

ISSN 2718-7624

**BOLETÍN DE
DIVULGACIÓN
CIENTÍFICA**

Nº 6

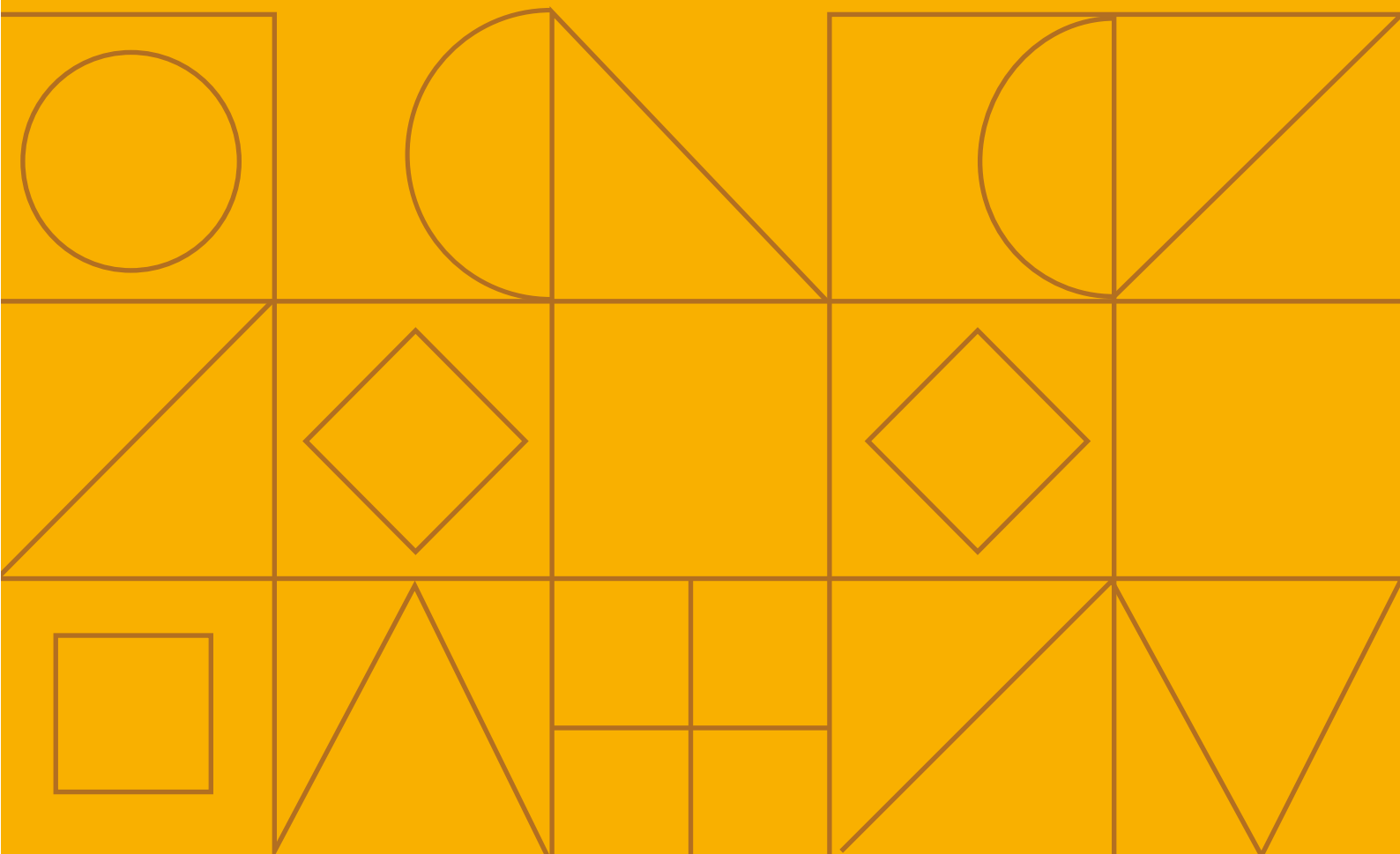
**CINE, CULTURA y
COMUNIDAD.
TRANSFORMACIONES
ACTUALES Y NUEVOS
MODOS DE VINCULACIÓN.**



**UNIVERSIDAD
ATLÁNTIDA
ARGENTINA**

UAA
Secretaría de
Investigación

UAA
HUMANIDADES





UNIVERSIDAD
ATLÁNTIDA
ARGENTINA

Autoridades

Cdor. Amado Zogbi

Rector

Ing. Alicia Gil

Vicerrectora a cargo de Secretaría Académica

Dra. Gabriela De María

Secretaria Administrativa

Lic. Florencia Dorigoni

Secretaría de Extensión

Ing. Jorge Márquez

Secretario de Investigación

Lic. Aurora Arena

Directora de Investigación y Desarrollo

Dr. Lic. Marta Muro

Decana de la Facultad de Humanidades

Institutos

Dr. Alejo Ramos Padilla

*Instituto de Estudios en
Derechos Humanos*

Cdor. Juan Alberto Bertolotto

Instituto de Estadísticas

Lic. Jorgelina Ricchezza

Instituto de Estudios Gerontológicos

Comité Editorial

Lic. Marta Noemí Muro

Dr. Mariano Martinez Atencio

Ing. Jorge Márquez

Lic. Aurora Arena

Dr. Daniel Gastaldello

| Presentación

El Boletín de Divulgación Científica de la Universidad Atlántida Argentina nace como un espacio de encuentro y de diálogo, para acercar y conectar a los investigadores que se vinculan con nuestra institución y con nuestra comunidad académica. Se presenta así como un ámbito de divulgación y de debate en torno a los múltiples temas de la ciencia y de la sociedad actuales que nos son comunes y que merecen ser analizados desde diversas disciplinas y áreas especializadas del saber.

En 2014 la UAA inició su política de I+D partiendo de convocatorias a categorización de docentes investigadores, incrementando su presupuesto anual para proyectos con radicación, y legitimados mediante evaluación externa. De esta manera, su desarrollo en acciones en ciencia y tecnología se vio impulsado por la ejecución de proyectos de investigación en conformidad con las respectivas líneas de investigación de cada Facultad. Esto permitió que se fueran conformando y consolidando equipos de investigación integrados por directores/as, investigadores/as y auxiliares de investigación (que incluían a estudiantes durante su formación de grado) bajo dependencia de las Facultades de Derecho y Ciencias Sociales, Ciencias Económicas, Humanidades, Ingeniería y Psicología y sus respectivas unidades de investigación, junto con actividades de divulgación de los institutos que componen la UAA: Instituto de Estudios en Derechos Humanos, Instituto de Estadística e Instituto de Estudios Gerontológicos. Desde entonces, las acciones de I+D desarrolladas tuvieron un impacto cada vez más notable en el territorio y zona de influencia regional de la Universidad, además de una productiva transferencia hacia la comunidad académica y hacia los múltiples sectores en los que participa nuestra institución.

El Boletín de Divulgación Científica que acercamos tiene por objetivo la divulgación de esas actividades de I+D que se vienen sosteniendo hasta el presente... Quienes creemos en esta idea estamos convencidos de que vale la pena transitar por este desafío y sostenerlo en tanto esfuerzo comunicativo, académico, científico y político.

Un rasgo central que deseamos destacar de este Boletín es su marcado carácter participativo: esta publicación reúne a estudiantes, graduados, profesionales y expertos de nuestra casa de estudios y de otras Universidades e instituciones científicas y educativas de nivel superior. En este sentido, nuestro capital científico se enriquece y a la vez se inscribe en un sistema reconocido de proyección nacional. Se presenta, entonces, como un nuevo gesto de impulso en busca de ideas innovadoras, instancias de reflexión y de desarrollo de diálogos y discusiones entre áreas del saber y sus principales representantes, en un contexto de creciente especialización disciplinar y concentración del saber. Esperamos que el cuerpo académico de la UAA reciba esta iniciativa, ponderando el encuentro, el diálogo y la colaboración como constitutivos del hacer científico, social y cultural de nuestra comunidad.

