

archivo

nº1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

nº3

El arte y lo cómico

nº4

Las muertes de las
vanguardias

nº5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

nº6

Estéticas de la vida
cotidiana

nº7

Objetos de la crítica

nº8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

nº9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

nº10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto

Comentarios

Suscripción

Estéticas de la vida cotidiana

nº 6

dic.2009

semestral

Secciones y artículos [1. La construcción de lo cotidiano en los medios]

Figuraciones de un espacio con historia.
La mesa y su inserción en el relato del
cotidiano familiar en el cine argentino de
1995-2005

Mercedes Turquet // Agustina Pérez Rial //



abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios

Abstract

En este artículo presentamos una versión resumida de un análisis más amplio en el cual, centrándonos en los relatos y puestas en escena de diez films del período 1995-2005, abordamos las modalidades de configuración del mundo de lo cotidiano en la cinematografía argentina contemporánea de géneros ficcionales, respondiendo a un enfoque socio-semiótico y recuperando herramientas de la estética. Del conjunto de prácticas aislables como cotidianas nos concentramos en aquellas que se manifiestan en torno a la interacción que la mesa habilita, planteando un recorrido por las modalidades de configuración de este espacio en un arco que nos lleva desde un primer modelo, conocido como *modelo del sentimiento*, al análisis de las reconfiguraciones que éste ha sufrido en la actualidad de la mano de cambios en los verosímiles sociales y de género.

Palabras clave

cine-semiótica-vida cotidiana-verosímil-figuraciones

Abstract en inglés

The table and its insertion in everyday's life stories in the Argentinean cinema of 1995-2005

This article is a short version of a broader analysis in which we approach to the configurations of everyday's life world in Argentinean fiction films of the period 1995-2005, responding to a socio-semiotic point of view and recovering elements

from aesthetic studies. Of the whole group of practices that can be classified as belonging to everyday's life, we concentrate in those ones that show up around the table, and which are related with the interaction possibilities that this space allows. Starting from an initial theoretical model known as *sentimental model*, we analyze the present reconfigurations of this pattern, which are related to changes in social and genre credibility

Palabras clave

cinema-semiotic-everyday's life

Texto integral

1. La mesa en el relato de lo cotidiano

mesa.

(Del lat. *mensa*).

1. f. Mueble, por lo común de madera, que se compone de una o de varias tablas lisas sostenidas por uno o varios pies, y que sirve para comer, escribir, jugar u otros usos.

Diccionario de la Real Academia Española.

- 1 Más de catorce son las acepciones del vocablo mesa. Más de veinte sus usos compuestos (~de altar, ~de lavar, ~redonda, ~puesta, cubrir la~, de sobre~, sentarse a la ~, servir la ~, sobre la ~, entre otros).
- 2 La mesa es ante todo una superficie en la que, o alrededor de la cual, se despliegan una serie de ritos, costumbres y usos sociales. Nos interesa en tanto plano sobre el que se inscriben marcas que nos hablan no sólo de sus posibles funciones y apropiaciones, sino también de su existencia como lugar de despliegue de poéticas y relatos de lo cotidiano.
- 3 La mesa como motivo se inscribe en la tradición del arte y el cine recupera esa superficie, ubicándola de forma central en muchos de sus relatos.
- 4 Del conjunto de prácticas aislables como cotidianas nuestro artículo se centrará en aquellas que se manifiestan en torno a la interacción que la mesa habilita como espacio de encuentro y diálogo, pero también, como veremos, de desencuentro, incomunicación y conflicto. Las escenas escogidas para el análisis toman como eje tres momentos básicos de la vida de la mesa en lo cotidiano familiar: el desayuno, el almuerzo y la cena. Estas mesas serán consideradas como una situación de conjunto, donde prácticas y estéticas se encuentran imbricadas: se trata del comer, de la interacción entre sujetos que se da en ese espacio particular que es la mesa, en el que pueden detectarse juegos de remisiones estéticas.
- 5 En este particular sistema de la vida común, en el espacio privado, intervienen comportamientos que responden a tramas significantes sociales; si observamos por ejemplo el modo en que una familia dispone y se sienta a la mesa, encontraremos marcas de operaciones semióticas que nos conducen a preguntarnos por encadenamientos con otros discursos (del arte, de los medios, de las instituciones, de la historia).
- 6 El cine nacional brinda un interesante acopio de relatos que, por distintos mecanismos, incluyen la mesa: históricamente, una vasta producción de cine de ficción centró sus temáticas en la familia, con la casa como uno de sus escenarios

privilegiados y, más específicamente, la mesa como esa suerte de altar profano y lugar de comunión que significó al menos para el *modelo del sentimiento*^[1].

