la película en términos de localización y lenguaje,



*La Dinámica del campo del cine argentino...*

para centrarse en cómo ésta trabaja con la cuestión del racismo, las diferencias de clases y etnias:

No es una película para el gran público ni fue filmada para agradar a sus comprovincianos, es una película donde todos, en distinta medida, hemos visto reflejadas personalidades, frases o actitudes conocidas. Si nos preguntan a boca de jarro si existe el racismo en la Argentina diremos que no rotundamente, pero en la película está sutilmente delineado en tonos o palabras, ese racismo casero que subyace en la idiosincrasia salteña. No podemos quedarnos en la superficialidad de pensar si Morán o Borges tienen tonada salteña, o si la directora mostró imágenes no muy agradables de nuestra ciudad (...) (Salazar *apud* El Tribuno, 2001, p. 24).

Posiciones como éstas parecen polarizar el debate en términos políticos, enfrentando de un lado la idea de que el cine salteño tiene que reflejar una imagen positiva o idealizada de Salta (respondiendo en buena medida a las exigencias de promoción turística) y del otro la posición que valora positivamente desde un punto de vista político la perspectiva crítica sobre la sociedad salteña, es el caso de la última cita.

## CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de estas páginas hemos intentado trazar un panorama general sobre la dinámica del cine argentino en la década de los noventa. La producción de Lucrecia Martel nos ha servido para ilustrar, por un lado, esos permanentes cruces y articulaciones entre los circuitos ampliados y restringidos de producción que caracterizan al NCA, y por otro, el juego de posiciones entre los diversos agentes involucrados en el campo.

En primer lugar entre los propios cineastas: bajo el concepto de “dialéctica de la distinción”, hemos trazado un contrapunto con otros

realizadores del NCA que, aunque con algunas técnicas, recursos y puntos de vista similares<sup>24</sup>, apostaron por filmar en Buenos Aires y sobre las problemáticas que aquejan a la gran ciudad. Nuestra directora en cambio no sólo opta por filmar en el interior del país sino que lo hace desde una perspectiva que desmitifica lo típico con lo que suele pensarse una región, a la vez que cuestiona la pretendida universalidad o la negación de la propia regionalidad que conlleva la centralidad. Derivando de ello una producción cinematográfica y un discurso que la legitima, que se desvían del relato único de la urbanidad porteña.

En segundo lugar, hemos focalizado en el juego de posiciones entre algunos sectores de la crítica alrededor de la problemática de lo regional en el cine de Lucrecia Martel. Aquí cabe hacer la siguiente distinción: las posiciones que sostienen la revista *El Amante* y el suplemento cultural *Radar* aún cuando difieran entre sí, se ubican en el centro mismo del campo (son la “vanguardia” del campo), por un lado, porque ambos representan al sector de la crítica cada vez más especializada y están dirigidos a un público selecto y, por otro, porque se centran en el análisis de los rasgos formales del cine de Martel, valorando la experimentación formal que ha llevado a cabo la cineasta.<sup>25</sup>

El debate que se lleva a cabo en el diario *El Tribuno* representa, en cambio, una posición no sólo marginal con respecto a las anteriores, sino que se ubica por fuera del campo, ya que lo que se discute trasciende el ámbito de lo estrictamente cinematográfico y se orienta como hemos visto hacia problemáticas más amplias como las representaciones identitarias. Por lo tanto, intervienen aquí voces mucho más heterogéneas: las del público en general que por ser de Salta se siente autorizado para opinar sobre la regionalidad o “la salteñidad” en el cine de Martel. Ahora bien, aunque estas voces sean marginales en el campo, ya que no son ellas las que intervienen directamente

---

<sup>24</sup> No hemos podido detenernos aquí en el análisis de ciertos recursos técnicos y estilísticos comunes a muchas de las producciones cinematográficas de mediados de la década del noventa. Para una caracterización detallada sobre las propuestas estéticas del NCA remitimos a Gonzalo Aguilar (2006) y Abán (2012).

<sup>25</sup> La diferencia de posiciones entre estos sectores de la crítica radica, como hemos mencionado, en que mientras para el *El Amante* lo regional en el cine de Martel no vale en sí mismo sino en función de la ruptura formal que instaura y que deviene universal, para *Radar* el sentido de esa

*La Dinámica del campo del cine argentino...*

en la legitimación-consagración de la directora (de ello se encargan más bien los jueces del centro), no quisimos dejarlas de lado en tanto y en cuanto forman parte también de eso que Bourdieu llama la “definición social” de una obra y de un artista.