Secretaría de Investigación

Universidad Atlántida Argentina

Indice

Nota editorial:

Juan Pablo Morea | 05

**Mutaciones contemporáneas en torno al cine.
De fenómeno social a expanded cinema**

Mariano Martínez | 07

**En busca del reconocimiento.
El Festival de Cine de Mar del Plata, sus inicios
y su trascendencia artística, cultural y política.**

Nayla González | 10

El cine compartido en salas

Miguel Monforte | 13

Futuros inesperados

Federico Lenz | 15

**Mutaciones del ritual comunitario de la
visión compartida**

Romina Conti | 18

Semiosis emergentes. El cine que nos deja una pandemia

Daniel Gastaldello | 21

Nota editorial

Juan Pablo Morea¹

Gracias a la convocatoria de la Secretaría de Investigación de la UAA los distintos investigadores y docentes de la Facultad de Humanidades contamos con un Boletín de divulgación como espacio de difusión y diálogo con el resto de la comunidad. Con el objetivo de presentar en cada número los avances y resultados de los proyectos vigentes, el presente Boletín adoptó como eje principal el proyecto “Turismo cinematográfico y desarrollo local. Aportes económicos, sociales y culturales del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en el período 2018-2020.” Dirigido por el Dr. Mariano Martínez.

Dicho proyecto fue un disparador y una instancia previa motorizadora de un conjunto de reflexiones en torno al cine de doble efecto: por un lado, la serie de transformaciones sufridas en materia de nuevos soportes de reproducción alteraron la experiencia que se tiene del cine desplazando la gran pantalla a contextos más chicos y moldeando un tipo de experiencia más individualista: por el otro, dichas transformaciones prefiguraron un escenario alternativo para el cine en el que cada usuario/a puede decidir qué ver y cómo verlo desde su casa (on demand; plataformas, etc.) De este modo, el cine como fenómeno social, si bien no ha muerto, parece tener los días contados o al menos enfrentados a un fuerte replanteo (en este sentido el cine es algo propio del S XX). A su vez, el cine como “imagen en movimiento” que se despliega sin cortes ante el/la espectador/a parece haber mutado a una serie de elecciones y formatos posibles de entre un abanico no menor. La serie de artículos que integran el número del Boletín exploran, de un modo u otro, ambas derivas.

En el primer artículo “Mutaciones contemporáneas en torno al cine. De fenómeno social a expanded cinema” el Dr. Martínez expone las transformaciones que ha sufrido el cine como experiencia en la nueva etapa conocida como expanded cinema y se cuestiona qué permanece aún del cine tradicional en esta era. Mediante una exploración histórica y geopolítica la profesora Nayla Gonzalez plantea un debate acerca del reconocimiento y la valoración de los festivales de cine de habla hispana. Tomando el caso del Festival Internacional de cine de Mar del Plata en su artículo “En busca del reconocimiento. El Festival de Cine de Mar del Plata, sus inicios y su trascendencia artística, cultural y política” la autora analiza el impacto multidimensional de este festival y su importancia como parte de un proceso de reconocimiento de la actividad de producción audiovisual en el país.

La pandemia del COVID-19 generó impactos en todos los ámbitos de la vida cotidiana de la sociedad. El cine ha sido una de las actividades más perjudicadas a partir del cierre de las salas en todo el país (y el mundo) por

¹Docente e Investigador CONICET/UAA

un periodo de tiempo tan prolongado que superó todos los antecedentes. En su artículo “El cine compartido en las salas”, el realizador Miguel Monforte nos presenta una reflexión acerca de los cambios en el consumo de lo audiovisual a través de medios electrónicos, plantea un debate acerca de las adaptaciones que vendrán pasado este periodo, y nos invita a reflexionar sobre la necesidad de la gente de seguir conmoviéndose con las imágenes y el sonido.

Sin dudas la implementación de las nuevas tecnologías es algo que está transformando la industria de la producción audiovisual. Los avances técnicos han aportado soluciones, pero también han sido foco de muchas críticas. El cuarto artículo de este Boletín titulado “Futuros inesperados” debate -de la mano del sonidista y realizador Federico Lenz- sobre el conjunto de circunstancias que ponen en crisis un modo de concebir lo audiovisual y acerca de las nuevas formas de distribuir y consumir contenidos audiovisuales que ponen al público en el centro de las decisiones.

El anteúltimo artículo de este Boletín: “Mutaciones del ritual comunitario de la visión compartida” plantea una interesante hipótesis acerca de que las mutaciones del cine en nuestro tiempo se enmarcan en otras mutaciones en los modos de comunicación e interacción de la sociedad. A partir de allí la Dra. Romina Conti defiende que el ritual comunitario de la visión compartida no se extingue con la desaparición masiva de las salas de cine, sino que se transforma y resignifica.

En el sexto y último artículo titulado “Semiosis emergentes. El cine que nos deja la pandemia” Daniel Gastaldello reflexiona desde la perspectiva de la semiótica acerca de las transformaciones que el cine viene experimentando antes y a partir de la pandemia para ofrecer una perspectiva sobre la evolución futura de un fenómeno que hoy vemos bajo la forma de un cine deslocalizado.

A modo de cierre es preciso destacar el gran trabajo desarrollado por todos los integrantes de este Boletín, esperando que puedan disfrutar de cada uno de los artículos y las reflexiones que allí se presentan.

Mutaciones contemporáneas en torno al cine. De fenómeno social a *expanded cinema*

| Mariano Martínez

La historia del cine podría circunscribirse a la evolución sostenida, anclada en el siglo veinte, de una serie de transformaciones tecnológicas asociadas a la imagen. Si bien los primeros experimentos que cifran imágenes en movimiento datan de fines del siglo diecinueve, y pese a que aún se registran tales maniobras, el cine parece ser un fenómeno que pertenece decididamente a dicho abarque temporal. Esto, sin embargo, no significa que no haya producción cinematográfica ni que haya dejado de consumirse cine, incluso en los formatos tradicionalmente asociados a él hasta la actualidad. Quizá pueda pensarse en esto como trazando un paralelo a lo que se conoció como el sostenimiento de un pretendido “fin del arte” dantiano³. La polémica tesis asociada a ello sentenciaba el cese de su recorrido histórico, sin que esto suponga el acabamiento de su práctica. ¿Podría, entonces, pensarse en esto pero vinculado al cine? Si así fuese, el cine devendría algo propio de un contexto histórico determinado cuya extensión supera aquél abarque temporal sin registrar ya la misma gravitación. El resultado ofrecería un paisaje en donde habría el cine, sin su historia. O, mejor dicho, más allá de la misma.

Como muchos de los fenómenos culturales organizados en torno a determinados consumos y producciones, el cine nunca fue simplemente la pantalla y lo que en ella sucede. El ingreso en el siglo veintiuno marca una etapa nueva en lo que se conoce como *expanded cinema*. Esto es, un modo de darse la receptividad de sus propuestas bajo una multiplicidad de soportes y de formatos que exceden con mucho la gran pantalla habitual. La pluralidad de medios y de modos de ver y apreciar el cine torna inevitable la reflexión acerca de su naturaleza. En un texto del 2012 Jacques Aumont plantea recuperar la dirección asumida por estas reflexiones y reavivar la llama de tales inquietudes⁴. ¿Qué vuelve cinematográfico algo cuando la multiplicidad de soportes mediante los cuales se consume lo alejan de las grandes pantallas (aunque no siempre)? De otro modo, ¿qué permanece del cine aún en la era del *expanded cinema*? La pregunta apunta al trazado de una fisionomía propia que se sostenga a expensas de las mutaciones sufridas desde

³Profesor y Licenciado en Filosofía UNMDP, Doctor en Filosofía UBA. Docente e Investigador UNMDP y UAA.

⁴Para una lectura más completa de la tesis propuesta por Arthur Danto, véase: (Danto, 1998).

⁵Aumont, J. (2012) *Que reste-t-il du cinéma?* [Librairie Philosophique]. Existe traducción al español: (Aumont, 2020).

las últimas décadas.