2. Poéticas de la vida cotidiana y cine

"El cine, que por su cualidad icónica nació con la idea de representar al mundo «tal cual es», debió aprender cómo inventarlo, cómo reconstruirlo fielmente en sus coordenadas y dimensiones en una pantalla plana y sin exhibir las reglas de su armado. El trayecto más difícil en la adquisición de un lenguaje narrativo fílmico fue, precisamente, la conquista del espacio: aliar el movimiento a las nociones heredadas de lo pictórico –cuadro, fondo, perspectiva, profundidad– implicaba crear un lugar para lo narrado, y a la vez, interesar al espectador en el juego de un proceso narrativo cuya dirección debía ser clara, nítida y sobre todo orientada en su trayecto"

Ana Amado, "Espacio y cine: una política del lugar. (Apuntes de una lectura)" http://www.rayandolosconfines.com.ar/critica_amado.html

- 7 La vida cotidiana la consideramos como el *mundo inmediato de los hombres* según la clásica conceptualización de Agnes Heller y, en tanto para nosotros todo fenómeno social actúa de forma significante en algunas de sus dimensiones, el territorio de la vida cotidiana será un campo para la producción semiótica. De sus componentes nos concentramos en las funciones de organización y configuración que se despliegan en su dimensión poética.
- 8 Las prácticas significantes están siempre funcionando retóricamente en uno de sus niveles. Pensando entonces en nuestro objeto de estudio podemos decir que la mesa familiar es un espacio y escenario de interacción que habla también de su propia configuración. Por otro lado, la retórica nos brinda el herramental teórico práctico para la elaboración de figuras^[2], entendidas éstas como operaciones clave para analizar la producción de sentido.
- 9 Si trasponemos la noción de poética a la configuración del espacio privado diario y los objetos que componen estos interiores, consideramos que existen para la vida cotidiana repertorios que privilegian un trabajo sobre la selección, ordenamiento y composición de los objetos (y combinaciones de ellos), con el exclusivo fin de volver el significado hacia los mismos objetos. Articulamos esa idea con otra que recupera la noción de *performance* como *huella cercana de un acto*^[3].
- 10 Es aquí donde se vuelve clave la noción de una *puesta en escena* de la vida cotidiana, la cual supone que por detrás de ese ambiente que visitamos o habitamos hay un sujeto que ordena y dispone motivado por el interés de significar poética o estéticamente; todas prácticas que se manifiestan como repertorios de operaciones estéticas.
- 11 En "Vivir el tiempo. La fenomenología de lo cotidiano" un capítulo del libro *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*, Herman Parret realiza una caracterización sobre el tiempo cotidiano. Su indagación empieza con una serie de preguntas "¿A qué se opone, en efecto, la "vida cotidiana" o la "vida ordinaria"? A lo *extra-ordinario*, pero ¿Qué es una práctica extraordinaria? (...) ¿Acaso nuestra vida cotidiana no es una *mise-en-scène* permanente de prácticas tácticas y estratégicas?" (1995: 123-124, cursivas del autor). En los planteamientos de Parret la temporalidad adquiere centralidad, ya que en esa construcción temporal concentrada que es la vida cotidiana emerge un sujeto textual particular: "El sujeto –interpretante de su vida-relato– es entonces al mismo tiempo personaje y narrador" (1995: 133).
- 12 Esta reformulación del sujeto en su vida cotidiana como interpretante, en tanto agente que inventa su vida al tiempo que la narra y ordena, amplía y completa la capacidad de operación simbólica que introduce la noción de *performance*. El tiempo de lo cotidiano es narrado como el tiempo de un relato, y allí reside la especial importancia que vamos a otorgarle a los modos de componer y tematizar la vida de todos los días en el cine argentino.