Por último queremos destacar aquí la importancia de los aportes de una teoría que, aunque forjada en otro momento histórico, en base a otras esferas culturales y en un contexto diferente, no deja de tener validez para el estudio de nuevas disciplinas en otros contextos socioculturales.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABÁN, A. G. La región vista. Miradas sobre Salta en el cine de Lucrecia Martel. Tucumán, 2012. Defensa (Licenciatura en Letras) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- AGUILAR, G. *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- ALGRANTI, J. Productores producidos. Reflexiones en torno a los circuitos de producción en el Nuevo Cine Argentino. In: AMATRIAIN, I. *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: CICCUS, 2009, p. 71-102.
- AMATRIAIN, I. (coord.) *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: CICCUS, 2009.
- ARAMAYO, E. *La directora en casa*. Diario *El Tribuno*. Salta, 1 de abril de 2001.

---

ruptura es cuestionar la idea de universalidad. Ahora bien, a pesar de estas diferencias, el elemento común es esa valoración formal que hemos señalado. En este sentido, otros sectores de la crítica que no han sido analizados aquí, como los diarios *El Clarín* y *La Nación*, al estar dirigidos a un público masivo y al apreciar lo regional de este cine sólo desde un punto de vista contenidista, representan posiciones menos dominantes en el campo. (Abán, 2012)

- BOURDIEU, P. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor, 2002.
- EL TRIBUNO *Opinan los lectores*. Salta, 25 de abril de 2001.
- ENRIQUEZ, M. *La mala memoria*.
- IN:?? In: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4766-2008-08-17.html>>. Capturado el 10-11-2010.
- GARCÍA Y ROJAS *Para mí el cine es un lugar de percepción*. Revista *El Amante*. Buenos Aires, agosto, año 17, n. 195, 2008.
- KARSTULOVICH *Los otros, los clásicos, los cuentos*. Revista *El Amante*, Buenos Aires, agosto, año 17, n° 195, 2008.
- LINK, Daniel *Tres mujeres*. Suplemento cultural *Radar*. Buenos Aires, marzo, año 5, n. 240, 2001.
- MOGUILLANSKY, M., RE, V. Pactos, promesas, desencantos. El rol de la crítica en la génesis del Nuevo Cine Argentino. In: AMATRIAIN, I. *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: CICCUS, 2009, p. 121-142.
- OUBIÑA, David *Estudio Crítico sobre La Ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic, 2009. **VER?**  
**Lucrecia**
- QUINTÍN, *Lucrecia Martel antes de la largada. Es de Salta y hace falta?*. Revista *El Amante*. Buenos Aires, julio, año 9, n. 100, 2000.
- TORRE, M., ZARLENGA, M. Fabricando directores. Una reflexión en torno a los espacios de formación cinematográfica en el surgimiento del Nuevo Cine Argentino. In: AMATRIAIN, I. *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: CICCUS, 2009, p. 103-120.

*La Dinámica del campo del cine argentino...*

TRANCHINI, E. Tensión y globalización en las formas de representación del Cine Argentino Contemporáneo. In: RANGIL, V.: *El cine argentino de hoy, entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblios, 2007, p. 119-135.

TREROTOLA, D. *Esplendor argentino*. Revista *EL Amante*. Buenos Aires, mayo, año 13, n. 145, 2004.

WILDE, E. *Opina la gente*. Diario *El Tribuno*. Salta, 1 de abril de 2001.

\_\_\_\_\_. *¿Y si vamos al cine?*. Diario *El Tribuno*. Salta, 14 de abril de 2001.

## BIBLIOGRAFIA

BERNARDES, H., LERER, D., WOLF, S. *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Ediciones Tatanka-FIPRESCI, 2002.

BOURDIEU, P. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997.

\_\_\_\_\_. *Creencias artísticas y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba y Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2003.

GETINO, O. *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: CICCUS, 2005.

GUTIÉRREZ, A. *Pierre Bourdieu: las prácticas sociales*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.

KALIMAN, R. *La palabra que produce regiones. El concepto de región desde la teoría literaria*. Documento de trabajo n. 3. Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, 1994.