La ciudad de Mar del Plata, a lo largo de su historia, no se ha visto ajena al ejercicio del cine como evento social y cultural. Enclave que amalgama elementos propios de una mirada artística con emplazamientos sociales promotores de vínculos e intercambios de los más variados, su Festival Internacional de Cine que se desarrolla desde el año 1954 es el único festival en su tipo celebrado en la región⁵. Pese a las distintas interrupciones y mutaciones a que se viera afectado, el festival en tanto evento social y cultural supo congregar dos dimensiones de especial relevancia para la zona: el posicionamiento geopolítico de la ciudad de Mar del Plata en el concierto nacional y mundial, por un lado; y la motorización del cine como una de las artes dominantes en la segunda mitad del siglo XX. La primera de estas dimensiones supo ofrecer, en sus comienzos, un tipo de formato turístico alternativo para la ciudad, tradicionalmente asociada al consumo del clásico “sol y playa”. La segunda, por su parte, dinamizó estrategias de apoyo a la creciente industria cinematográfica nacional.

Por distintos motivos, ambas dimensiones se vieron perjudicadas. En parte, quizá, debido al rol que asumiera la Argentina en el reparto mundial de países industriales, y en especial la ciudad de Mar del Plata que sostuvo índices ininterrumpidos de desempleo alarmantes, acompañados de un crecimiento poblacional considerable. Lo cierto es que la escena actual encuentra un fomento disminuido de lo que fuera la realización del mayor evento cultural de la región. Al mismo tiempo, alentado por el irrefrenable fenómeno de lo que se conoce como *expanded cinema*⁶, junto al flagelo pandémico que afecta a escala planetaria desde fines de 2019, el festival ha debido transformarse. En su última edición de 2020 la oferta de cartelera tuvo que sostenerse enteramente desde un consumo de *streaming online*. Esto es, no existió el festival en su formato de salas de reproducción y conferencias, galas y ceremonias de premiación habituales, etc. Su desarrollo debió ajustarse a la modalidad “a distancia” o “virtual” que acompaña nuevos modos de vinculación, no sólo social sino tecnológicos. De un modo u otro el resultado sólo obtura la posibilidad de ambos desarrollos.

Pensar lo propio del cine hoy o lo que resta de él, siguiendo a Aumont, supone enfrentar estrategias que resignifican su función social, su configuración artística y hasta su potencial impacto en las audiencias desde el análisis de su recepción.

⁵ El Festival es el único evento latinoamericano de esa naturaleza que pertenece a la Categoría A, otorgada por la F.I.A.P.F. (Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos) con sede en París. Si bien su primera edición data del segundo gobierno del presidente Juan Domingo Perón (1954), la Revolución Libertadora que lo destituyera de su mandato interrumpe el ciclo que se retomará recién en 1959, para volver a interrumpirse durante la década del '70 (clima de agitación que culminaría en la Dictadura Militar de 1976). Su reactivación debió esperar hasta 1996, momento sí en que de manera ininterrumpida se realiza hasta la actualidad en su habitual formato anual.

⁶ El fenómeno conocido como *expanded cinema* supone la transformación que acompaña los consumos culturales cinematográficos desplazados desde la “gran pantalla” de las salas preparadas para su reproducción a todo tipo de soportes y formatos más chicos, y que involucran tanto tablets, celulares, laptops, como el formato de Plataformas online de cine y televisión (Netflix, Flow, Amazon Prime, etc.).

Bibliografía

Aumont, J. (2020). *Lo que queda del cine*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Aumont, J. (2019). *La imagen*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Danto, A. (1998). "The end of art: a philosophical defense" en *History and Theory*, Vol. 37, N° 4, pp. 127-143.

Mitchell, W. J. T. (2016). *Iconología. Imagen, texto e ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual. [1986]

Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Akal [1994]

Mitchell, W. J. T. (2003). "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual." *Estudios visuales nro. 1*. España, [1995]

Mitchell, W. J. T. (1996). "¿Qué quieren realmente las imágenes?" en: *October*, Vol. 77, pp.71-82.

En busca del reconocimiento. **El Festival de Cine de Mar del Plata,** **sus inicios y su trascendencia** **artística, cultural y política**

| *Nayla González*⁷

Al comenzar a indagar sobre los festivales de cine y su importancia en términos de arte y cultura se vuelve imprescindible hacer foco en la multiplicidad de actores sociales que este tipo de eventos involucran y la diversidad de expectativas que se generan a su alrededor. En estos espacios coexisten intereses económicos, socioculturales y políticos. Los festivales de cine logran o no el reconocimiento social en función del éxito que alcancen en cualquiera de estos aspectos. Dicho esto, haremos hincapié en el origen del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (FICMP), específicamente en la edición de 1954. Para situarnos en la Historia de los festivales de cine tomaremos la periodización de la investigadora inglesa Marijke De Valck que distingue tres etapas. El FICMD se ubica en la primera etapa que va de la década del treinta a la década del sesenta. Esta etapa estuvo signada por la consolidación de los nacionalismos europeos en la antesala de la segunda guerra mundial. Los festivales quedaron ligados a los fines geopolíticos de promoción de las jóvenes naciones que, pese a las distancias, también alcanzaron a esta primera edición en nuestro país. Viajamos a Buenos Aires a fines de la década del 40 y nos encontramos con un antecedente en 1948. Esta muestra no fue de carácter competitiva y se exhibieron filmes de origen nacional. Para este entonces la Argentina era gobernada por Juan Domingo Perón que había ganado las elecciones en 1946 luego de su exilio en la Isla Martín García y su posterior liberación el diecisiete de Octubre de 1945 que lo llevó nuevamente al escenario político por demanda popular (Adamovsky, 2015: 246). En 1952 Perón fue reelecto presidente. Para ese entonces, ya contaba con la participación de Raúl Alejandro Apold en su gobierno quién se hizo cargo de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa del Estado. Este hombre traía consigo un extenso recorrido en los novedosos medios de comunicación. A él se atribuye la idea del Festival de Cine y entre sus motivaciones encontramos las de estrechar lazos con EEUU, fortalecer la industria nacional, disponer de nuevos mercados y mostrarse al mundo en términos puramente geopolíticos. No es casual que la ciudad elegida fuera Mar del Plata, destino turístico por excelencia de la aristocracia en

⁷Profesora en Historia ISP “Dr. J. V. González”; Maestranda en Arte y Soc. en Latinoamérica UNICEN.

tiempos de la Primera Guerra Mundial que luego se convirtió en ícono del proceso peronista a partir del otorgamiento del derecho a vacaciones pagas a las clases trabajadoras.

Años después nos encontramos con una entrevista a Apold en el diario marplatense *La Capital* en la que reclamaba reconocimiento “Y hay que reconocer que ése fue el primer festival, y no el de 1958” (Nevelef - Monforte - Ponce de León, 2013: 66). Sus dichos nos resuenan porque también nos preguntamos por el reconocimiento del hecho cinematográfico más importante de nuestro país en el siglo XX, que contó la primera proyección de una película en 3D, además de la introducción de la tecnología Cinema Scope⁸ que llegó al país días antes de que comience el evento. Nos preguntamos por su relevancia en cuanto a innovación tecnológica y trascendencia en términos artísticos y culturales. Hay un dato no menor a saber: y es que la realización del festival coincidió con el lanzamiento de campaña del Partido Justicialista. Las elecciones legislativas estaban próximas y sin duda dichos acontecimientos políticos motivaron el ingenio de nuestro ya nombrado Raúl Alejandro Apold para atraer la atención no solo de todo el país sino también del resto del mundo. El presidente Perón se hospedó en el mismo hotel que las estrellas de cine y participó del evento cinematográfico al mismo tiempo que habló frente a miles de personas como líder político. De esta forma vemos cómo se entrecruzan las categorías cine, política e industria.