3. Cine y efectos de realidad

- 13 El cine, arte de masas definido en sus múltiples caras e historias por un peculiar modo de producción en el que confluyen personalismos (figuras de autor, presencia de estrellas) con una realización a gran escala (modo de producción industrializado, eficiencia en la proyección de recursos) es concebido también como vehículo de las representaciones que una sociedad da de sí misma. Siguiendo a autores como Aumont *et al* puede entenderse como una manifestación cultural que *ha tomado el relevo de los grandes relatos míticos* de otros tiempos (Cfr. 2008: 98-99). Debemos precisar que la sociedad no se presenta nunca directamente en sus películas, sino que es a través de un juego complejo de citas, correspondencias, inversiones y rechazos, que podemos acercarnos a un análisis de la relación entre cine y realidad. El cine es discurso, expresando y dejando entrever límites sobre "lo decible" en un determinado período histórico; restricciones y posibilidades que están en estrecha relación con la noción de verosímil ^[4] .
- 14 Para Roland Barthes el mecanismo básico del realismo es el de una *ilusión de referencialidad* que opera como una aparente detención de la secuencia lógica de los núcleos significantes del relato, focalizándose en sus funciones estéticas. Lo que se exhibe en ese momento de ruptura o dilatación es una nota *insignificante*, por estar en apariencia desvinculada de lo central del relato (Cfr. 1970).
- 15 Ahora bien, esto se trata de una ilusión ya que lo real no se encuentra denotado, sino significado o connotado; en otras palabras, el real al que la notación catalítica apunta es discursivo, responde a un verosímil de género más que a uno referencial. Así lo real ingresa como un mecanismo del orden de lo descriptivo, deteniendo el relato y abriendo un enigma: el del sentido disparado no para abonar la secuencia y predictibilidad del relato sino a su demora, desvío, retardo. La descripción, así como lo catalítico, no funcionarían entonces como accesorios sino como significantes claves para un efecto de realidad.
- 16 La descripción no es puro regodeo en el juego que entabla con objetos, personajes o espacios, ni debe ser considerada como pura demora en el acontecer de un relato cuyo avanzar retrasa. La descripción ocupa un rol clave en dos sentidos: primeramente, por la relación que lo mostrado por el film establece no sólo con la diégesis (lo narrado), sino también por el sentido que aquello *puesto allí* –o lo sencillamente *aparecido*– reviste para el analista y sus lecturas ^[5] ; en segundo lugar, resultan centrales los efectos narrativos que ciertas descripciones tienen para el cine contemporáneo, y es en ese contexto que nos interesa recuperar las posibilidades actanciales ^[6] de ese espacio del comer.
- 17 Barthes señala que: "...más allá del nivel «narracional» comienza el mundo, es decir, otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos ya no son sólo los relatos, sino elementos de otra sustancia (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etc.)" (Barthes 1988: 29). Entendemos que más allá de su contribución al relato, al universo diegético que en cada film se establece, estas figuras contribuyen explícita o implícitamente, de manera motivada o no, a la construcción de un verosímil de época que nos habla de posibles acercamientos y relatos de lo cotidiano.
- 18 Las funciones nucleares son por ende cruciales para la historia, así como las catálisis lo son para el discurso. La demora, la intriga, la repetición de gestos y objetos en las puestas en escena de la mesa familiar crearán las posibilidades para un efecto que, a nivel del relato, puede encontrarse simplificado, pero que en la puesta en relación con otros discursos va a ir adquiriendo nuevos sentidos.

4. Verosímil y cambios en los modelos de representación cinematográficos

- 19 Existen coincidencias en las periodizaciones del verosímil para los relatos de interiores en historias del cine argentino (España 2000 y Berardi 2006). Mucho de lo descrito en esas periodizaciones no puede ser trasladado sin más a los textos fílmicos

