

A la SALIDA del CINE

La gran pantalla en la era de la incertidumbre



Martel

Moretti

Jude

Loach

Tarr

Coen

Zhao

Field

Panahi

Glazer

Campion

Kiarostami

Sang-soo

Kieslowski

Kaurismäki

Weerasethakul

Saúl Feldman



la marca
editora

A la SALIDA del CINE



la marca
e d i t o r a

BIBLIOTECA DE LA MIRADA

dirigida por Guido Indji

NOTA DE ENVÍO

La biblioteca de la mirada surge en 1995 con la intención de agrupar aquellos textos que pasan por el escritorio de **la marca editora**, y que, a pesar de pertenecer a diversos géneros discursivos —paper, ensayo, arte, crítica, pop, antología, teórica, fotográfica, manifiesto, revista, etcétera—, pueden ser ordenados en una misma categoría: son capaces de hacernos reflexionar sobre nuestro lugar como lectores.

Esta colección se propone informar con el fin primordial de constituir en el lector una mirada activa, no inocente, un ojo capacitado para abordar analíticamente la compleja trama generada por la cultura.

LIBRO-OJO (Λιβρο Οξο)

Si existe un común denominador para los libros que integran esta biblioteca, resultará inútil buscarlo en el formato, o en los criterios de diseño, o de color de tapa...

Estos no refieren necesariamente (al menos no en modo directo) a los medios, pero son herramientas esenciales para el desarrollo de una reflexión crítica y de la supervivencia en la sociedad del espectáculo, en una sociedad de la información.

Su objetivo es político, en tanto apuntan a reponer protagonista en el rol del receptor y procuran señalar —de las más diversas maneras— los mecanismos de la percepción.

Listado 1995-2025

A la SALIDA del CINE

La gran pantalla en la era de la incertidumbre

Saúl Feldman



Título	<i>A la salida del cine. La gran pantalla en la era de la incertidumbre</i>
Autor	Saúl Feldman
Colección	Biblioteca de la Mirada
Director de colección	Guido Indij
Edición	Fernando Ozón
Corrección	Mónica Campos
Foto de tapa	Shutterstock
Editorial	la marca editora
Oficina	Pasaje Rivarola 115 (1015) Buenos Aires, Argentina
Fax	(54-11) 4 372-8091
Tel	(54-11) 4 372-4957
E-mail	info@lamarcaeditora.com
W ³	www.lamarcaeditora.com
Imprenta	Buenos Aires Print
Taller	Pte. Sarmiento 459, Lanús, Buenos Aires
ISBN	978-950-889-487-8
Fecha de impresión	Agosto de 2025
Lugar de impresión	Buenos Aires, Argentina. <i>Printed in Argentina.</i>
Depósito de ley	11.723
©	Saúl Feldman, 2025
©	la marca editora

Feldman, Saúl

A la salida del cine : la gran pantalla en la era de la incertidumbre / Saúl Feldman. - 1a ed. -
 Ciudad Autónoma de Buenos Aires : la marca editora, 2025.
 264 p. ; 23 x 16 cm. - (Biblioteca de la Mirada)