Al año siguiente, en 1955 la autoproclamada “Revolución Libertadora” puso fin al gobierno constitucional de Perón quien tuvo que exiliarse y ordenó la proscripción del peronismo. Esta situación puso en jaque la continuidad del festival así como la producción cinematográfica nacional al mismo tiempo que significó la censura y persecución de directores, productores y artistas. A partir de entonces el festival se interrumpió y no volvió a retomarse hasta 1959. Según la historiadora Clara Kriger, una vez derrocado Perón, la crítica minimizó el evento haciéndolo pasar por un hecho puramente propagandístico y símbolo de la manipulación política del gobierno lo que impidió analizar su aporte en términos culturales y artísticos. Es quizá este el motivo por el cual Apold reclamaba reconocimiento ya que el evento ni siquiera se encuentra citado en la historiografía del cine de nuestro país.

Si bien podemos pensar la veracidad de la funcionalidad política del FICMP de 1954, lo que no podemos es reducirlo a un mero acto de manipulación política. Este festival tuvo su impacto en otros aspectos de la sociedad y no se puede pasar por alto el hecho de que la actividad creativa de los cineastas de nuestro país fuera reconocida y revalorizada mediante este evento y a través de todas las políticas vinculadas al mundo de la cinematografía nacional durante el peronismo. Solo de esta forma podemos pensar el festival como la frutilla del postre de todo un proceso de reconocimiento a esta actividad que nos permite advertir el crecimiento cultural, artístico y económico que significó de aquí en adelante.

⁸ El Cinema Scope es un sistema de grabación caracterizado por el uso de imágenes amplias en las tomas de filmación lo que requería de pantallas más amplias a las acostumbradas en ese entonces.

Por otra parte, esta falta de reconocimiento no solo se da en el plano nacional sino también en ámbitos internacionales y comparte dicha condición subalterna con otros festivales de cine de habla hispana. Esta hipótesis que abre una fuerte línea de trabajo es expuesta por la investigadora Nuria Triana Toribio (2007) y nos deja las puertas abiertas para continuar indagando y problematizando el FICMP.

> Bibliografía

Adamovsky, Ezequiel (2015). *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003* (1ª ed). Buenos Aires: Booket.

Alonso, Juan Manuel (2018), “*El Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (MPIFF) y su relación con el circuito internacional de festivales. Historización y conceptualización de un fenómeno global*”. Documento digital:

https://www.academia.edu/37962945/El_Festival_Internacional_de_Cine_de_Mar_del_Plata_MPIFF_y_su_relaci%C3%B3n_con_el_circuito_internacional_de_festivales._Historizaci%C3%B3n_y_conceptualizaci%C3%B3n_de_un_fen%C3%B3meno_global

Cattaruzza, Alejandro (2009). *Historia de la Argentina, 1916-1955*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Kruger, Clara (2004). “Inolvidables jornadas vivió Mar del Plata. Perón junto a las estrellas” en *Archivos de la filmoteca*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Nevelef, Julio; Monforte, Miguel; Ponce de León, Alejandra (2013). *Historia del Festival de Cine de Mar del Plata. Primera época: 1954-1970. De la epopeya a la resignación*. Volumen 1. Buenos Aires: Corregidor.

Toribio, Triana Núria (2007). “El festival de los cinéfilos transnacionales: Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata. 1959-1970” en *Secuencias: Revista de Historia del Cine / 25*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

El cine compartido en salas

*Miguel Monforte*⁹

Desde su aparición en 1895, el cine nunca había visto cerrar todas las salas de un país al mismo tiempo durante un período tan largo, incluso durante las dos grandes guerras mundiales. La pandemia de COVID-19 privó a millones de continuar con esta práctica, que si bien había asumido diversos matices a lo largo de su historia, aún se mantenía.

A lo largo de varias décadas, el cine significó una emoción compartida frente a una gran pantalla, una práctica social extendida por todo el planeta. “Ir al cine” simbolizaba un acontecimiento que comenzaba en el momento mismo de elegir la película, convencer a otra persona (o ser convencido) para consumir juntos ese producto y no otro de la cartelera, “producirse” para salir, sentir una agradable sensación de cobijo (generalmente disimulada por los adultos, demostrada con naturalidad por los más chicos) al entrar a esos templos paganos, entregarse a una historia mediada por la tecnología a través del famoso pacto ficcional entre espectador y obra, y seguir impactado por su influjo aún después de concluida la proyección. Mar del Plata es una ciudad cinéfila. Su historia acumula hacia el 2021 treinta y cinco ediciones de un festival internacional clase A, a lo que se suman innumerables muestras, concursos y festivales de menor jerarquía llevadas adelante por instituciones de diferentes procedencias. También posee una rica historia en salas comerciales de diversas dimensiones y ubicaciones, que han crecido, evolucionado y también cerrado al ritmo de las tendencias mundiales en este sector.

De todos modos, en 2021 la ciudad cuenta todavía con casi una veintena de salas, públicas y privadas, que esperan el momento de volver a encender sus luces y su ilusión de realidad.

Pero: ¿y mientras tanto?

El audiovisual consumido a través de medios electrónicos

Como todo el resto del planeta, Mar del Plata se convirtió en “mar de la virtualidad” desde el comienzo del confinamiento por la pandemia. El cine (término ya hace un tiempo caído en desuso por los profesionales de la actividad) ha sido reemplazado por todo tipo de obras audiovisuales que representan la evolución del cine y su articulación con otros medios expresivos. Su consumo ya había ido mutando, y hoy se habla del

⁹ Realizador, Investigador, y Docente Audiovisual.

boom de las plataformas, sobre todo las que ofrecen servicios de video on demand. Mucha gente se volcó al consumo masivo de series y películas apenas comenzaron las restricciones de circulación por cuestiones de seguridad sanitaria. El mercado de VoD explotó. Y aquí nos debemos detener a analizar que no solo se trata de una situación económica o de encierro obligatorio, se puede inferir que hay una razón muy simple para que esto suceda, que no es estrictamente de distanciamiento social. En nuestras sociedades el cine se había convertido en una práctica sociocultural que permitía, a un costo relativamente accesible, salir de casa y compartir colectivamente la misma emoción. Esa búsqueda sensorial continúa hoy a través de la pantalla doméstica y el streaming familiar o individualizado. Los soportes son complementarios, no se sustituyen entre sí, en este sentido las prácticas se suman, el espectador puede ver televisión online, VoD en su computadora, hasta películas o series en su celular o intentar concurrir a un autocine, negocio que pareció resurgir en estos tiempos pero no perduró. Lo que no se apagó es la necesidad de la gente de conmoverse ante las imágenes en movimiento y el sonido que las acompaña.

Los que nos creemos especialistas podremos asegurar que nunca se apreciará una película como en el cine, y hasta desdeñaremos la calidad de determinados productos que no cumplen con los recursos morfológicos que el cine supo imponer. De todos modos, y hete aquí la magia, la mayoría de los espectadores se siguen sumergiendo en las aguas de las tramas audiovisuales más allá de su condición de exhibición y consumo. Eso no los vuelve sujetos condenables. Posiblemente todos son conscientes de que se puede apreciar mejor una obra en una adecuada sala de cine que en cualquier otro lugar. El tema es que hoy por hoy la sala es un recuerdo añorado instalado en el imaginario colectivo. La valoración simbólica de todo esto es muy personal. Estas medidas de consumo de audiovisual adaptativas ya tienen otros antecedentes en la historia del cine, no tan extraordinarios, vamos a coincidir. Mi sensación personal es que, pasado este período, habrá una adaptación cíclica, donde los mecanismos de reproducción y encuentro con las obras audiovisuales volverán a localizar diversas posibilidades, sin que ninguna desaparezca.

Desde el tiempo de las cavernas el ser humano necesitó que otros le refieran “un cuento bien contado” para evadirse de la realidad, al menos por un rato. El “como” me lo cuentan siempre estuvo mediado, y eso se ha potenciado en esta época de mercantilismo extremo, por empresas de todo tipo. En este contexto, el individualismo no es patrimonio solo del audiovisual. Por más que los que somos tildados de conservadores creamos que el cine debe verse en una sala a oscuras y reflejado en una pantalla gigante compartiendo con conocidos y desconocidos esa experiencia, y creamos que los que deciden vincularse con el audiovisual de otra manera están equivocados, solo estaremos perdiendo el tiempo, que podríamos emplear para ver más obras audiovisuales y criticar menos a los que no coinciden con nuestra propuesta. La realidad nos ubica.

Futuros inesperados

| Federico Lenz¹⁰

El forajido detenía su marcha para observar en Cinemascope el atardecer en el desierto, y de paso certificarnos la pequeñez del hombre frente a la naturaleza, la libertad para elegir su camino y quizás, la certeza de que no hay dónde ir. Como él, teníamos que girar la cabeza de lado a lado para apreciar tal inmensidad. Charlton Heston era el profeta que levantaba las tablas de los mandamientos para imponerlas a su pueblo, y nos observaba desde lo alto, dominante y poderoso. Nosotros desde la platea mirábamos hacia arriba replicando un gesto sumiso para recibir una doctrina tan religiosa como política: *No hay libertad sin ley*. Los kamikazes ofrendaban su vida por el emperador lanzándose en picada sobre los portaaviones enemigos, y la explosión nos sacudía como si fuese real. La muerte mecánica que caía del cielo movía las paredes y el piso de la sala del cine, impactándonos en el cuerpo tanto como en los ojos.

El cine, en su formato clásico, siempre estuvo asociado a este tipo de situaciones en las que su ceremonia, su ámbito físico o sus manifestaciones técnicas traían un significado extra. Una connotación que venía de la mano de las diferencias de tamaño, intensidad y potencia que existían entre sus mundos inventados, y nuestra realidad. El discurso audiovisual mediado por el cine de grandes formatos tenía algo de inapelable, y como público poco podíamos hacer más que dejarnos llevar, ceder ante el desfile de sombras y sonidos. En la actualidad, y merced a la implementación de nuevas tecnologías, la situación es bien diferente. Como siempre, los avances técnicos comienzan aportando soluciones nuevas a problemas viejos: la pantalla verde hizo innecesario ir a filmar al desierto, por ejemplo. Pero con el tiempo comienzan a posibilitar nuevas visiones, nuevas perspectivas y por lo tanto, nuevas maneras de contar. En definitiva: nuevos lenguajes. Hoy podemos acompañar a una flecha en su vuelo, darle una forma específica al humo de un cigarrillo o desvincular a nuestros personajes de la gravedad. Pero todos estos desarrollos eran esperables, lógicos dentro de una industria que hace del progreso técnico su motor. El verdadero cambio que marca esta época es otro: las nuevas formas de distribuir y consumir contenidos audiovisuales que ponen al público en el centro de las decisiones. Público que ya no necesita ser masivo ni simultáneo, y que pone su voluntad por encima de todo. Ya no se espera a que un narrador tenga algo para decirnos: buscamos lo que queremos recibir. No se nos imponen limitaciones de tiempo o lugar para acceder a la obra. Ni siquiera durante la reproducción, ya que la pausa, los saltos temporales y el avance cuadro por cuadro nos han transformado en el último editor en la cadena de producción. Como niños caprichosos del audiovisual, vemos lo que

¹⁰ Sonidista y Editor. Docente UNMdP y Escuela de Artes Visuales "Martín A. Malharro".

queremos, cuando queremos y como queremos.

La actualidad de esta industria está marcada por una paradoja: nunca como ahora le fue tan bien al *Cine*, al tiempo que le va muy mal a *los cines*. Vale la aclaración: decimos *Cine* por costumbre, pero nos referimos a la producción de contenidos audiovisuales, ya que hoy nuestros consumos de imágenes abarcan otros formatos, vías de distribución y pantallas. Y decimos *los cines*, en tanto espacios dedicados ex profeso a la visualización de obras en un régimen definido de modo externo a nuestras voluntades. Así, el *Cine* crece en nuevos territorios mientras las salas dejan de ser su lugar natural al mudarse a televisores inteligentes, teléfonos, tablets y computadoras.

Este conjunto de circunstancias pone en crisis un modo de concebir el audiovisual, sin determinar por ello su fin. Al contrario, se trata de un momento histórico en el que, de nuevo, está todo por hacerse. Ninguna de las cosas que consideramos *El Cine*, existían al momento de consolidarse su factibilidad técnica. Desde el montaje hasta la composición, y desde la matiné en continuado hasta el balde de pochoclos, todo fue surgiendo en un proceso de más de 100 años, y que no era imaginable el primer día en que las imágenes pudieron fijarse con la ilusión del movimiento. Estamos a las puertas de una época que va a ser terreno de experimentación, de prueba y error en que las posibilidades casi infinitas de representación audiovisual, y los modos de acceder a sus productos van a interactuar de modos inesperados. El resultado serán nuevos lenguajes, otra clase de historias y distintas maneras de sociabilizar su consumo.

El modo en que nos vinculamos con algo lo modifica. Quizás no en lo material, pero sí en los sentidos que pueden asignársele, o en los recorridos conceptuales que puedan iniciarse. Al consumir *Cine* en la pantalla del teléfono, la relación de fuerzas y magnitudes se invierte: la inmensidad del desierto y toda su carga de significados, se vuelven una mancha amarronada, mientras que el forajido, epítome de la libertad, se reduce a un puñado de píxeles borrosos. Somos nosotros quienes miramos desde arriba al enviado de dios, que no luce tan poderoso entre nuestros dedos. Ya no podrá relegarse el significado último de la historia narrada al impacto emocional devenido de la fuerza y el tamaño. Habrá que buscar modos alternativos y aun no pensados de contar algo, funcionales al consumo móvil, intermitente, en espacios ruidosos y con poca definición.

En las nuevas pantallas la portabilidad pagó su triunfo sacrificando la resolución, el ancho de banda y el rango dinámico. O lo que es lo mismo: lo que puede verse y escucharse, y la variación dinámica como recurso narrativo. Los pequeños parlantes de celulares y laptops jamás podrán hacer justicia a los millones que cuestan las sutilezas del diseño sonoro: un trueno suena como un chasquido, y no como el cielo cayéndose, y un susurro entre enamorados es enmascarado hasta desaparecer por ambiente que rodea al aparato que los muestra. Por lo tanto no será a fuerza de volumen o silencio como una historia nos impacte. Ideas como plano general y primer plano van a mutar su significado si unos y otros van a limitarse a lo que cabe en una mano.

En su momento, la aparición de la televisión puso en dudas la supervivencia del formato cinematográfico tradicional. Pero no logró hacerlo desaparecer, si no que hizo surgir una suerte de especificidad: películas que había que si o si ver en el cine, y otras que podían verse en televisión. La épica monumental cabía mal en la pantalla chica, mientras que una historia urbana o muy hablada no desentonaba en el tamaño de una

ventana. Un lenguaje *televisivo* surgió de la nueva manera de producir y de consumir. Algo así comenzaremos a ver pronto, si no es que ya está sucediendo: resoluciones técnicas y narrativas, impensadas aun, surgirán de las limitaciones o las virtudes de los próximos juguetes que nos de la tecnología. Con el tiempo los móviles y el streaming tendrán su propio Houston, su propio Truffaut o su propio Favio. Al igual que siempre, es el tamaño del marco decidiendo el tema de la pintura. Ya sabemos qué tipo de recursos no van a ser reproducibles en el próximo Cine de consumo portátil, personal e independiente. A nosotros nos toca iniciar el camino hacia el territorio desconocido del futuro de las artes audiovisuales, sin saber que va a ser posible o cómo será interpretado.

Mutaciones del ritual comunitario de la visión compartida

Romina Conti ¹¹

Recibir alguna noticia de su fase organizativa, esperar la programación, analizar las secciones, leer las sinopsis, seleccionar las películas para ver, evaluar en cada caso cuál de las salas en las que se proyecta cada film podría ser más afín a nuestra expectativa de experiencia, organizar horarios, cumplir los pasos del registro y conseguir el pase o las entradas, concurrir a la sala, hacer la fila para el ingreso, encontrarnos con alguien, esperar que no falle ningún aspecto técnico de la proyección, experimentar la propuesta cinematográfica, a veces escuchar a algún/a realizador/a o participante del equipo de la película, aproximarnos a una primera instancia reflexiva sobre el film mediante la gestualidad y corporalidad de cada integrante de esa comunidad que generamos en la sala. Repetir con variaciones. A todo eso sigue el diálogo, presente o futuro, con quienes conforman el entorno social y afectivo con quien compartimos la vida, instancia que suele iniciar con la pregunta: ¿fuieste a ver algo al Festival?