- actualmente en circulación ya que éstos escapan a los modelos pautados; sin embargo, si hoy podemos observar esos quiebres en la representación de ese cotidiano familiar, es porque lo "quebrado" de alguna forma está operando.
- 20 El *modelo tradicional o del sentimiento* nos sirve como contrapunto analítico porque debido a su alta productividad aún hoy muchos de sus mecanismos son efectivos. Su desarrollo comienza, como señalan los analistas, con la consolidación del cine argentino –que solidificó su sistema de estudios y de estrellas para la década del '50– y comenzó su descomposición en los '60. Las nuevas cinematografías dieron un vuelco a las figuraciones optimistas y empezaron a ver en todo lo que aquel modelo tradicional celebraba muestras de descomposición y opresión.
- 21 Lo denominan *del sentimiento* porque en él predominaban los géneros dramáticos y comedias familiares y burguesas (*rosas*), para reforzar un discurso basado en la decencia familiar como la base para el progreso y la integridad ciudadana. Lo que sucedía en el hogar era una pequeña muestra de la educación que debía propagarse en lo amplio de la sociedad: las historias se articulaban en el recorrido de un personaje que se domesticaba -socializaba- incorporando los valores familiares. En este modelo fue ensamblándose un repertorio de figuraciones de los caracteres –la mujer madre, los triángulos amorosos que enfrentan al hombre con la decisión entre la buena y la mala mujer, la bondad de los pobres-, sus preocupaciones –el crecimiento de los hijos, el desarrollo de la economía familiar-; y sus ambientes –la mansión como escenario privilegiado, el salón comedor como el lugar de encuentro, el estar como lugar de reunión-. También su tratamiento estético estaba definido, con iluminación clara y pareja, y música incidental que reforzaba los acentos dramáticos.
- 22 A continuación vamos a resumir algunos resultados de nuestro análisis en los cuales se verifica el movimiento de las figuraciones tradicionales en el cine contemporáneo, resultando a veces en una remanencia, otras en un rechazo, otras en una inversión. Los discursos contemporáneos versan mucho más sobre las figuras autorales y la autorreferencialidad, evidenciando una definición por el verosímil social más que por el de género.
- 23 Comenzando por las narrativas predominantes, observamos que el verosímil al que responde el *modelo del sentimiento* representa la unión familiar a través de distintos recursos, y puede ser pensado como efecto de corpus en términos de Metz. En la producción comercial contemporánea^[7] conviven relatos que responden a un *verosímil remanente* del *modelo sentimental* con nuevas formas del decir lo familiar y cotidiano. Lo que se da en el NCA (Nuevo Cine Argentino)^[8] es una inversión que propicia un predominio de discursos sobre la desintegración de lo familiar. El verosímil social se cuele en el de género ampliándolo y generando un efecto de verdad.
- 24 Las estructuras narrativas privilegiadas en cada momento para la construcción de los discursos son también diversas. Para el *modelo tradicional* la estructura es clásica y está regida por una idea normativa de familia, de su *deber ser*, resumible en los cinco momentos identificados por Propp –y retomados por Todorov en *Los dos principios del relato*–: 1-situación de equilibrio, 2-degradación del equilibrio, 3-estado de desequilibrio comprobado, 4-intento de restablecimiento del equilibrio, 5-restablecimiento. En el cine contemporáneo argentino, y dentro del corpus analizado, el régimen es distinto para las producciones del cine comercial que para las del NCA.
- 25 En el primero, la idea normativa de familia aparece pero no tiene una forma unívoca asociada a la *felicidad de una pareja monogámica y heterosexual que llevará a la construcción de una familia por medio de la institución matrimonial*^[9]. Mientras que en el NCA lo que se da es una representación de la institución familiar como institución en crisis, bien por presentarla como una institución degradada, bien por su ausencia. No hay orden inicial a ser restablecido, solo un pasado mítico irrecuperable y un presente degradado que coexisten. Los géneros por medio de los cuales construyen sus narrativas les dan también un tono distinto a los tres tipos de producciones: en el cine tradicional el melodrama y la comedia familiar son hegemónicos; en el cine *mainstream*^[10] persisten modelos genéricos operantes que acuden a los recursos del melodrama y que se permiten utilizar repertorios de la época como la autorreferencialidad y las notas catalíticas; y, en el NCA, fuertes hibridaciones genéricas, dan prioridad a un estilo de época ("neobarroco" en términos de Calabrese).