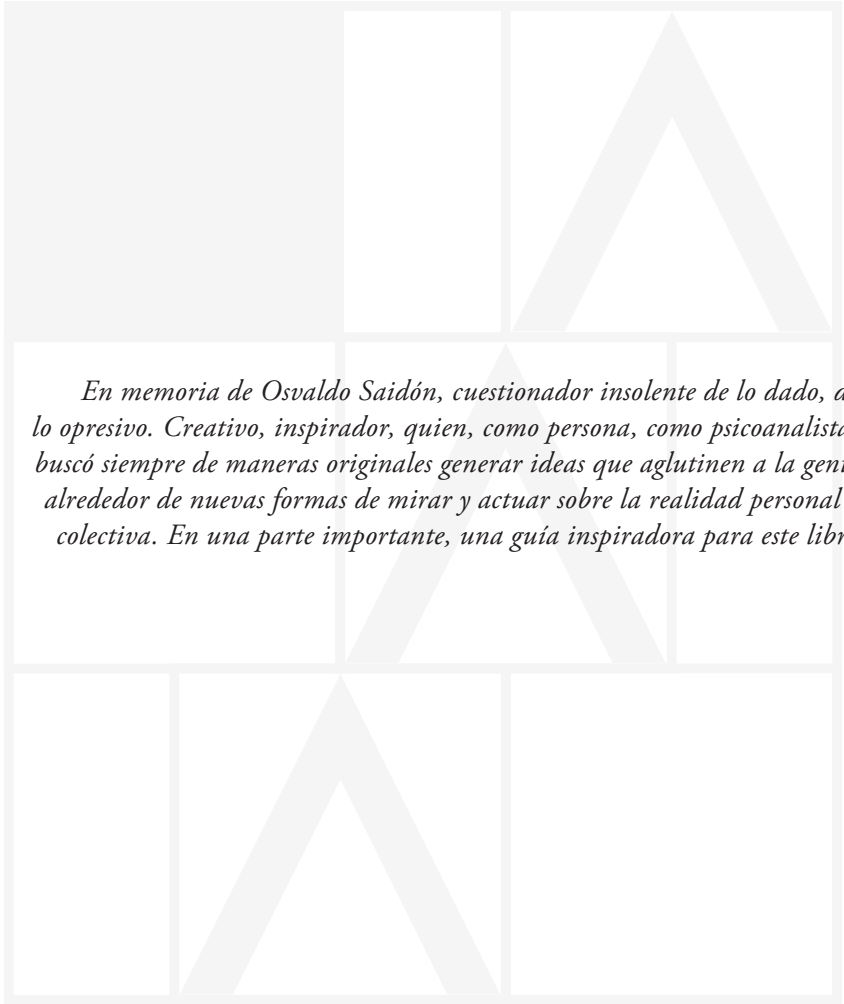
ISBN 978-950-889-487-8

1. Cine. 2. Ensayo. 3. Crisis. I. Título.
 CDD 700

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Introducción	13
Espíritu de época, vivir el cine	
1. “Dios ha muerto”, el cine no	29
A propósito de <i>El caballo de Turín</i> (2011), de Béla Tarr. Una mirada cinematográfica sobre el abismo	
2. Macbeth en nosotros, nosotros en Macbeth	43
A propósito de <i>La tragedia de Macbeth</i> (2021), de Joel Coen, y otras versiones cinematográficas anteriores (1947-2021). Un estudio comparativo	
3. Kieslowski oportuno, en diez pasos	69
A propósito de <i>El Decálogo</i> (1989) y sus interrogantes en clave pandemónica	
4. Las llagas del tiempo en este mundo nómade, en clave shakesperiana	93
A propósito de <i>Nomadland</i> (2020), de Chloé Zaho	
5. Más allá de la cancelación. Alegoría musical como modo de construir complejidad y emocionalidad en el cine en tiempos críticos	101
A propósito de <i>Tár</i> (2022), de Todd Field	
6. Un payaso con los pies en la tierra. Sobre la resistencia y el dispositivo del humor “descolocado”	117
A propósito de <i>Toni Erdmann</i> (2016), de Maren Ade	
7. El cine rumano que revisa la historia y el sentido común a través de narrativas con trascendencia universal	127
A propósito de Radu Jude (1977), Corneliu Porumboiu (1975), Cristian Mungiu (1968) y Cristi Puiu (1967), parte del Noul Val Romanesc (Nueva ola rumana)	