Esa apretada secuencia de acciones, instancias, espacios y dinámicas de la emoción podría también recrearse en otras experiencias de esa etapa, visiblemente en retirada, del cine “de sala”.

Durante algo más de un siglo, el cine estuvo constituido (también) por esas experiencias de visión compartida en un espacio común, al que se arribaba desde una múltiple sincronía de las acciones en las que coincidíamos diversas individualidades. Sin embargo, hace ya casi un siglo más, que Van Der Beek¹² acuñó el concepto de “cine expandido” para referir a las múltiples mutaciones de los modos de exposición y circulación de lo que, no sin polémica, seguimos llamando cine.

Nuestra experiencia de las producciones audiovisuales hoy, y no solamente en el contexto generado por la pandemia, parece destinada a la individualidad y a la progresiva y razonable desaparición de los lugares específicos destinados a ella. Puede ser cierto lo segundo, pero el primer supuesto deja oculta la trama en la que se sostienen formas diversas del carácter gregario de la experiencia del cine.

¹¹ Profesora en Filosofía UNMdP, Doctora en Filosofía UNLa y Especialista en Docencia Universitaria UNMdP. Docente e Investigadora UNMdP.

¹² Como texto inicial sobre estas mutaciones, puede verse Expanded Cinema (1970), de Gene Youngblood. Traducido al español por EDUNTREF en 2012.

Se torna algo curiosa la lluvia incesante de discusiones y polémicas que las transformaciones materiales del cine han generado en este tiempo. Curiosa porque hablamos de una forma de arte para la cual la innovación y transformación son constitutivas. Aquellos momentos iniciales del cine, todavía se encuentran a luz de la revolución industrial y asumiendo el protagonismo histórico de una dimensión de futuro que suponía múltiples mutaciones: económicas, sociales y políticas, productivas, culturales, teóricas, artísticas... Esa dinámica inmanente a la fase de surgimiento del cine supone además un necesario margen de previsión de lo que hoy denominamos la “obsolescencia” de los dispositivos tecnológicos, pero también de los dispositivos culturales y sociales. En esa escena, lo nuevo no es una excepción sino más bien la regla. El mundo audiovisual, entonces, desde su fase germinal con la aparición de la fotografía hasta la actual fase post-digital del cine, pertenece a la lógica de lo variable. Muchos de los aspectos que a veces comparamos con nostalgia, son en realidad los rasgos propios de la dialéctica histórica del devenir de la imagen.

Entre las muchas respuestas que nos invitan a una comprensión menos romántica de estas mutaciones, la noción de “imagen pobre” nos invita a abandonar el anclaje del cine y de la producción audiovisual a esa clave de interrogación ajena (porque pertenece al dominio de lo pictórico) que se abre desde el problema de la representación. Estas imágenes expresan lo que Steyerl llama la “condición de desmaterialización”¹³, que se acompaña de la ruptura de la relación indicial de la imagen. Pero es esa mutación la que posibilita otro alcance para la participación en estas imágenes que está garantizado, justamente, a partir de los avatares de su materialidad: cargas, descargas, recortes, ediciones, cambios de formato y muchas otras intervenciones individuales y colectivas. La “economía” de las imágenes pobres, que también son mutaciones de las producciones audiovisuales que seguimos llamamos “cine”, hace posible la participación de un grupo de participantes mucho más amplio que nunca.

Sin duda estamos ante un profundo cambio en lo que la producción audiovisual en general, y el cine en particular, representa a partir de su constitución interferida por la materialidad colectiva de un devenir “pobre”. El cine también se ha desmaterializado en muchos aspectos, y sus modos de intercambio y de circulación remiten más a la imaginación que al anclaje en una visión “correcta”. La circulación de las producciones, nuestras formas de experimentarlas, se despliegan más que nunca disociadas de su origen productivo y de los rasgos prefijados para su reproducción. Su carácter móvil, la magnitud de su accesibilidad, la pluralidad de los formatos en los que las experimentamos y aquellos momentos, espacios y círculos en los que significamos esa experiencia, son ahora otros. ¿Es que acaso este carácter “promiscuo”¹⁴ de las imágenes, altera sustancialmente aquel ritual comunitario de la visión compartida?

Sabemos que una comunidad, sus lazos, sus relaciones, el sentido colectivo que le otorga una realidad

¹³ Puede seguirse esta idea en el texto de la autora publicado en 2014 por Caja Negra: *Los condenados de la pantalla*.

¹⁴ Al respecto de esta idea puede verse el texto de Susan Buck Morss (2009) “Estudios visuales e imaginación global” (*Antipod. Rev. Antropol. Arqueol.* N°9, pp.19-46)

dialéctica en relación con lo individual, no existen por sí solos. Por el contrario, se construye colectivamente a partir de la configuración de individualidades que se definen a partir de su inclusión en una trama co-existencial. El concepto de comunidad no remite a un conjunto de individuos reunidos al azar (multitud) o de manera meramente instrumental con fines civilizatorios (sociedad), no hay comunidad por un simple conjunto de personas reunidas en una sala, o en un evento. Por el contrario la comunidad se constituye en las formas del existir propio que sólo pueden consagrarse en vínculo con el existir de los/las otros/as. El concepto de comunidad remite, por tanto, a esa instancia en la que la experiencia y construcción de sentido se vuelven impensables en soledad.

Las mutaciones del cine en nuestro tiempo, se generan en el marco de otras tantas mutaciones en los modos y medios comunicacionales y de interacción, y es en esa complejidad de nuestra vida cultural en la que debemos buscar sus nuevos significados. Así como el cine se instala en las plataformas y se atraviesa desde pantallas celulares, la comunidad se genera en formatos de redes sociales, de espacios virtuales de intercambio que se combinan con esas interacciones que, también en el cine de sala, no eran exclusivamente sincrónicas a nuestra experiencia del film.

Hoy recibimos por whatsapp un link a una película con la invitación de una amiga que nos dice: “tenés que verla”. A veces entre la invitación y el inicio de la experiencia no median más que minutos y después se repite el gesto: sumamos a alguien más a la experiencia, nos abrimos a ponerla en palabras, la debatimos, evaluamos, cotejamos sentidos, destacamos una escena, opinamos sobre una mejor manera de verla.

El ritual comunitario de la visión compartida no se extingue con la desaparición masiva de las salas de cine, sino que se transforma también a otros medios, muta en su configuración, hacia las cualidades propias del formato inmaterial y digitalizado, desplegando potencialidades comunitarias desde las nuevas formas comunicacionales. Dimensionar los impactos e implicancias de esa mutación es una tarea más acorde a nuestro tiempo, que establecer demarcaciones sustantivas que solo excluyen el carácter diverso de esas experiencias.

Semiosis emergentes

El cine que nos deja una pandemia

*Daniel Gastaldello*¹⁵

“No soy un ingenuo, ni un utópico; sé que no habrá una gran revolución. A pesar de todo, se pueden hacer cosas útiles, como señalar los límites del sistema.”

Slavoj Žižek

La perspectiva de la Semiótica

Puede que aún no hayamos tomado la necesaria distancia temporal para reflexionar sobre el cine como un nuevo evento sociocultural deslocalizado, sus transformaciones a partir del impedimento de la proximidad física con otros participantes y el fenómeno completo observable en su complejidad. Posiblemente nos reste un tiempo por venir para que identifiquemos su producción y su consumo. Pero sucede que nos corresponde a los semiólogos ir a la vanguardia de estas reflexiones, a pensar lo próximo para desnaturalizarlo. No para aplicar modelos (que ya sabemos que funcionan), ni repetir lo que los expertos en crítica cinematográfica vienen comprobando hace décadas sobre la omnipresencia de los medios. Cuando hablo de ir a la vanguardia me refiero a revelar las fases profundas de un fenómeno emergente y prever aspectos que aún no ocurrieron. Creo que sobran marcos teóricos para ello. Cuando en los años 60 Christian Metz se permitió sospechar que las películas eran algo más que entretenimiento de masas, fue más allá del espectro comunicativo y se preguntó por la significación. De allí surgió, pese a las observaciones de algunos académicos, una semiología del cine. Lo mismo sucedió cuando Roland Barthes propuso leer las claves de una cultura en los objetos menos pensados. Cuando Iuri Lotman instaló

¹⁵ Doctor en Semiótica (UNC). Maestrando en Política Científica (UBA), Profesor y Licenciado en Letras (UNL). Analista en Informática Aplicada (UNL). Profesor Adjunto Ordinario de Semiótica General y Seminarios de Semióticas Específicas (UNL). Investigador del Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (CONICET). Director del Grupo de Investigación en Semiótica (UNL). Miembro de la Red Intercátedras de Semiótica (UNNE, UNaM, UNT, UNL). Integrante de la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Semiótica (AAS).

lo alosemiótico, no hablaba de algo inherente a los textos, sino de los sentidos que se construyen sobre ellos y de su calculada marginalidad. Cuando Charles Peirce resituó al hombre a un momento en la semiosis, comprimió su omnipresencia a una parte de un sistema, y cuando Eliseo Verón dijo que nuestras sociedades producen sentido en escalas industriales, ancló los objetos a sus sentidos y desmaterializó las cosas... De estos ejemplos, entre tantos, aprendimos que debemos sospechar de los textos que más naturalizados tenemos (cualquiera sea su materialidad), especialmente de los más próximos, porque su poder ideológico reside en que no pensamos en ellos. Como la belleza, el valor no está en el objeto ni en la mirada del que contempla, sino en su sentido socialmente diseñado que media entre el objeto y quien lo observa. Creo que la gran lección de estos años de historia de institucionalización de la Semiótica como disciplina es que habilita la capacidad de alejar lo más próximo para volverlo signo, constructo, tomar distancia y desnaturalizar aquello que nos parece obvio, y ver los mecanismos invisibles que instalan y sostienen esa obviedad.

Las transformaciones del cine

En primer lugar debemos reconocer un fenómeno histórico: la espectación solitaria de un film no es un fenómeno nuevo, pese a que su implementación tenga para nosotros muy poco tiempo. Si nos restringimos a las lógicas mediáticas, las condiciones de su producción¹⁶ llevan más de tres décadas desde la aparición del VHS y la video-reproductora. El cine resituado en nuestras casas es la herencia del teatro llevado al microcosmos de la intimidad, que se remonta a más de un siglo cuando el radioteatro popularizó ciertas narrativas empleando sólo la voz hablada. En este sentido, ir al cine, a un evento social, es una forma de reconocimiento que no hace al relato en sí mismo.

En segundo lugar debemos focalizarnos en una coyuntura: ya no podemos hablar de eventos que nos convocan en torno al cine, ni de medios de comunicación, sino de *mediaciones*. Se trata de un mismo sistema global, con su propia lógica y su propio lenguaje. La linealidad fue reemplazada por la hipertextualidad, la unidireccionalidad por la interacción, la economía de datos por su proliferación, la periodicidad por el tiempo real. También el público se ha microsegmentado en audiencias, el monomedio fue desplazado por el multimedio (donde tampoco importa demasiado el medio sino el contenido), el cual a su vez debe adaptarse a múltiples dispositivos. El escenario que nos encuentra ahora ya no es el de los relatos audiovisuales localizados en un medio, sino de *narrativas transmedia* (Scolari, 2013), a las que se puede ingresar en cualquier momento y lugar, en un punto impreciso de su desarrollo y por cualquier dispositivo. Las redes sociales cobran otra relevancia en esta coyuntura, porque constituyen el repositorio físico de las partes que sostienen estas narrativas, en las que el auditorio participa activamente bajo la forma de uno o varios espectadores. Rápidamente podríamos decir que una *red social* es un grupo

¹⁶ Eliseo Verón dijo claramente que las condiciones de producción no son el contexto histórico, sino el sistema de textos que le dan sentido a un texto particular. En esa línea, este sistema consiste en textos de cualquier época, lugar y destino.

de personas con intereses comunes. Pero en su constitución, se trata de un sistema de ideas en semiosis, una comunidad¹⁷ que, en términos de Peirce (1868), se esfuerza por institucionalizar una Verdad (así con mayúsculas).

Dada esta condición histórica y esta coyuntura presente, nos quedaría por pensar en un tercer aspecto: el futuro. ¿Hacia dónde se proyecta el actual fenómeno que hoy vemos bajo la forma de cine deslocalizado? Estos dos aspectos, el histórico y el actual, nos dan la pauta de que estamos frente a narrativas cuya innovación es actual pero sus condiciones de producción, circulación y reconocimiento son extemporáneas. El cine que actualmente vemos es la parte visible de un fenómeno mucho más complejo en el que están inscriptas otras cuestiones que nos involucran, no tan ficcionales ni lejanas, sino reales y próximas. Nuestro esfuerzo es abordar ese fenómeno complejo para, si no resolverlo, al menos hacerlo visible.

El cine deslocalizado

Si nos detenemos a pensar en su constitución como signo, el cine es algo (primeridad), en lugar de otra cosa –en algún aspecto o capacidad– (segundidad) para otro (terceridad), con un efecto necesario en otro signo igual o más desarrollado (semiosis). El cine relocalizado es visualmente atractivo, innova en el empleo de las bandas sonoras, sus historias son originales, las tecnologías implicadas están presentes en su construcción pero también en su consumo, por eso podemos ver escenas técnicamente deslumbrantes en cualquier momento y en cualquier condición de accesibilidad. De hecho podríamos afirmar que su espectacularidad está diseñada para activar un reconocimiento global (aunque no se libre de la intermitencia de ese consumo).

Así como el cine en sus inicios remitió al teatro y a la literatura, hoy replica ese gesto y remite al cine mismo, a las artes en general, las ciencias y las tecnologías disponibles de nuestra contemporaneidad. Y lo hace imbricándose a temáticas universales y a la vez actuales, presentes en diversos soportes materiales disponibles en la gran enciclopedia global. Allí se articula con los materiales sociales más próximos, apelando al sentimentalismo (primeridad), la acción (segundidad), la reflexión (terceridad) y el debate argumentado (semiosis). La terceridad no somos los consumidores o audiencias solamente, sino una diversidad de textos en la red que tematizan estos films, que los reconocen y potencialmente los replican en nuevos textos que hacen del cine en sí el inicio de relatos más complejos. Todo está soportado en las tecnologías en red. Una película que no es objeto de alguna de las múltiples mediaciones que señalamos,

¹⁷ La primera vez que apareció el término “comunidad” en los textos de Peirce fue en su artículo “Some Consequences of Four Incapacities” (1868): “[cuando] los seres humanos llegan a acuerdos, cuando se esboza una teoría se considera que está a prueba hasta que se alcanza aquel acuerdo. Una vez alcanzado, resulta ociosa la cuestión de la certeza, porque no queda nadie que la ponga en duda. Individualmente no podemos confiar razonablemente en alcanzar la filosofía última a la que aspiramos, sólo la podemos buscar, por tanto, para la comunidad de filósofos”. Se entiende que el acuerdo es provisional, que funciona momentáneamente para poner fin a la duda. Peirce aclaró sin embargo que se tiende a la noción de opinión final, que será alcanzada como reemplazo de lo que llamamos la Verdad. En este sentido, las redes sociales son una comunidad que ostenta una verdad, cuando en realidad sólo comparten acuerdos transitorios.

no puede proyectarse a nuevas semiosis. En este sentido podemos afirmar que el nuevo cine relocalizado no está para contarnos historias, sino para que nos narremos a nosotros mismos a partir de ellas. Va más allá del film: es lo que una comunidad comienza a decir y a construir de sí misma a partir de ella.

Más allá de una génesis, en la que es necesario recapitular para entender el proceso global del consumo, es necesario particularizar en las innovaciones que ofrecen estos textos. En estas innovaciones, que permiten fundar y generar semiosis, podemos hablar de innovaciones de las que depende su recirculación en nuevas textualidades. La pregunta entonces no es por qué consumimos cine fuera del cine, sino por qué el cine relocalizado instala reconfiguraciones, a efectos de qué, y cómo ellas nos instalan en una nueva semiosis de producción, circulación y consumo de textos audiovisuales futuros. Como sabemos toda semiosis es un gesto futuro, y hacia ese escenario posible nos proyectamos.

Las potencialidades del cine transmedia

No hablaremos de condiciones de producción, ni de circulación ni mucho menos de reconocimiento (porque no hice un estudio de audiencias). Hablaremos de las potencialidades, de las preguntas que creo que los films están planteando, de las semiosis que pueden desencadenar.

Desde los fundamentos básicos de la Semiótica, sabemos que estudiando los textos estudiamos finalmente las relaciones sociales. Lo que plantean los nuevos textos van en ese sentido, explotando las tecnologías que atraviesan a todos los medios. Llegará el momento en que, viendo cine, elijamos nuestro propio recorrido, y armemos nuestra propia película.

Las tecnologías implicadas están presentes en la construcción del nuevo cine pero también en su consumo. Por eso, si se dan ciertas condiciones de accesibilidad determinadas (Verón, 2013), podemos ver escenas técnicamente deslumbrantes en cualquier momento y replicar, extender y crear textualidades nuevas en otros soportes.

En las redes, los nuevos films se constituyen en textos cuyo reconocimiento debería estar técnicamente garantizado. El gasto por su accesibilidad puede ser nulo, por lo que podemos pensar que su valor agregado está en el consumo mismo, es decir, en nuestro tiempo como un bien escaso que los medios se disputan. Su grado de naturalización puede ser tal que podría decir que llega a ser uno de los tópicos más recurrentes en cualquier intercambio mediado por tecnologías de una población específica. Esa población específica que puede acceder al consumo sin ningún gasto más que el que implica su conectividad a la enciclopedia global, no se define por una cantidad sino por una cualidad. Desde los inicios en los años 70, las audiencias mayoritarias fueron reemplazadas por audiencias concretas según los Índices Nielsen de 1920 (Brooks - Marsh, 1997). Éstas debían ser atraídas por series que se vincularían con gustos puntales y que consuman efectivamente productos de anunciantes determinados. Se inicia así la noción del público rentable, menos numeroso, interesante para las empresas igualmente especializadas. Así, podemos decir que la multiplicidad de textos audiovisuales y transmediales habla de la multiplicidad de productos disponibles en un mercado de bienes y servicios externo que imprime a la programación su tendencia a la especificidad.

Este nuevo cine relocalizado es un consumo valioso en sí mismo, endogámico y focalizado, con tiempo suficiente para desarrollarse y desarrollar experticia en el lector, que no necesita de la masividad sino de la multiplicidad de micro-segmentaciones de consumo. De esta manera, la particularidad se vuelve un valor. Estas modalidades centradas en el espectador (incluso con sus falencias) lo vuelven un sujeto poseedor de un dato, que en las redes puede contrastar información y volverla conocimiento. Las redes se convierten entonces en una superficie con una temporalidad no lineal, donde se vuelca y circula el saber, donde las mediaciones (y no los medios) a través de múltiples dispositivos, permiten que las narrativas transmedia se desplieguen y habiliten el ingreso de nuevos lectores al sistema.

Así, contenidos y dispositivos funcionando de maneras cada vez más especializadas, delegan al espectador los programas narrativos y, en consecuencia, la posibilidad de un cambio de abordaje. La perspectiva que se abre estará concentrada en las formas, no sólo en su tematización sino en la producción misma.

Semiosis emergentes

Finalmente, no pretende ser este un aporte que prediga comportamientos ni pronostique los destinos de un texto. Mucho menos de productos sostenidos en dispositivos que dependen ambos de los vaivenes de la economía, incierta por definición y más aún en este contexto de peligro sanitario. En todo caso esto pretende acercar una perspectiva de lo que puede ser posible, dadas las condiciones mencionadas. Volvemos entonces a nuestra inquietud inicial: ¿Hacia dónde se proyecta el actual fenómeno que hoy vemos bajo la forma de un cine deslocalizado? Podemos hipotetizar lo siguiente: que los contenidos continuarán especializándose cada vez más. Los espacios y tiempos de ocurrencia de las tramas serán cada vez más específicos. Los grandes relatos convivirán con microrelatos, con programas narrativos menores, puntuales y con auditorios cada vez más reducidos y especializados. Los films posiblemente comiencen a parecerse a series, segmentadas por capítulos breves de consumo inmediato. Ya no será el teatro el lugar físico de consumo, sino el tipo de pantalla que podamos transportar. Posiblemente los films comiencen a tematizar conceptos, y por ende los debates comenzarán a ser no sobre el verosímil textual, sino sobre las derivaciones de esos conceptos proyectados a problemáticas de lo personal y lo social cada vez más diferenciadas. Se debatirán esquemas de intelección con argumentos que convoquen diferentes saberes especializados.

Proyectándonos a las mediaciones, las películas y las redes comenzarán a confluir. Los textos ya no serán comentados o problematizados en dispositivos paralelos, sino en tiempo real en el mismo soporte. Incluso los programas narrativos podrán ser elegidos y contruidos en la misma materialidad. La dicotomía cine/redes comenzará a desintegrarse, y el cine y las redes conformarán un mismo espacio de producción y consumo unificado. Al modo de “Elige tu propia aventura”, un lector podrá tener a disposición varios itinerarios posibles para continuar su relato, y tendremos diferentes micro-films en un mismo texto audiovisual, en el mismo espacio y tiempo. En consecuencia, cabe la posibilidad de que ya no se hable de una película estática y sus interpretaciones, sino que el debate sea sobre los criterios de construcción de los

textos personales que irán surgiendo.

Sabemos por Peirce, que las semiosis se van especializando. Precisamente la función de la comunidad de conocimiento hace que eso sea posible. Tal vez no deberíamos pensar en el cine deslocalizado, que es lo que más nos llama la atención, sino pensar al cine y sus eventos asociados como un momento (incluso menor) en las múltiples narrativas de circulación en la semiosis social que hoy conocemos. Debemos reemplazar el concepto: el cine que vemos hoy es un instante dentro de los relatos que nos rodean y hacemos funcionar a diario. ¿Cómo consumimos este cine fuera de su escenario históricamente asignado? ¿Cómo lo estamos pensando, cómo hablamos o escribimos sobre él? Mientras que su elaboración requiere un alto grado de experticia técnica, científica y cultural, su reconocimiento va desde lo anecdótico, el comentario de lo superficial y la especulación desde lo pasional. Ese diferencial es lo que hay que estudiar: en el cine que vemos están inscriptas las condiciones de posibilidad de la significación. Lo que se ha modificado es su circulación, la nueva trama en la que cobra entidad el cine está demandándonos reflexionar sobre eso que creemos innovador.

Estamos en una red histórica de consumo y reproducción de historias, somos una red de ideas sobre esas historias. Nos diferencia nuestra capacidad de tomar distancia y desnaturalizar nuestros contextos. Más allá de la probabilidad o improbabilidad de esto que intuimos, nos compete pensar qué aportará la Semiótica, es decir las nuevas generaciones, cuando las semiosis emergentes sean nuestra cotidianeidad.

> Bibliografía

Brooks, Tim - Marsh, Earle (1997): *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows, 1946-Present*, p. 1692. Nielsen ratings — Arts & Culture

[<https://artsandculture.google.com/entity/mojjbs9?hl=es>]

Peirce, Charles (1868): “Some Consequences of Four Incapacities” en CP 5.264-317 y W 2:211-42.

[<http://faculty.www.umb.edu/steven.levine/courses/Spring%202016/Pragmatism/consequ.pdf>]

Scolari, Carlos (2013): *Narrativas transmedia: cuando los medios cuentan*. España: Planeta

Verón, Eliseo (1987): *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa. Ed. 2004.

Verón, Eliseo (2013): *La semiosis social / 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires. Paidós.