- 26 La convención narrativa que da por resultado las estructuras predominantes es, para el *modelo tradicional*, la de la unión familiar. El desvío que se observa para el cine *mainstream* contemporáneo mantiene un final feliz de la mano de la unión familiar aunque ya degradado –el amor conyugal y filial se impone a los personajes- pero el periplo que recorren hacia el final feliz despliega recursos distintos, invadidos por el verosímil social. En el NCA hay un total desplazamiento del *happy ending* como convención, su forma es la de la descomposición, el extrañamiento y la dispersión.
- 27 En el nivel de lo retórico, en cuanto al orden del relato y sus figuraciones nos concentramos en las posibilidades actanciales y los rasgos catalíticos de la mesa familiar, según su puesta en escena.
- 28 Para el modelo tradicional la familia es un relato macro en el que se inserta lo cotidiano y sus distintos momentos y en el que la mesa funciona cardinalmente y tiene un lugar aglutinante central, cumpliendo un rol de ayudante al relato de integración familiar. La mesa es presentada por medio de planos generales y fijos, disponiendo el orden y jerarquía de los comensales. En el repertorio de figuras recurrentes encontramos la mujer madre, el triángulo amoroso, la fuerza ordenadora del destino –ésta es la figura central, que justifica todas las acciones del relato-.
- 29 En las películas del cine masivo actual la mesa se conserva aún como un espacio aglutinante, aunque también funciona como lugar de conflicto; su rol no es unívoco, oscila entre una función de ayudante al relato de integración y pura expansión catalítica. Las figuraciones tradicionales conviven con otras nuevas que contribuyen a representar lo frágil y provisorio del orden: la separación de los matrimonios, la escasez de tiempo para la crianza de los hijos, las migraciones por causas económicas que desmiembran a las familias, son algunas de ellas.
- 30 La mesa familiar del NCA en su máximo desarrollo como elemento catalítico contribuye a aumentar el espesor de lo cotidiano enrarecido; si acaso propicia una transformación es para servir de ayudante pero al relato de desintegración familiar o de ausencia de familia. Las figuras tradicionales aparecen invertidas en su inserción en el relato (el destino ya no opera, por ejemplo, en pos de la unión familiar) y conviven con nuevas figuraciones como el azar, los problemas laborales, la corrupción de los lazos familiares como marcas de época.
- 31 En cuanto a la inserción de la mesa en la diégesis, la mesa familiar tiene una mayor definición temática en el *modelo tradicional*, alimentada por un repertorio de motivos que tenían que ver con los enredos amorosos y la boda (notas propias de los géneros predominantes) y algunos de verosímil social como la Guerra (Mundial) que es comentada en algunos films de la época.
- 32 En el cine *mainstream* aparecen representados nuevos motivos subsidiarios (crisis, relaciones familiares estresadas por la urgencia de lo cotidiano, etc.) ganando centralidad un efecto de realidad. Para el NCA otro tema emerge generando una suerte de contrapunto con el de la unión familiar, el de un presente de malestar, conflicto y desunión; los motivos subsidiarios contribuyen a la representación de esta institución familiar en crisis o ausente.
- 33 Para reconstruir la escena enunciativa mantenemos el contrapunto con el *modelo tradicional*. Los films de este modelo presentaban relatos que establecían un modo de apelación transparente y asimétrica, una relación de identificación entre el espectador y el relato de lo familiar, para el que la mesa era además momento de resumen. La mesa era una convención, una retorización consolidada socialmente, parte de las previsibilidades de un intercambio discursivo, uniendo al destinatario y destinatario sin deparar sorpresa.
- 34 Trasladando la mirada sobre los mecanismos de construcción de lo cotidiano en el cine argentino contemporáneo, los vínculos de identificación de aquel modelo tradicional operan todavía en el cine comercial contemporáneo mediante una remanencia del *happy ending*; la enunciación del NCA, en cambio, ya experimenta su saturación de opacidad y asimetría –escamoteando una posición enunciativa visible y ordenada- donde es imposible para el espectador la identificación con personajes morales. La mesa se engarza en estos relatos también de una forma diferencial: en los discursos tradicionales del cine comercial ellas trazan un espacio de transformación, favoreciendo el recorrido de los protagonistas; en los del NCA la mesa familiar aporta

a un clima general de descomposición de las estructuras tradicionales.