8. El cine iraní mueve realidades	149
A propósito de la reflexión metalingüística y la realización poética en Jafar Panahi, en Abbas Kiarostami, Asghar Farhadi y Jafar Panahi (1987- 2024)	
9. Hong Sang-soo. El cine y el sentido de la vida. La búsqueda de identidad en tiempos tormentosos	171
A propósito de <i>La película de la novelista</i> (2022), y un análisis complementario de <i>El hotel a orillas del río</i> (2018) y <i>La viajera</i> (2024)	
10. Cicatrices vivientes en el mundo actual	185
A propósito de <i>Memoria</i> (2021), de Apichatpong Weerasethakul	
11. El mundo ciénaga, cine que se ve porque se escucha	193
A propósito de <i>La ciénaga</i> (2001) y otros films de Lucrecia Martel	
12. La significación presente del Holocausto como abismo extremo en nuestra cotidianeidad. La lucha por el sentido común a través de Auschwitz	205
A propósito del film <i>Zona de interés</i> (2023), de Jonathan Glazer	
13. La política explícita en el cine: Ken Loach, Nanni Moretti y Aki Kaurismäki	223
A propósito de <i>El viejo roble</i> (2023), <i>El sol del futuro</i> (2023) y <i>Hojas de otoño</i> (2023)	
Apéndice	243
<i>El poder del perro</i> (2021) es el poder de Netflix	



En memoria de Osvaldo Saidón, cuestionador insolente de lo dado, de lo opresivo. Creativo, inspirador, quien, como persona, como psicoanalista, buscó siempre de maneras originales generar ideas que aglutinen a la gente alrededor de nuevas formas de mirar y actuar sobre la realidad personal y colectiva. En una parte importante, una guía inspiradora para este libro

la marca
editora

Introducción

Espíritu de época, vivir el cine

*¿Qué ves cuando me ves?
Cuando la mentira es la verdad
¿Qué ves?, Divididos*

“A la salida del cine”, expresión y experiencia

De cómo una serie de películas adquieren la capacidad de convertirse en un espectáculo significativo para sus espectadores, es decir, adquirir la capacidad potencial, a través de un relato y una experiencia estética, de afectar su sentido común –sus sistemas de creencias y emociones– en contextos de recepción socioculturales y políticos determinados. “A la salida del cine” es una manera de pensar el cine. Lo hace incorporando al análisis del relato cinematográfico una reflexión sobre la dimensión comunicacional. Nuestro mundo pandemónico, dominado por el caos, la falta de certidumbre, el miedo y el odio, la exclusión, el hiperindividualismo, es un marco muy desafiante para el pensamiento que el cine agrega.

En alguna oportunidad, hace muchos años ya, imaginé una página web cuyo nombre sería “A la salida del cine”. Tenía en mi poder unos pocos artículos que había escrito sobre películas recientemente estrenadas que había ido a ver junto a amigos y amigas. Artículos que pensaba subir a esa página. La intención era publicar análisis de los distintos relatos cinematográficos, pero que recogieran en lo posible las discusiones placenteras (y no tanto) que se daban en el bar, la pizzería, el restaurante, a la salida del cine. Es decir, que reflejara también las distintas lecturas posibles de la experiencia cinematográfico-social que habíamos transitado.

Luego, esa intención de escritura y publicación se prolongó en el deseo de reflejar los análisis y las sensaciones que se producían como corolario de las reuniones en un grupo de cine del que participaba, como tantos otros que

pululan en nuestro país. Gente que ama el cine, también las reuniones sociales y la buena comida (y el buen vino). De alguna manera, este libro se hace cargo de aquellas intencionalidades que trascienden el análisis de películas, centrándose en el film como texto, para extenderse hacia su imbricación cultural, la experiencia social que pudieran esos films generar. Es la mirada que se hace cargo de la condición del cinéfilo inquieto que no puede dejar de referir los films a las situaciones en que los ha vivido.

Este es, por lo tanto, un libro que quiere ocuparse del cine, pero desde una aproximación que incluya una mirada comunicacional. Es decir, que permita pensarlo no solo desde el contexto de la emisión, sino también desde la recepción misma. Pensar el cine en su circulación social: como una estructura estético-cultural. Quiero incluir el relato cinematográfico, en una lectura social y política, en su más amplia acepción.

Esta mirada que quiero asumir es bifrontal. Por un lado, una mirada que interprete lo que el director supuestamente quiso plasmar a partir de sus elecciones, en todos los niveles. Esto incluye, por supuesto, las elecciones de los dispositivos del lenguaje cinematográfico, elementos todos que se concretaron en el tiempo de su producción y que lo vinculan positiva o reactivamente a modos de hacer cine en ese momento: herencias en el relato cinematográfico, entramados culturales y contextos sociopolíticos determinados. El otro frente es el de la dimensión espaciotemporal real en que el espectador se pone en contacto con esa película. Por supuesto, en este caso el encuadre de recepción puede ser múltiple y, en algunos casos, muy distante en el tiempo del original.