5. De la comedia familiar al azar y la desintegración como marca de época

- 35 En un breve recorrido por los textos fílmicos analizados puede verse el funcionamiento de la convención de la mesa familiar y sus desplazamientos, en un arco que va de una mayor incidencia cardinal y favorable a las transformaciones a una mayor influencia catalítica. Este tratamiento que caracterizamos como predominante en las distintas vertientes discursivas del cine argentino actual se presenta suavizado ante el funcionamiento más transparente del *modelo tradicional*: el estilo de época contemporáneo está hibridado, presentando una tendencia hacia las notas *insignificantes*.
- 36 Ubicamos en el principio de nuestro recorrido analítico *El Hijo de la novia*, por ser la película que más firmemente reconoce el bienestar familiar como su tema y combina elementos tradicionales con problemáticas de época. El tratamiento cinematográfico, sin embargo, acude a un registro que configura el espacio de la mesa como un conglomerado fugaz: en lugar de un plano general, la mesa es presentada mediante un *travelling* circular, en ella no hay comidas elaboradas sino *delivery*. Lo que indica un aumento de lo catalítico y la irrupción en el relato de motivos asociados al *verosímil social* –como las familias disfuncionales, los tiempos familiares reducidos, entre otros-.
- 37 *Lugares Comunes* y *Sol de Otoño* mantienen un tratamiento más clásico de la escena, reforzando las operaciones sobre los espacios tradicionales: la comida compartida acerca a los personajes de estos relatos. Esto, sin embargo, tampoco se da sin un crecimiento de lo catalítico: en *Lugares Comunes* encontramos a un matrimonio maduro que se ve obligado a cambiar de vida luego de que el esposo fuera jubilado a la fuerza y es la figura de la *mujer-madre* la que aparece ordenando ese cotidiano alterado. En *Sol de Otoño* los protagonistas demuestran en la mesa el esfuerzo por disminuir sus diferencias, este film plantea el problema de la construcción de la pareja y lo cotidiano.
- 38 En *Apasionados* la mesa desaparece en su forma material, como también desaparece la forma convencional de hacer familia: quienes terminarán siendo esposos se encuentran primero por un arreglo de conveniencia para engendrar un hijo. En este contexto, la mesa conserva su configuración tácita acercando a los protagonistas al punto de transformarlos. Será en ese espacio compartido, en el que se aproximarán y reconocerán su destino como pareja. *El mundo contra mí* acude a una puesta en escena con recursos tradicionales, por ejemplo, un trabajo fuerte de iluminación que recuerda la exaltación de la blancura en las mesas familiares del cine clásico, sin embargo, desplazamientos subrayan la contradicción entre ese espacio suntuoso destinado a compartir y esa familia que se disuelve.
- 39 Seguimos con el corpus del NCA, comenzando con *La Ciénaga*, *Géminis* y *El juego de la silla* en donde la mesa familiar tiene un desempeño predominantemente catalítico: su aparición impone el despliegue de multitud de actos y disposiciones que acrecientan el tejido del conflicto. En ella se muestra la imposible comunión, que permite verificar –por oposición- que el motivo de la unión es todavía operante. En *Géminis* y *El juego de la silla* las que se presentan muy fortalecidas son las figuras de las *madres* y los *modales*; en ambas las mujeres intentan todo lo posible por reponer un orden cotidiano, asociado a la armonía familiar que se verifica imposible: los hermanos que cometen incesto (*Géminis*), los hijos que se desprenden del seno materno (*El juego de la silla*). Por su parte, en *Buena Vida Delivery* la mesa recupera su forma actancial, pero encerrando en sí misma un conflicto: las transformaciones que provoca no conducen a un final feliz, sino que trazan la lucha entre protagonistas y antagonistas durante todo el relato –la lucha de una familia que, a falta de hogar, busca otros para ocupar-. Finalmente, en *Los Guantes Mágicos* se combinan en igual medida las posibilidades actanciales y catalíticas pero el grado de desvío es aún mayor porque la ruptura está en el nivel del relato: no existe un eje narrativo desde donde se proponga hacer crecer la historia, sino que los acontecimientos se van dando motivados por el azar, invirtiendo el sentido convencional al punto que donde antes había unión ahora hay sólo amontonamiento.
- 40 Si aplicamos el cuadro actancial a las historias del *modelo tradicional* corroboramos

un funcionamiento privilegiado de la mesa como espacio en el que los vaivenes familiares se expresan con su apertura o cierre (el gesto de *agrandar* o *achicar* la mesa), y con ellos entonces se encarna la posibilidad de triunfo o fracaso de un *happy ending*; hoy, en cambio, los textos que conforman nuestro corpus analítico nos demuestran que la configuración de la mesa como un espacio *ayudante* a un relato de la unión familiar no es tan homogénea. Ese espacio se ha transformado en una extensión de catálisis que aumenta el espesor de lo cotidiano enrarecido: la configuración de la mesa es parte de un mapa de sentido distinto, que se dedica a señalar las alteraciones en los vínculos.

6. Los cambios en el modelo

- 41 Hacer eje en un espacio particular como la mesa, clave en la socialización e interacción de los personajes y en la puesta en escena del devenir cotidiano, nos permitió observar las repercusiones de las reconfiguraciones poéticas a nivel temático. La mesa familiar ha sido un elemento clave en las narrativas de la vida doméstica y en su forma contemporánea, contribuyendo a la conformación de los verosímiles de época acerca de lo cotidiano. Los relatos contemporáneos construyen un *verosímil remanente* -de aquel tradicional- por el cual la mesa se vuelve motivo de temas perdurables en la historia del cine argentino (la construcción de la familia); pero también la mesa familiar se vuelve clave en la construcción de nuevos verosímiles (sociales y de género) de representación de lo cotidiano -la descomposición de las instituciones modernas, la composición de identidades distintas y dispersas, son algunos de los temas que atraviesan las discursividades contemporáneas-.
- 42 Si en los tiempos del *modelo tradicional* una codificación por el género contribuía a la solidez en la construcción de temas y motivos y un repertorio de poéticas lo volvían transparente, en el cine argentino contemporáneo son los mecanismos de lo verosímil los que mantienen figuraciones coherentes. La *forma del contenido* a la que Metz hace referencia cuando alude a la dimensión ideológica del verosímil se construye en relación con discursos ya pronunciados, y el *efecto de verdad* provocado por el recupero de elementos que hasta entonces habían sido excluidos -desde la cotidianidad amenazada por la labilidad de los vínculos hasta la imposibilidad de una identidad suturada- provocan reconfiguraciones en las posibilidades del decir.
- 43 El cine contemporáneo se articula sobre convenciones estilísticas, que se manifiestan en la tensión entre una relativa previsibilidad social y un rasgo de "acto sintomático y diferenciador (con respecto a la historia y el contexto cultural)" (Steimberg 1998:60), a diferencia del *modelo tradicional* que establecía entre *verosímil social* y *verosímil de género* relaciones altamente codificadas en el interior de *géneros fuertes*.
- 44 El cine argentino ya no construye -como sí lo hizo tradicionalmente- una visión ordenada, completa y tranquilizadora de ese *pequeño mundo* de lo cotidiano que en nuestra selección de films es siempre cotidiano familiar.
- 45 La institución familiar, ingrediente fundamental en la conformación de los géneros tradicionales, ya no presenta el mismo estatuto pero sigue actuando como reguladora desde el marco del funcionamiento de los verosímiles. Este *deber ser* de la familia que reglaba los relatos tradicionales hoy ya no se presenta como idea normativa, pero sí como referencia que los relatos actuales utilizan para construirse por oposición. Acá introducimos la problemática de los géneros, no porque las películas del NCA puedan enmarcarse en un género particular, sino porque interactúan con los géneros establecidos en el pasado poniendo en cuestión su sistema de representaciones.
- 46 Géneros que en otro momento de producción y circulación del cine nacional se presentaron como ampliamente productivos para pensar los distintos niveles del texto fílmico hoy encuentran su asíntota analítica en un estilo de época que hace de la hibridación su principal característica.
- 47 La centralidad que fue ganando en nuestro análisis la relación entre *verosímil de género* y *verosímil social* nos conduce a pensar en nuevas relaciones entre éstos, distintas de aquellas que se planteaban en los textos fílmicos clásicos. Si en los filmes del *modelo tradicional* el *verosímil social* (y su juego con la "vida real") y el *verosímil de género* (que da lugar a motivos germinales y recurrentes muy alejados

del *verosímil social*) establecían interrelaciones altamente convencionalizadas por los *géneros fuertes*, hoy la manera en la cuál aparecen interactuando en las películas –al menos en algunas de ellas - no presenta esos grados de codificación.

- 48 Esto sucede *como si* el sistema clasificatorio apareciera estresado y necesitara para organizar esos textos categorías de otro orden. Las películas no responden de forma rígida a los cánones de género, y en esto coincidimos con Ana Amado (2002), quien afirma que hoy el criterio de género resulta insuficiente para "contener la producción tanto numérica como estilística de los últimos años". Dirá Amado: hoy *el género devino estilo*, y esto es notorio sobre todo en las producciones del *Nuevo Cine*.



Notas al pie

[1] El *modelo tradicional* o del *sentimiento*, se monta sobre una tematización y puesta en escena optimista de la familia, su vigor y extensión lo convirtió en el centro gravitatorio para una producción conforme a géneros como la comedia (comedia rosa, comedia burguesa, comedia familiar) y el melodrama. Entendiendo entonces que la importancia narrativa de la mesa en el texto fílmico no es nueva, es que nuestro trabajo parte de una recuperación histórica. Caso paradigmático es el rol desempeñado por la mesa en *Así es la vida* (1939), película en la que ésta se convierte a través de sucesivos movimientos de expansión y/o contracción en un escenario privilegiado para ver los vaivenes de la familia. En Berardi, Mario (2006): *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.

[2] Utilizamos este término en el mismo sentido que Oscar Traversa lo hace en su libro *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940* en el que define a la figura como "...el observable desde el que, en posición analítica, se tornaría en punto de partida para reconstruir los *recorridos generativos*" (1997: 271, en cursiva en el original). Y a la figuración como "...un resultado: una construcción y, como tal, efecto de operaciones de intersección; más precisamente, de cadenas de operaciones, que se sitúan en distintos niveles de organización de esos textos" (1997: 251)

[3] La noción de *performance* la tomamos del texto Richard Schechner *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, quien partiendo de la idea de que vivimos en un ambiente *teatralizado y performativo*, en el que *todo es juego de superficies y efectos*, arriba a la conclusión de que *todo* puede ser analizado desde los estudios de la *performance* a los que define como *inconclusos, abiertos, multívocos y auto-contradictorios* (Cfr. 2000:19, cursivas son del autor).

[4] Retomamos aquí la noción de *verosímil cinematográfico* desarrollada por Christian Metz en "El decir y lo dicho en el cine" (1970) para quien lo *verosímil* se define respecto aquellos *discursos ya pronunciados*, y según el cual cada género tiene un decible propio, en el que *lo dicho* condiciona *lo por decir*.

[5] Y, es necesario reforzar la cualidad discursiva del cine: él se define por el mecanismo de selección entre lo que muestra y lo que no muestra (Metz), en consecuencia, lo que sencillamente "aparece" en la superficie fílmica está significando.