Mi intención es hacer aquí una lectura de films que pueden pertenecer a espacios y tiempos distantes al nuestro, como es el caso de *La Ciénaga* (2001), de Lucrecia Martel, o aún más lejos, *El Decálogo* (1989), de Kieslowski, y cercanos temporalmente como son, por ejemplo, *No esperes demasiado del fin del mundo* (2023), de Radu Jude, o *Zona de interés* (2023), de Jonathan Glazer. De todos modos, el “espectador” no deja de ser una construcción que no es solo discursiva (de cómo la enunciación crea su enunciatario, por ejemplo), sino comunicacional en el sentido que supone lecturas posibles en una red sociocultural concreta, una cosmovisión, que implica un entramado de corrientes culturales, sentido común, creencias y emocionalidades. Todos estos elementos actúan como filtro de procesamiento posible del texto-contexto que el relato cinematográfico trae. Esto es, la red que constituye el espacio-tiempo concreto del espectador. El contexto de “lectura” dominante que se pondrá en juego en este libro se refiere, casi en su totalidad, a las últimas décadas, revolucionadas especialmente desde el cambio de milenio.

Vivimos en un mundo en el que reina la incertidumbre y cierto caos. Podríamos calificar como “pandemónium” a este cine que da cuenta de uno o varios aspectos de nuestro humano y caótico mundo, aclarando que no hace referencia de un modo directo a la pandemia que atravesamos hace unos años.

Sin embargo, tiene algún tipo de relación con ella, puesto que la pandemia vino a patentizar y profundizar una crisis que venía de lejos. Consolidó modos de vivir y de entender la realidad que estaban en estado larvario, trastornó la vida cotidiana alrededor del mundo y liberó muchos demonios sociales. Fue una época en que el “cine” vivió en pantallas alternativas, ocupando horas importantes de la vida en el encierro y constituyó para muchos (entre los que me incluyo) no solo una ocupación, sino un refugio. En esa época se consolidaron tendencias económicas, culturales, de modos de comunicación, antropológicas y sociales.

Por ello, pienso en un “pandemónium” en un sentido más amplio, como un fenómeno de época más extensa, de cosmovisiones que se profundizaron al transponer el milenio, pero que se agudizaron en su segunda década, y que la pandemia llevó este proceso a situaciones extremas. Con “pandemónium” quiero hacer alusión a lo que el poeta John Milton consideró como la capital imaginaria del infierno, de todos los demonios, en su obra *El paraíso perdido*. El odio y el temor se han apoderado de la emocionalidad y de las lógicas de las sociedades. Se percibe que no se está frente a una de esas crisis cíclicas de las cuales se espera una recomposición. Es una crisis civilizatoria, que tiene como causante primario un capitalismo salvaje que está hegemonizado por su faz “vectorialista”¹. Es decir, una época hegemonizada por todas aquellas organizaciones que tienen por fundamento constitutivo la transmisión de información y el movimiento de bienes. De ahí la expresión que eligió McKenzie Wark, que tiene como raíz la idea de “vector”, aquello que mueve hacia adelante: las “plataformas” como Netflix, Amazon, etc. Estamos frente a la crisis terminal de una civilización. Nuestras sociedades están caracterizadas por el desarrollo tecnológico de las comunicaciones, hoy llevado a otro nivel con lo que significa la inteligencia artificial. Las plataformas vigilantes y segmentadoras, las redes de funcionamiento endo-gámico, la crisis medioambiental, y los fenómenos migrantes, impulsaron la

1 En Wark, McKenzie. *El capitalismo ha muerto. El ascenso de la clase vectorialista*. Buenos Aires: Holobionte Ediciones, 2022. Además se puede consultar Zuboff, Shoshana. *The Age of Surveillance Capitalism*. Nueva York: PublicAffairs, 2018.

endogamia social y le dieron bríos más contundentes al hiperindividualismo. Se constituye así la matriz de una sociedad dominada por miedos y odios que venía desarrollándose desde los 90, que puso en crisis los lazos solidarios en muchas sociedades y pergeñó el concepto de “cancelación” como una estrategia violenta de exclusión social.

La pandemia dominó la vida de todos en el 2020 y parte del año 2021. En ese contexto pandémico, el cine, como muchos fenómenos sociales, se vio sometido a un cimbronazo en su modo de producción y circulación social. Ese cimbronazo pandémico, cuyas consecuencias y onda expansiva son difíciles de ponderar incluso hoy, estuvo dominado en el cine por la acelerada continuación de desarrollos tecnológicos digitales, cambios en los modos de producción y de distribución. Además, la crisis de paradigmas de percepción social se vio marcada por una neurosis social extendida, en la que la necesidad de lazos sociales fue acompañada por fenómenos críticos de aislamiento y discriminación.

Hubo corrimientos en los intereses temáticos, y un desplazamiento zonal hacia nuevas propuestas estéticas, hacia regiones nuevas, más marginales, “orientales” en particular, como Irán, Corea del Sur, China, Rumania, etc., de las que se espera la llegada del “buen cine”. El modo de consumo a través de distintas plataformas y pantallas, entre otros fenómenos, transformó entonces no solo el modo de producción, sino el modo y consecuencias en su recepción.

Hoy, el cine está orientado predominantemente hacia el entretenimiento como nunca lo estuvo. “Cine” significa hoy fundamentalmente plataformas, estando estas bajo el arbitrio de la lógica de la repetición, de la historia como núcleo absoluto del armado del relato cinematográfico y, en todo caso, del espectáculo. No cabe duda de que las “series” se han convertido en una medida de pertenencia para comunidades de espectadores, ofreciendo experiencias audiovisuales que, en cierto modo, conforman un “cine” en grageas. En su núcleo, estas historias han contribuido al empobrecimiento de la estética cinematográfica. Las series intentan abordar, a través de relatos metafóricos o “reales”, las preocupaciones contemporáneas. Por ello, además de ser entretenimientos continuos que acompañan el tiempo cultural y el sentido común de vida de los espectadores —con una base persuasiva centrada en el relato intrigante que atrapa—, se han vuelto significativas para la vida real de los espectadores. Esta relevancia, junto con el factor de intriga, es lo que las hace tan adictivas. Sin embargo, esta reflexión sobre las series queda limitada a esta nota crítica, que busca marcar la distancia absoluta entre ellas y la estética cinematográfica que aquí me interesa.

La lógica de las plataformas y las empresas tecnológicas ha pasado a dominar no solo la imaginaria, sino también la producción, circulación y consumo de lo que hoy compite con la definición de “cine”. Ya no es Hollywood quien ostenta el centro del liderazgo en las formas industriales del cine como “arte”; ahora son estas empresas-plataformas, con sus gigantes capitales hegemónicos, las que desempeñan ese papel. Esta hegemonía se inscribe en un marco sociocultural específico, que ha marcado a fuego la “cultura audiovisual” contemporánea. De todos modos, pensar en ese cine como un todo, calificarlo como “mal cine”, o reducir las series a mero entretenimiento, es ignorar aquellas películas o series que se destacan por la inteligencia con la que se adentran en las entrañas de los problemas más significativos para la sociedad actual y los procesos socioculturales contemporáneos. Por ello, son altamente valoradas tanto por sus espectadores como por los críticos. *Black Mirror* (2011), *Los Soprano* (1999) y *Breaking Bad* (2008) son solo tres ejemplos de este tipo de series.

También quiero subrayar que, cuando se quiera dar cuenta puntualmente del sentido común en circulación en el “cine” y la contribución de este a la conformación de una subjetividad hegemónica imperante, sin duda se deberá emprender la tarea de analizar la “cultura popular cinematográfica hegemónica”, puesto que es allí donde anida esa conformación subjetiva y el sentido común.

Lo que mucho antes de la pandemia se interpretaba como un proceso de transformación crítica en el cine que, para algunos, como Godard, significaba el “fin del cine” —un cine que parecía tener ya poco que ofrecer como modo artístico y fresco de leer el mundo, y que se consolidó con la transformación de su proceso productivo y creativo— se reveló, en cambio, como una evolución del lenguaje cinematográfico. Este proceso también modificó su modo de recepción, a través de plataformas de alta calidad en la oferta (como MUBI o STREMIUM), que ponen a disposición del público, en sus hogares, las producciones más recientes. “A la salida del cine” tomó otro lugar y las charlas posteriores al visionado de las películas fueron desplazadas a otros espacios, más aislados, quizás más íntimos, más reducidos, quizás más mediados.

Para dar lugar a la mirada comunicacional con la que también quiero abordar el análisis de las películas, lo que me propongo es pensar el cine en el entrecruzamiento de tres dimensiones que, articuladas, ponen en evidencia un sistema de significación que constituye la base profunda de las lecturas posibles.

Primera dimensión: concepciones de lo que el cine es en términos de dominancia de dispositivo de lenguaje (tiempo, Andréi Tarkovski; luz, Federico Fellini; sonido, Lucrecia Martel, estética de la memoria, Apichatpong Weerasethakul, etc.), es decir, el relato cinematográfico en sus diferentes aproximaciones teóricas, en el marco de aquellas películas concretas que serán el punto de partida de las reflexiones. Además, una lectura analítica de los films en sí mismos considerados.

Segunda dimensión: las películas son tenidas en cuenta en dos contextos. El contexto cultural, de corrientes de pensamiento y social de producción real, por una parte, y el contexto sociocultural, de corrientes de pensamiento en su “consumo” actual, por la otra. Es en ese entramado que el análisis se concretará finalmente.

Tercera dimensión: en relación con el contexto sociocultural especialmente, algunas reflexiones antro-po-líticas en su sentido más amplio, que desbordan el marco del cine, para entender cómo las películas –todas– que implican necesariamente una dimensión cultural-política pueden pasar a formar parte de una conversación en ese plano sociopolítico, interviniendo en la vida de la sociedad y de las personas.

La mirada comunicacional, que si bien conlleva una mirada metodológica particular que permite ubicar un/os lector/es construido/s en un contexto específico, llevada a las últimas consecuencias, necesariamente debería incluir una mirada empírica de investigación en públicos concretos. Sin embargo, esta aproximación queda fuera del alcance de este trabajo, salvo anotaciones específicas ligadas, justamente, “a la salida del cine”, a aquellas conversaciones posteriores a ver la película. De todas formas, reflexionaré sobre hipótesis de lectura en el contexto del espacio-tiempo actual, aunque sin poder comprobarlas fehacientemente, pero trazando un camino de indagación.

El cine siempre se ha caracterizado por implicar expresiones, algunas explícitas y otras implícitas, sobre los contextos que sus films portaban a través de sus relatos. Tuvieran estas historias conflictos centrales como su arquitectura básica, o siendo, por el contrario, complejas en su estructura, abandonando el “conflicto central”², presentando las películas relatos en que la “historia” como eje de un armado perdiese peso. En todos estos casos, el contexto, necesariamente, dice siempre presente. Cuando nos

2 Ruíz, Raúl. *Poéticas del cine*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014, p. 15.

referimos a “contextos”, hacemos alusión a aquellos textos que “rodean” lo relatado y, en última instancia, están cargando de significación a lo mostrado nuclearmente en el film. Es en el movimiento del contexto al texto y de vuelta de este al primero que la significación se carga de sentido político, cultural e ideológico. En verdad, el modo en que funciona la realidad en su conformación actualmente hace que lo que tradicionalmente se ha dado en llamar “contexto” –lo que rodea el texto– se haya convertido por su fuerza, dinámica y modo de incluirse en la vida cotidiana, en “el” texto del entramado intertextual. Es que en este mundo en que la aceleración de los procesos es un hecho dominante, en un mundo en que el espacio y el tiempo quedan tecnológicamente anulados, “lo de alrededor” ya perdió ese carácter y se infiltra en el texto de muchas maneras, de forma aguda, volviéndose parte de él.

El arte muchas veces se ha caracterizado como aquella manifestación que “ya ha estado allí”. Cuando el proceso del que se habla está desarrollándose visiblemente o en su plenitud, sus principios, lógicas, y valores, posiblemente han sido adelantados en la producción artística. El poder del arte, entre otras cosas, consiste en su capacidad de percibir anticipadamente mediante su fuerza intuitiva, en relación con su época conscientemente reflexionada, fenómenos sociales y político-culturales en proceso de consolidación. Dicho con propiedad semiótica: el arte porta la capacidad abductiva de captar en un instante y de modo no consciente un número alto de datos y consolidarlos en una expresión, en una estructura significante anticipada. A diferencia de los procesos de inducción o de deducción³, expresada estéticamente en la posibilidad del arte de brindar claves para la comprensión de procesos culturales históricos que más tarde serán analizados por filósofos, historiadores, sociólogos y antropólogos.

Quiero aclarar que, al referirme al examen de una dimensión comunicacional, lo hago en relación con modelos que se desarrollaron para estudiar medios de comunicación masiva, como el cine, la prensa, la radio y las redes sociales. Existen diversos modelos que permiten abordar este tema, cada uno centrado en diferentes aspectos.⁴

3 Sebeok, Thomas A. y Umiker-Sebeok, Jean. *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1980.

4 Tal como los vemos expuestos en un excelente libro: *Communication Models for the Study of Mass Communications*, de Denis McQuail y Sven Windahl, cuya primera edición fue publicada por Longman Publishing Group en 1981. También hay una segunda edición ampliada en Routledge Group, 1993.

Dado que el origen de muchas de las preguntas que me hago sobre el cine intentan abordar una complejidad que incluye diferentes dimensiones (textuales, contextuales, de códigos, etc.), y con el objetivo de dilucidar cómo y cuándo un relato cinematográfico plantea desafíos específicos al espectador, despliega habilidades y competencias cognitivas en su recepción, y ofrece diversas formas de disfrutarlo y entenderlo, he elegido, en principio, un modelo comunicacional elaborado para comprender la esencia literaria artística, desarrollado por el filólogo y lingüista Roman Jakobson. Jakobson tomó como desafío entender esa complejidad sin abandonar ningún aspecto de lo que él consideró los seis componentes básicos en toda comunicación: el emisor que envía un mensaje a un receptor elaborado según un código, estableciéndose un contacto entre ambos a través de un canal, en un contexto determinado. Se pregunta sobre las funciones a las que da lugar cada componente del esquema cuando el proceso de comunicación se ejecuta. Pero sobre todo señala que se trata de un esquema a analizar “en dominancia”⁵.

Jakobson otorgó un lugar especial al concepto de “la dominante”. Es decir, la función que, al centrarse en uno de los seis aspectos que componen su esquema, organiza el resto de las funciones en torno a esa dominancia particular y le imprime al proceso de comunicación características específicas. La clave es comprender cómo esta organización funcional se estructura de acuerdo con la función dominante, conjunto del cual siempre hay que dar cuenta en toda su complejidad. Este tipo de análisis nos permitirá realizar valoraciones específicas de las películas en cuestión, considerando que la dimensión comunicacional es, a la vez, poética (cuando está centrada en la construcción estética del mensaje), referencial (cuando la comunicación se enfoca en el contexto, la historia que se relata), conativa (cuando el acento en la comunicación está puesta en el receptor), metalingüística (cuando el acento recae en los códigos, en nuestro caso, cuando la referencia está puesta en el relato cinematográfico, en la lengua), emotiva (cuando se da relevancia al emisor, en su intencionalidad al proferir un acto de comunicación) y fática (cuando se prioriza el contacto entre emisor y receptor, es decir, el canal que les permite tomar contacto).

En principio, es dable subrayar que, cuando la función dominante es la poética, el acento está puesto en los modos expresivos que el lenguaje adopta en el relato. Es decir, por la manera en que está construido el texto, privilegiando

5 He consultado la obra de Roman Jakobson: *Essais de linguistique générale*, París: Minuit, 1963.

los dispositivos estéticos por sobre los otros aspectos de la comunicación. La dominante aquí es la función poética, es la que organiza el todo. Lo artístico adquiere en este caso un valor particular y, por ejemplo, deja en claro la necesidad de explicar cómo esto tiene su efecto sobre la función conativa, aquella que tiene su acción sobre el espectador, u otras funciones. Como advertí más arriba, los films que elegí para analizar tienen una estructura claramente marcada por la función poética como dominante, de manera enfática. Esta diferencia es fundamental en comparación con el cine “popular” o *mainstream*, cuya dominante es esencialmente referencial y pone el énfasis en la historia.

Más allá de estas consideraciones de principios, lo que no cabe duda es que el “buen cine”, el “cine arte”, no tiene como objetivo reproducir los códigos y valores dominantes en la sociedad, como lo hace el llamado “cine industrial” (aunque este último pueda estar inspirado en códigos artísticos). Su capacidad radica, más bien, en generar obras que provoquen en el espectador una nueva emocionalidad, desarrollen la capacidad de cuestionar creencias y ofrezcan una perspectiva diferente sobre el contexto en el que le toca vivir.

No es el objetivo del cine brindar respuestas consolidadas, sino la posibilidad de generar, para sí y para otros, interrogantes. Dejar al espectador en un estado de cierta incertidumbre que, a partir del entramado estético que porta una película y no, predominantemente, la historia misma, lo conecta al espectador con su propia realidad, la que lo trasciende también, y en ese sentido, con una dimensión emocional y política movilizadora.

El cine es un caso particular en el ámbito creativo. Para algunos, generalmente, las películas se encuentran por múltiples razones, a cierta distancia de poder constituirse en verdaderas obras de arte, especialmente en el sentido que he calificado más arriba: brindar claves de lectura y constituirse en textos “fundadores” que expresen los valores de una época, y abran caminos de comprensión. Sin embargo, se le reconoce al cine su extraordinaria capacidad para transmitir expresiones culturales y políticas, ya que lo hace a través de un sistema complejo de significantes —imágenes, sonido y movimiento— que le otorgan una verosimilitud y una emocionalidad incomparables. Esto es evidente en aquellos films excelentes que, aunque parten de “la industria”, necesitan que las mayorías comprendan rápidamente de qué se trata.

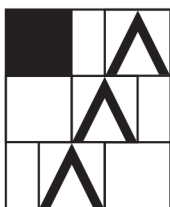
Es conocida la reflexión de un director como John Ford, considerado por otros directores como Bergman como uno de los más grandes de la historia del cine. Ford le negaba de alguna manera al cine su carácter centralmente artístico. Aunque consideraba al buen cine como un producto que

¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?
Podés adquirirlo en www.lamarcaeditora.com y en cientos de
librerías.
Gracias por apoyar con tu lectura y recomendaciones este proyecto
editorial.

La marca editora es una editorial independiente argentina que desde hace más de 25 años publica libros vinculados a la cultura visual: ensayos sobre cine, fotografía, música; fotolibros; libros-álbum infantiles; proyectos innovadores; filosofía, estética, rock, poesía, flipbooks, libros de artista, libros de arte.

Detrás de nuestro catálogo hay muchos nombres. Una editorial independiente es el proyecto de un editor, pero la concreción de muchos otros: artistas, poetas, escritores, fotógrafos, traductores, diseñadores, ilustradores, correctores, imprenteros, maquinistas, encuadernadores, fotocromistas, administrativos, vendedores, cobradores, libreros, colegas, amigos.

Nuestro catálogo es el documento que referencia el recorrido que todos nosotros comenzamos hace 25 años. Porque editar no es una odisea, pero sí un viaje. Un catálogo es, entonces, además de una bitácora de la imaginación al servicio de lo que otros editores aún no han imaginado o un inventario de aquellos libros por los que no hubieron decidido su apuesta, un diploma al mérito que puede significar la subsistencia en tan grata actividad. Porque editar no es editar un libro, editar es seguir en este viaje.



la marca
e d i t o r a