[6] Utilizamos este concepto en el sentido desarrollado por Greimas y Courtés en el *Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje* (1990): "El concepto de actante tiene mayor extensión, sobre todo en semiótica literaria, que el término personaje y, también, que el de *dramatis persona* (Propp), pues no sólo comprende a los seres humanos, sino también a los animales, los objetos o los conceptos". En este sentido, es que se inserta conceptualmente nuestra indagación de la mesa como un espacio con funciones actanciales concretas en el relato.

[7] Nuestro corpus se compone de diez películas, cinco de ellas pertenecientes al cine *mainstream* ligado a las grandes productoras multimedias. *El mundo contra mí* (Beda Docampo Feijó, 1996), *Sol de Otoño* (Eduardo Mignona, 1996), *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001), *Apasionados* (Juan José Jusid, 2002) y *Lugares Comunes* (Adolfo Aristarain, 2002).

[8] Si bien no son unívocas las posiciones respecto a la existencia –o no- de un NCA, coincidimos con Gonzalo Aguilar en afirmar que "*existe* un nuevo cine argentino, lo que no supone aceptar que este fenómeno se haya provocado deliberadamente o como parte de un programa estético común." (2006: 13, cursivas del autor). Dentro de esta clasificación nuestra tesina recuperaba el análisis de cinco films: *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000), *El juego de la silla* (Ana Katz, 2002), *Buena Vida Delivery* (Leonardo Di Cesare, 2003), *Los guantes Mágicos* (Martín Rejtman, 2003) y

Géminis (Albertina Carri, 2005).

[9] Forma que fue predominante tanto en films del modelo sentimental como en el género telenovela tal como lo definen Aprea y Martínez Mendoza, en el libro coordinado por Soto, 1996.

[10] Denominamos genéricamente en el presente análisis como *mainstream* a aquella producción nacional ligada a los requerimientos de productoras asociadas a multimedios. En este conjunto se ubican los films orientados al público masivo, que garanticen efectos inmediatos en la taquilla, promoviendo formas de expresión probadas.

Bibliografía

- Amado, Ana:** "Espacio y cine: una política del lugar (Apuntes de una lectura)", disponible en: http://www.rayandolosconfines.com.ar/critica_amado.html
 -----(2002): "Cine argentino. Cuando todo es margen". En *Pensamiento de los Confines*, N° 11, septiembre
- Aguilar, Gonzalo** (2006): *Otros Mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, Biblioteca Km 111.
- Aumont, Jacques et all.** (2008[1983]): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Argentina, Paidós.
- Barthes, Roland** (1970): "El efecto de realidad" en *Lo verosímil*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Berardi, Mario** (2006): *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- España, Claudio** (2000): "El modelo Institucional" en *Cine argentino: industria y clasicismo 1933/1956, Tomo I*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Greimas y Courtés** (1990[1979]): "ACTANCIAL", "ACTANTE", "ACTOR" en *Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*, Madrid: Editorial Gredos.
- Heller, Agnes** (2002[1970]): *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona: Ediciones Península.
- Metz, Christian** (1970): "El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la caída de un cierto verosímil?" en *Lo verosímil*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Parret, Herman** (1995): *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*, Buenos Aires: Editorial EDICIAL.
- Schechner, Richard** (2000): *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Soto, Marita** (coordinadora) (1996): *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor*, Buenos Aires, Colección del Círculo, Editorial Atuel.
 -----(Octubre 2007): "Avance de investigación Performance y vida cotidiana" en Revista Ciencias Sociales - UBA, N°68, Buenos Aires: Editor Gustavo Bulla.
- Steimberg, Oscar** (1998): *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires: Colección del Círculo Atuel.
- Traversa, Oscar** (1984): *Cine: el significante negado*, Buenos Aires, Editorial Hachette (1997): *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*, España, Editorial Gedisa.
- Verón, Eliseo** (1993): *La semiosis social*, Barcelona: Gedisa.

Autor/es

Mercedes Turquet Licenciada en Ciencias de la Comunicación de la UBA. Forma parte de los grupos de investigación "La puesta en escena todos los días" (IUNA) y "Performance y vida cotidiana" (UBACyT S802) ambos dirigidos por Marita Soto.

Agustina Pérez Rial. Licenciada en Ciencias de la Comunicación de la UBA, actualmente se encuentra cursando el Diplomado en Gestión Cultural del IDAES/UNSAM. Forma parte de los grupos de investigación "La puesta en escena todos los días" (IUNA) y "Performance y vida cotidiana" (UBACyT S802) ambos dirigidos por Marita Soto.

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar