

PROYECTO DE GRADUACION
Trabajo Final de Grado

Personajes en las películas del Nuevo Cine Argentino
El reflejo de una sociedad

José Alberto Abinade
Entrega 2da. Etapa 50 %
17 de junio de 2015
Dirección cinematográfica
Ensayo
Medios y Estrategias de Comunicación

Índice

Introducción	4
1. Capítulo 1. Cine argentino, un cine social	10
1.1 Relación entre personajes argentinos y la sociedad nacional.....	11
1.2 Influencia del cine en la sociedad nacional.....	12
1.3 La política y el cine nacional.....	14
2. Capítulo 2. El documental en el nuevo cine argentino	17
2.1 Material archivo en el documental.....	18
2.2 Construcción de memorias e identidades.....	21
2.3 Que se vayan todos, 2001.....	25
3. Capítulo 3. Historia del cine argentino contemporáneo	29
3.1 Cine argentino en los 90.....	30
3.2 El cine argentino se reinventa.....	31
3.3 Cine ficción contemporáneo argentino.....	34
4. Capítulo 4. Análisis de películas	50
4.1 <i>Pizza, birra, faso</i> (1998).....	55
4.2 <i>Nueve Reinas</i> (2003)	60
4.3 <i>Relatos Salvajes</i> (2014).....	65

5. Capítulo 5. Configuración narrativa en el Nuevo Cine Argentino.....	70
5.1 Nuevos modos de producción.....	71
5.2 Selección de actores para el Nuevo Cine Argentino.....	75
5.3 El INCAA en el Nuevo Cine Argentino.....	80
Conclusiones.....	85
Referencias bibliográficas.....	86
Bibliografía	87

Introducción

El presente proyecto de graduación tiene la finalidad de explorar el mundo de las películas argentinas contemporáneas teniendo como punto de vista principal la creación de personajes y cómo estos reflejan las distintas conductas o modos de vida presentes en la sociedad. El proyecto tiene como título *Personajes en películas contemporáneas argentinas: el reflejo de una sociedad*, y para poder desarrollarlo, se abordaran distintas problemáticas que llevaran a una mejor definición del tema.

Se pensará cómo influye el llamado Nuevo Cine Argentino en los modos de vida de la sociedad nacional, además de definir cuáles son los géneros presentes en el cine argentino y sus diferencias, en qué se basaba el *Star System* nacional y hasta cuando duró.

Se estableció como objetivo general determinar de qué manera los personajes en las películas argentinas a analizar reflejan la sociedad actual de Argentina. Como metas a corto plazo u objetivos específicos se pueden señalar: el establecer diferencias en la configuración narrativa de los personajes de *Pizza, birra, faso* (1998), *Nueve Reinas* (2003) y *Relatos Salvajes* (2014), además, de definir al *Star System* y su transformación en el Nuevo Cine Argentino. También, se dará cuenta de los distintos géneros cinematográficos incursionados en estos films, como la comedia, el melodrama y el documental. Se planifica también abordar la historia del cine argentino desde sus comienzos explicando cómo fueron sus primeros pasos a través del documental. Además, se fijará una relación entre los personajes

argentinos en películas nacionales y la sociedad nacional, para descubrir la influencia mutua.

Se tomará como categoría elegida para el proyecto de grado la de ensayo. De esta manera se podrá generar una explicación profunda sobre el cine argentino contemporáneo, tomando referencias en textos académicos, artículos de revistas o revistas en línea que tengan vinculación con el tema, además de proyectos de grado presentados por estudiantes de la Universidad de Palermo en la Facultad de Diseño y Comunicación, y Ciencias Sociales. El ensayo está basado en el análisis de cómo funciona el cine nacional y cómo influye en nuestra sociedad, de modo tal que su línea temática será Medios y Estrategias de Comunicación.

En el PG se expondrá la configuración narrativa presente en el cine nacional, lo cual está relacionado directamente con la carrera de Dirección Cinematográfica, evaluando la relación del cine con la sociedad y otros aspectos como los comienzos de cine en el país, sus distintos géneros y el análisis de tres películas provenientes de lo que hoy es conocido como el Nuevo Cine Argentino.

Este proyecto puede generar un aporte a aquellas personas que estén interesadas en indagar sobre los personajes en el cine argentino, desde su creación a la selección de actores, a través de los nuevos modos de producción y la configuración de los personajes.

Para tener un mayor manejo de información, se tomaron como antecedentes algunos de los trabajos realizados por estudiantes de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

En el proyecto de Albónico (2006), se plantea una reflexión acerca de la imagen de la industria cinematográfica argentina, desarrollando conceptos expuestos por especialistas sobre la gestión de imagen de marca que producen valor estratégico. Se trabaja entonces con la imagen/identidad de la estética argentina de la crisis y su exposición.

Bergamasco (2014) explica en su ensayo la manera en que se crean las estrellas cinematográficas, pasando a través del análisis de la industria del cine americano y cuáles fueron los estudios principales. Además, explica cuál fue la estética narrativa plasmada en el cine de época y lo que generó en la imagen de las celebridades haciendo énfasis en los tipos de estrellas, en cómo funcionan en los estudios y así revelar las diferentes caras de cada una de ellas: su imagen dentro y fuera de la pantalla.

García (2012), por su parte, realiza un análisis sobre la ciudadanía y cómo esta abandona su rol de grupo al momento de complementarse frente a los medios de comunicación. Además, explica el modo en que las nuevas tecnologías influyen al momento de generar opinión e indiscutiblemente cómo transcurre la evolución de las sociedades.

Guerstein (2004) analiza al cine argentino desde los primeros cien años de existencia de argentina, en un punto donde se estaba conformando la identidad nacional. Muchos inmigrantes europeos llegaron al país, y exportaron la tradición de filmar acontecimientos históricos. También explica cómo comenzó esta primera etapa del cine nacional, dividiéndose en un primer cine documental definiendo el

comienzo de la producción cinematográfica, un cine histórico, un despertar de un cine social donde se tratan temáticas nacionales y describiendo el conflicto por la oposición entre el campo y la ciudad presente en el cine tango.

Incorvaia (2012) establece la relación entre la fotografía y otros medios de comunicación a través de un análisis en donde se estudian pioneros de la fotografía y profesionales contemporáneos permitiendo exponer la importancia que tiene la fotografía para la sociedad actual.

Orgando (2014), por su parte, plantea al Nuevo Cine Argentino desde la producción de documentales, realizando un estudio de las producciones anteriores y hacia dónde están dirigidas en un futuro. Busca exponer la realidad que transmite el cine documental, construyéndose desde el archivo y los antecedentes de su cultura, logrando expresarse como cine documental argentino contemporáneo.

El proyecto de Pérez (2012) establece la relación entre el cine y la ciudad, ambos conceptos pertenecientes a la modernidad y que atraviesan intereses de la actividad científica. La finalidad de este trabajo consiste en explicar cómo se genera la figuración espacial vinculada con el entorno urbano.

Ruíz (2012) expone en su proyecto de graduación conceptos sobre la producción simbólica, integrando las “representaciones” con los “imaginarios sociales”, términos teóricos que han sido estudiados desde hace muchos años.

Simari (2013), por su parte, estudia las nuevas tecnologías que han afianzado las producciones audiovisuales de manera tal de crear productos de gran calidad, logrando la producción masiva de contenidos audiovisuales. Esto no quiere decir que todos los productos sean exhibidos en el circuito comercial. Aquello se debe a

los cambios tecnológicos, que han influido en los modos de producción, así como también en el consumidor o espectador. El autor analiza la influencia de medios como la televisión e internet sobre el espectador contemporáneo.

Totaro (2013) analiza las características de un nuevo discurso audiovisual competente con la televisión. Además se estudian los canales de televisión que monopolizaban el mercado y cuales son las ventajas de ofrecen los sistemas de cable, brindando variedades en sus contenidos y temáticas, los cuales muchas veces son censurados por los medios convencionales, de manera tal de lograr satisfacer a un mercado que esta en búsqueda del entretenimiento.

En el trabajo de Vallaza (2011) se establece el análisis de una tendencia llamada *Found Footage* que se genera en el video arte o a la cinematografía mundial. Este termino remite a las películas de montaje, en donde se crean películas a través de un material preexistente, reutilizándose para generar un nuevo discurso y así generar nuevas obras teniendo como punto de partida obras ya existentes.

Van Opstal Pascual (2013) reflexiona en su proyecto de graduación sobre el cine documental, en donde se analizan a los pacientes internados en hospitales psiquiátricos y se establece una relación con productos audiovisuales televisivos, los cuales exponen la idea de la locura de una forma superficial sin llegar a lo que realmente sienten los pacientes internados, creando una idea ficticia sobre la realidad de estos centros clínicos, estableciendo directamente en el espectador lo que se denomina imaginario colectivo.

Finalmente, Page (2005) analiza dos películas contemporáneas argentinas, *Los Rubios* (2003), dirigida por Albertina Carri y *Potestad* (2003), dirigida por Luis Cesar D'Angiolillo, desde la estética y estableciendo un debate cultural entre la identidad, la crisis de memoria y la representación de la Argentina actual.

En el PG se expondrá, en el primer capítulo, la relación existente entre los personajes del cine argentino contemporáneo y la sociedad nacional, explicando cuál es la influencia mutua y cómo la política ha intervenido en el cine nacional.

Luego, en el segundo capítulo se explicarán los géneros presentes en el cine argentino contemporáneo, en donde se abordará desde la configuración de los personajes, la comedia, melodrama y el documental.

El capítulo 3, contiene información sobre la historia del cine argentino en los noventa, como reaccionó el cine con la crisis del 2001 en la Argentina y como es el cine ficción del NCA.

En el capítulo 4 se analizarán las películas: *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro e Israel Caetano, 1998); *Nueve Reinas* (Fabián Bielinsky, 2000) y *Relatos Salvajes* (Damián Szifrón, 2014); enfocando el análisis desde el punto de vista de su configuración narrativa, a través de un universo creado para los personajes del film.

Para finalizar, en el capítulo 5, se describirá como son los nuevos modos de producción, explicando cómo se plantea la selección de actores y como funciona el INCAA como organismo financiador en el NCA.

1. Capítulo 1. Cine argentino, un cine social

Aguilar (2006) plantea que cuando se habla de NCA generalmente se lo hace desde el punto de vista estético. Además, el cine es mucho más que imágenes: forma parte de organismos institucionales y fundaciones, escuelas de cine, productores y trabajadores, críticos y espectadores. El NCA tiene como punto de partida el Premio Especial del Jurado otorgado a *Pizza, birra, faso* (1998), de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro en el Festival Internacional de cine de Mar de Plata de 1997.

El cine argentino se comenzó a construir dentro de la confirmación de una continuidad, en un movimiento que estaba en constante expansión y que se fortalecía con el paso del tiempo. Según Peña (2009), el 2008 fue uno de los mejores años para el cine argentino. Esto lo confirman las cinco películas presentadas en Cannes en mayo de ese año: *Leonera*, de Pablo Trapero, *Liverpool*, de Lisandro Alonso, *La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel, *La sangre brota*, de Pablo Fendrick y *Salamandra*, de Pablo Agüero. Esto implicó una constante renovación, que produjo una larga lista de nuevos directores.

1.1 Relación entre personajes argentinos y la sociedad nacional

El cambio en el cine argentino comenzó a tener más auge en 1995, consumando el éxito moderado del film *Historias breves*, lo que sirvió para demostrar que existía un público nuevo que deseaba un cambio en el relato y sus personajes. Lo novedoso del concurso es que consistía en presentar cortometrajes realizados por directores

novatos o con poca experiencia provenientes de escuelas de cine. *Historias breves* planteó una nueva mirada con nuevos personajes, lugares, conflictos y estéticas en donde figuró un nuevo modo de producción independiente.

Joanna Page (2007) plantea que desde mediados de los noventa el cine argentino ha experimentado un crecimiento enorme, con obras que han tenido gran éxito nacional e internacionalmente, implicando una transformación importante con respecto al cine anterior. La autora tiene como base principal de su estudio un conjunto de nuevas perspectivas sobre diferentes modos de aproximarse a lo que hoy en día ha llegado a ser una producción muy amplia. En los últimos años, se han reproducido trayectorias de muchos ciudadanos argentinos de clase media a través de los personajes de variadas producciones. A estos se los muestra viajando a Europa, buscando mejores horizontes económicos. Ello produjo la transnacionalidad de estas producciones, las cuales suelen incluir a actores europeos para cumplir con los requisitos de las productoras extranjeras, observándose también esto en la temática de las películas. Aún así, ni el hecho de recurrir a la coproducción internacional ni el tópico de la vulnerabilidad frente a las fuerzas neocoloniales son novedosos en el cine argentino; el verdadero aporte de los films contemporáneos se encuentra en el afán de construir la identidad nacional frente al creciente impacto de las identidades globalizadas.

Page (2007) también habla sobre la nueva política de actores, explicando que el *casting* de las películas del nuevo cine se basa en la incorporación de actores novatos dentro del elenco establecido de actores profesionales. Para la búsqueda de nuevos representantes de la actuación, se rechazan estilos de actuación habituales,

buscándose mayormente un tipo de gestualidad, corporalidad y dicción diferente. Los actores ya consagrados suelen estar demasiado atados a un costumbrismo que no es de mayor interés para los realizadores noveles. A través del *casting*, el nuevo cine transformó los modos tradicionales para la selección del elenco, en donde las películas desarrollan sus nexos con lo real.

1.2 Influencia del cine en la sociedad nacional

Según Eliseo Subiela (2006), en Argentina existe un cine de autor que se identifica con la nacionalidad. El cine argentino es precisamente un cine de autor, porque siendo una disciplina que ha vivido en crisis permanentemente, aporta un riesgo personal, no solamente en lo económico sino también en lo creativo, demostrando propuestas muy personales.

El cine nacional ha conseguido un papel importantísimo en materia cultural. Hoy en día es una de las manifestaciones culturales más importante que tiene la Argentina y con el tiempo se ha logrado exportar con mayor éxito. Poco a poco se ha ido entendiendo la importancia cultural y diplomática que tiene el cine para un país.

Según Gonzalo Aguilar (2006), las películas que representan personajes reales pierden el contexto social: lo que atrae al público es un vínculo creado entre la ficción y una idealización de lo popular. Esto se observa en las películas contemporáneas argentinas cuyas producciones afianzan la identidad nacional.

Verardi (2009) plantea el interrogante sobre cómo entender el rechazo existente del NCA al anterior modo narrativo.

Por su parte, Aguilar (2006) propone tres etapas para poder entenderlo mejor. La primera explica que los problemas que surgían en lo político habían dejado de responder a las convenciones tradicionales. En segundo lugar, la demanda de identidad como modelo narrativo había llegado a un límite. Por último, habla de la relación de los nuevos directores con el espacio público, la cual era mucho más clara en los años 80; por ejemplo, María Luisa Bemberg filmaba desde una posición feminista, Adolfo Aristarain lo hacía desde el punto de vista del funcionamiento de poder en la dictadura militar.

El nuevo cine busca maneras de rechazar el estilo político que predominaba en el cine de los 60 y 70, donde se plasmaba una iconografía revolucionaria y donde el discurso predominante era el militante. Frederic Jameson (2001) se refiere a un realismo sucio en el cine, un realismo del colectivo. Con esto hace referencia a *Buenos Aires viceversa* (1996), de Alejandro Agresti, donde un matrimonio de ancianos emplea a una chica para que filme a la gente del barrio Once, pero ellos no querían ver la miseria en la gente, o aquellos rasgos provincianos, sino a un Buenos Aires sin inmigrantes, paisajes viejos o pobreza. Pero, al igual que la protagonista de *Buenos Aires viceversa*, la propuesta del film era documentar la vida, el desánimo colectivo y las formas de trabajo en las clases populares. Esto produce un cine social que se interesa por retomar elementos propios de los que caracterizaron a los 70 y que salen a la luz nuevamente pero expresados con recursos renovados.

Según Ignacio Amatriain (2009), se toma el cine como objeto de crítica, como una expresión emergente de los procesos socioculturales significativos, analizándolos desde una dimensión de industria y más aún, de institución. A partir de esto

podemos preguntar, ¿cuánto nos podría decir el Nuevo Cine Argentino sobre las transformaciones en la sociedad y la cultura contemporánea? En una publicación específica sobre el tema, Diego Lerer, crítico de cine, sugería lo siguiente: “Acaso, a falta de respuestas sociales, lo que el NCA esté intentando generar sean respuestas artísticas a la crisis” (2009, p. 146).

1.3 La política y el cine nacional

Un aporte significativo desde la sociología de la cultura ha sido el del francés Pierre Bourdieu (2009), con su comprensión dinámica relativamente autónoma de los campos cultural y artístico. Esta mirada nos permite precisamente pensar en el cine como institución, animado por una serie restringida de actores. Además, la integración en la economía capitalista actual a través de un proceso de mercantilización cultural, corresponde a lo que se denomina como desarrollo de una sociedad de consumo, evocando a la integración social destinada a una orientación consumista, que de algún modo compensaría el desligamiento de la participación pública mediada por la política.

El NCA realizó cambios drásticos en el modo de producción de las películas. Al principio eran filmadas con muy poco presupuesto, pudiendo concluir las piezas luego de años de trabajo. Luego se fue conformando una nueva generación de productores quienes venían trabajando en producciones de la década de los 80, como por ejemplo Daniel Burman y Diego Dubcovsky, Pablo Trapero y Lita Stantic, siendo esta última quien impulso la producción de operas primas. Para Verardi

(2009), esta nueva generación de productores trabajaron con el apoyo de fundaciones internacionales, brindando un financiamiento, sin llegar a aportar la totalidad del dinero necesario. Esto se sumaba a los créditos y subsidios otorgados por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, dando muestras del crecimiento que tenía el NCA. Para Peña (2012), la crisis económica que se generó en 1988 se profundizó hacia comienzo de los 90, en donde la hiperinflación y la violencia social provocaron con anterioridad la salida de Raúl Alfonsín. Carlos Menem asumió la presidencia de la nación en julio de 1989, implementando un gobierno totalmente opuesto con el que inició su mandato. El logro fue en 1994, momento en que se exceptuó al cine de los recortes dispuestos por la Ley de Emergencia Económica.

La crisis del 2001 dejó una huella en los cánones de representación, producción y difusión, considerando que en los últimos cinco años los argumentos de los films demuestran el fortalecimiento de la sociedad civil, se produjo una contención y organización vecinal, donde se politizaron nuevos espacios. Esta politización activó la memoria social, reconstruyendo los lazos sociales y la solidaridad, formándose una cultura cívica orientada hacia intereses comunitarios (Tranchini, 2001)

El NCA contribuyó con más cambios en el INCAA, en donde el gobierno elegido en 1999 terminó antes de tiempo, dejando al país en una crisis desastrosa en el 2001, lo que produjo la postulación a cargos públicos del abogado José Miguel Onaindia y de Roberto Miller, figuras designadas al frente el INCAA. Onaindia y Miller comenzaron su labor con un organismo dejado en ruinas por Mahárbiz. Este hecho pudo ser revertido tomando medidas como por ejemplo la de fijar un límite para la

recuperación por subsidios, permitiendo que la distribución de los recursos fuese más equitativa.

Luego de la asunción de Nestor Kirchner en 2003, Jorge Coscia estaba al mando del INCAA, presentando un circuito de exhibición alternativo y regular para el cine argentino, estableciendo precios populares y un nuevo subsidio llamado derecho de antena que consistió en asegurar recursos publicitarios en estrenos nacionales a cambio de su exhibición en el canal público.

2. Capítulo 2. El documental en el nuevo cine argentino

Para Pablo Margulis (2014), el cine documental independiente se ha caracterizado desde sus inicios a contener una mirada dirigida hacia la crítica social, vinculado también a la política. En los comienzos de estas realizaciones independientes se vieron afectadas por la dictadura. Luego hacia 1982, la censura fue perdiendo fuerza abriendo camino a un tratamiento de personajes, conflictos de los pueblos, la desigualdad, entre otros, originando una nueva generación de documentalistas.

La filmación de documentales en Argentina conlleva a la interpretación de su pasado de tal manera implica una indagación sobre el abordaje del tema y en el tratamiento de los personajes, según Aprea (2010), se reconstruye una realidad separada por una distancia temporal considerable, de esta forma se puede comprender la formación de la identidad nacional. La aparición del nuevo cine argentino, en principio dirigido hacia el cine ficción y ciertas expresiones de los documentales contemporáneos se agrupan dentro del conjunto de medios contemporáneos, donarlos lenguajes audiovisuales los sucesos y los personajes parecen reflejar la memoria de la vida contemporánea.

2.1 Material archivo en el documental

En la realización de documentales se utiliza un documento o archivo para otorgar validez a un acontecimiento, al cual se puede denominar evidencia social o histórica. De esta manera, Juan Pablo Cremonte (2014), afirma que la sociedad contribuye a

la construcción de evidencias partiendo de acontecimientos que sirven para afianzar situaciones históricas de gran importancia para el colectivo.

Para certificar esta información es importante validar o indagar hasta conocer el lugar que ocupan estos documentos dentro de la memoria colectiva, de esta manera poder demostrar el paso del tiempo y cuáles son los hechos que trascendieron en ese momento, a lo que se puede llamar la prueba documental. Para esto es importante establecer una conexión entre el indicio y la huella, lo que permite la posibilidad de abordar una hipótesis, los que producen indicios que llevarán al investigador hacia el camino de las respuestas.

Además, según el planteo de Paul Ricoeur (2000), se establece al testimonio y al archivo como elementos imprescindibles utilizados como prueba documental. También habla sobre el indicio, señalando que este cumple la tarea de explicitar aquellos elementos que son imperceptibles, donde es necesaria una indagación en cada detalle, los que Ricoeur llama “testimonios no escritos”. Estos testimonios no escritos permiten establecer una variedad de preguntas e hipótesis que son generadas en el espacio que se genera entre lo dicho y lo que no, permitiendo acercarse al indicio que sustentara la investigación. Ricoeur también señala la presencia imprescindible de un historiador así como la existencia de un documento auténtico, de esta manera poder plantear las preguntas oportunas para la investigación.

Para la existencia del indicio se necesita como condición establecer una pregunta previa que permitirá la formulación de la hipótesis. De esta manera, el indicio y la huella claramente son elementos creados por el investigador a raíz de la pregunta

que se haya planteado. Este planteo propuesto por Ricoeur puede salir del contexto histórico hacia cualquier tipo de información narrativa del pasado.

Gracias al componente del material de archivo como indicio, se puede dar entrada al problema que se plantea sobre las necesidades sociales de documentar y cuáles serían las posibilidades técnicas para la producción. De esta manera se puede saber con claridad cuál es el soporte físico que tendrá el documento. Según la reflexión de Ricoeur, para poder realizar la documentación se puede utilizar determinada tecnología como la entrevista grabada la cual es un dispositivo que permite la construcción de un documento.

Según las ideas planteadas por Ricoeur sobre indicio y huella, tomando como referencia a Charles Peirce dice que el indicio, mantiene una relación causal con su referente al ser un signo. En este punto, son utilizadas imágenes de archivo anteriores al film, las cuales son reconocidas por los espectadores, estas imágenes son llamadas externas, lo que establece una relación con el espectador y el dispositivo documental sobre el mundo exterior.

Para explicar la noción de la huella, Cremonte incluye a Eliseo Verón (1987), quien a través de la construcción del acontecimiento, explícita su teoría de discursividad social donde las marcas funcionan como unidades de sentido, conectándose o relacionarse con otras materialidades convirtiéndose en huellas. Para Ricoeur, las huellas tienen un vínculo con las documentales, en este caso es implícito, el manejo del archivo permite la aparición de huellas que permiten al investigador construir su hipótesis. Mientras que en el caso de Verón es explícito, donde una huella establece una relación semiótica entre diversos textos.

Según Robert Rosenstone (1997), en la reconstrucción histórica para un documental, usualmente se pueden encontrar dificultades de plasmar a través del lenguaje audiovisual, aquellos documentos que no fueron hechos para los lenguajes audiovisuales, sin embargo, la existencia de los documentales históricos existen y logran sobrepasar este obstáculo estableciendo una relación entre la imagen y su referente. A raíz de esto, Rosenstone separa los filmes los filmes históricos en tres grupos: los dramáticos; en los que se puede incluir a las películas convencionales de ficción, los documentos; donde están incluidos los documentales convencionales y los de experimentación o también conocidos como docudramas. El autor solo le da importancia al tercero, señalando:

“Como las normas cinematográficas son tan rígidas y, al principio para el historiador, tan desconcertantes, el medio audiovisual en evidencia las convenciones y limitaciones de la historia escrita. El cine ofrece nuevas posibilidades que podrían ayudar a la narración histórica a retomar el poder que tuvo en la época en que estaba más unida a la imaginación literaria”
(Rosenstone, 1997:40) pág 89-94

El autor considera que desde el material audiovisual puede elaborarse una narración histórica, además de afirmar que el material no puede construir abstracciones pero si acopiar fenómenos propios de un determinado proceso histórico.

2.2 Construcción de memorias e identidades

A finales de la década de los noventa, tras el resurgimiento del género documental social y político, llegan obras sobre acontecimientos ocurridos dentro de la historia argentina más reciente, los cuales han sido mostrados por medios de comunicación, así como por las películas de cine documental social y militante de los últimos años. Maximiliano de la Puente y Pablo Mariano Russo () realizan una selección de obras documentales, que tratan temas relacionados con sucesos o acontecimientos más impactantes en Argentina. Estos films exponen casos particulares donde se realiza una investigación a fondo con la finalidad de expresar un discurso colectivo. *Fusilados en Floresta* (Diego Ceballos, 2005), obra seleccionada exhibida en diferentes espacios como El Cine Gaumont – Espacio INCAA Km. 0, en salas del MALBA, además de cineclubes, universidades y festivales. Para Puente y Russo (), ésta producción mantiene una estructura, donde se muestra una postura frente al discurso de medios de comunicación, así como mostrar características del lenguaje audiovisual a través de testimonios para poder transmitir la experiencia con mayor claridad.

Éste documental por medio de las imágenes, ayuda a la construcción de memorias e identidades, además de actuar como registro de sucesos del pasado, interviniendo con temas sociales, en donde se crea un espacio para aquellos que precisan declarar situaciones del pasado.

Fusilados en Floresta (2005), en esta película se cuenta la historia de un sargento retirado de la Policía Federal, quien comete un crimen en contra de unos jóvenes. El crimen fue realizado el 28 de diciembre de 2001 mientras el policía permanecía de guardia en una estación de servicio en Floresta. Los jóvenes estaban en el bar de la estación, viendo por televisión los acontecimientos en el centro porteño, mientras se efectuaba un cacerolazo en Plaza de Mayo. Uno de los chicos dijo un comentario ofensivo sobre las fuerzas de represión, mientras que el ex sargento Juan de Dios Velastiqui los asesina en ese momento. Los vecinos del barrio se reunieron con el fin de obtener justicia. El film está bajo la mirada de Diego Ceballos, quien logra una reconstrucción de los hechos, realizando una indagación sobre la vida de las víctimas y la comunidad.

Puente y Russo (), señalan las características más importantes que utiliza Ceballos en su documental y como utiliza elementos importantes para relacionar el hecho con el funcionamiento de las fuerzas represivas sobre la sociedad.

Fusilados en Floresta (2005) muestra como los medios utilizan el discurso de diferentes maneras. Primeramente, se lleva la historia al contexto social y político del momento, el cual transitaba en la crisis del 2001, cuyas imágenes fueron transmitidas por los medios de televisión. Los medios de comunicación argentinos no eran los únicos que transmitían el estallido, a su vez la TVE de España y la BBC de Londres también lo hacían, cuyas imágenes son emitidas y se aprecian en el film. Luego se pasa a presentar a los tres chicos que desarrollaban el conflicto de la película, Adrián Matassa, Maximiliano Tasca y Christian Gómez.

La historia se desarrolla a través de imágenes de archivos de televisión, producciones independientes y caseras. También intervienen testimonios de los familiares y amigos de los tres chicos, además de exponer la reconstrucción de los hechos gracias a los relatos.

Los testimonios se desarrollan cuando las tres madres cuentan los hechos de ese día, detallando las últimas acciones de sus hijos aquella noche del 2001, donde las historias son narradas por imágenes obtenidas de CrónicaTV. Los familiares enlazan los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre con la masacre de Floresta, donde el padre habla sobre la forma de transmitir las noticias en los medios de comunicación.

También se obtiene un relato de Sandra Bravo, esencial testimonio de una empleada en la estación de servicio, gracias a esto se pudo sentenciar a Velastiqui. Asimismo se reconstruye una relación de fuerzas a través de las imágenes que muestran un enfrentamiento entre policías protegidos por escudos y armas de fuego, contra los manifestantes, esto acompañado de un testimonio permitiendo consolidándose mutuamente.

Gracias a la investigación periodística que se aplica a la película, el documental continua con la presentación del asesino, que es descrito en testimonios de vecinos, como una persona solidaria y un buen vecino. Para Puente y Russo (), A través de la investigación realizada por Ceballos vincula al agresor con la última dictadura militar, quien realizaba acciones de represión, lo cual es convalidado por imágenes de publicaciones en diarios.

Como un elemento metafórico, el director emplea escenas de transición donde se hace un homenaje a las víctimas a través de palomas blancas volando.

Mientras se continúa desarrollando la historia, se hace presente la música que acentúa el melodrama en que se sumerge la historia, mientras se conocen más a fondo la vida de los chicos, a través de entrevistas realizadas a los padres quienes muestran su dolor ante las cámaras, empleándose planos cercanos y tomas de larga duración, donde se logra mostrar el dolor por la pérdida.

A través de toda la búsqueda de información, se demuestra a través de las imágenes que los chicos eran estudiantes, con actividades normales y cotidianas, trabajadores, y con aspiraciones como cualquier joven.

Se realizaron más de 20 marchas en reclamo de justicia, fueron mostradas en el documental, el cual incluye imágenes propias y ajenas al film, las que generan el contexto de la historia.

En el film también se realiza una relación entre el conflicto principal de la historia con la represión hacia manifestantes en tiempos del estallido del 2001. Según el análisis de Puente y Russo (), *Fusilados* presenta esta vinculación a través de un clip al comienzo del documental con dichas acciones junto al tema "Represión" de *Los Violadores*, finalizando con la imagen del ex comisario Franchiotti, a quien se le acusa de los asesinatos de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki.

Para los autores:

"La película no elude el golpe bajo ni el sentimentalismo de tono amarillista al que apelan los noticieros televisivos, pero se diferencia de estos en el

seguimiento sostenido e intenso del caso a lo largo del tiempo.” Puente y Russo (),

El documental muestra las experiencias personales de los personajes por necesidad de transmitir una mirada más cercana sobre lo que vive la sociedad.

Al ver películas como éstas, ligadas al contexto popular, surgen interrogantes como: ¿Qué es el pueblo y quién es?; ¿Cómo se muestra al pueblo?, representando una época donde lo popular está atravesando un momento de crisis, mostrando los sucesos ocurridos en diciembre del 2001. Sobre el discurso de los grandes medios de comunicación se puede manipular la información, y no tener en claro quien es el pueblo, el pueblo es la gente, y la gente son todos.

La mirada del documental ofrece al espectador diferencias en relación al discurso del noticiero televisivo con el documental, ya que la información se ve contaminada por la investigación televisiva, generándose una crítica a la reconstrucción de los hechos. En el documental, se observa como se realiza la reconstrucción de los hechos basándose en las imágenes generadas posteriormente, es decir, ficcionadas, a través del empleo de cámaras subjetivas, de esta manera introducir al espectador en el relato, con la finalidad de llegar a generar un impacto dramático. Por medio de documentales como *Fusilados en Floresta (2005)*, se presenta una mirada distinta a la planteada por los medios, con la finalidad de mostrar aspectos que estos ocultan, aun así compartiendo un punto de vista íntimo, despertando los recuerdos que reconstruyen el pasado.

2.3 Que se vayan todos, 2001

En medio de las tensiones políticas y sociales que surgieron a raíz de la crisis económica sucedidas a partir del 2001, el 19 y 20 de diciembre de ese año, el pueblo argentino salió a las calles con la consigna de “que se vayan todos”. Con esta ruptura que se había creado, también se produjo una nueva realidad. Según Miguel Mirra, esta mirada estaría conformada por el estallido de una cultura dominante y relaciones sociales independientes, afirmando que:

“Otra consecuencia de la ruptura de diciembre del 2001 fue la visibilización de un conjunto heterogéneo de formas de protagonismo social que fueron surgiendo en períodos disímiles y en relación a diferentes problemáticas y que, hasta diciembre, apenas si eran conocidos, tenidos en cuenta y valorados

Mirra reitera que de esta manera se manifiesta el movimiento de documentalistas, quienes mantienen un compromiso no solo con el nuevo movimiento social, sino que también se mantiene ligado a movimientos sociales campesinos, asambleas populares, manteniendo una conexión también con los trabajadores desocupados, de esta manera el surge el protagonismo de la comunicación y la producción audiovisual. El nuevo movimiento social surgido hoy en día se mantiene en la lucha contra privatizaciones, la desocupación y la miseria, a pesar del chantaje y la hostigación de medios de comunicación.

Para Miller es importante destacar frente a esta realidad, el papel que desempeña del documentalista ante este movimiento social cuestionando si este debería estar satisfecho con registrar y proyectar esa imagen del nuevo movimiento.

“Mirar no implica actuar, (al menos no implica relacionarse). Entre uno y otro momento se entabla una dialéctica contradictoria de miradas que son de clase siempre. ¿Quién mira, cómo mira, para qué mira?, un documental que sólo “mira” es sospechoso. Es falso que no se pueda teorizar críticamente sobre la “mirada”, es falso que esta sea poseedora de un principio autónomo de objetividad, es falso que la “mirada” por sí satisfaga las necesidades principales de cualquier relación humana. La mirada es sólo un momento de un proceso que queda incompleto si no pasa a categorías superiores de la lógica, como la praxis. “mirada no es sinónimo de claridad, reflexión, legibilidad, ni objetividad. Ni siquiera para el voyeurismo más patológico. Ante la pantalla que exhibe documentales ninguna mirada es de hecho pasiva. El que mira lo hace armando con una red social que lo acompaña en la experiencia particular pero que cobrará sentido sólo en el marco de sus dispositivos de clase, de la conciencia que de eso tenga y de cómo se predispone para la producción de sentido”

Mirra somete a discusión la propuesta de mirar y hacer mirar no es suficiente, donde plantea que los medios, métodos, técnicas e instrumentos existentes podrían ser utilizados de forma auxiliar para el movimiento social, de tal forma lograr los objetivos, y para esto se debería pasar a la acción, de esta manera poner los medios

en manos de los protagonistas. Como ejemplo, Mirra utiliza a Adolfo Colombres e Isabel Hernández, a quienes le surgieron las mismas interrogantes orientadas a la cuestión indígena. En un documental que estudia los aspectos físicos y manifestaciones culturales y sociales, se pueden apreciar los métodos de autogestión adoptados en las comunidades indígenas, concluyendo que estos son caminos acertados para acoplarse a los nuevos movimientos sociales. En este punto es un reto hacer reflexionar sobre un dicho tema, donde es una realidad no tan alejada del hecho de que las comunidades indígenas hayan sido sometidas por la conquista, un ejemplo mas cercano aún como las realidades y tareas que llevan a cabo los trabajadores empleados o no, quienes colocan a la argentina como un estado que se ha convertido en una administración colonial.

3. Capítulo 3. El cine argentino se reinventa

El Cine Argentino es visto como un proceso de asimilación para Quintín (2009), lo que llegó a ser a mediados de los noventa el denominado Nuevo Cine Argentino. Para ese momento el medio profesional estaba conformado por personal de edad avanzada que no aportaban nada a la hora de producir una estética, además de la deficiente calidad técnica. Los nuevos directores no tenían oportunidades de integración, filmando sin apoyo de los subsidios, sin apoyo publicitario, rodeados de producciones precarias.

Algunos directores reconocidos en los inicios del NCA son: Martín Rejtman, Lisandro Alonso, Pablo Trapero, Adrián Caetano, Albertina Carri, Diego Lerman, Celina Murga y Juan Villegas entre otros.

El Nuevo Cine Argentino tuvo éxito en 1999, lleno de buenas sorpresas para el comienzo del nuevo siglo. Algunos cineastas tuvieron suerte al presentar propuestas creativas al comienzo, aunque ya para el 2005 no corrieran con la misma suerte por no considerarse una propuesta novedosa.

Jaime Peña (2009), el Festival de Cannes fue el que reafirmó al NCA, cuando en 2008 se anunciaron cinco largometrajes, entre ellos, *Leonera* (Pablo Trapero); *Liverpool* (Lisandro Alonso); *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel); *La sangre brota* (Pablo Fendrick); *Salamandra* (Pablo Agüero), colocándose como un movimiento que seguiría en evolución, catalogándose el 2008 como el mejor año de la historia del NCA.

Peña sostiene que el NCA se mantiene en una constante evolución que ha venido trabajando en los últimos diez años

3.1 Cine argentino en los 90

A mediados de los años 90 se produjo un cambio radical en varios rubros del cine argentino. Había un público ansioso esperando nuevos modos de contar las historias. Esto se confirmó en 1995 con el éxito de *Historias Breves*; un conjunto de largometrajes hechos por jóvenes realizadores, directores amateur sin experiencia laboral pero queriendo mostrar una nueva mirada a través de *Historias Breves*,

donde se propuso un cambio a nivel estético, de personajes, locaciones, conflictos y un modo de producción independiente.

David Oubiña(2009) sostiene que estos cambios se fueron produciendo desde finales de los 80 y principios de los 90 donde hubo un incremento en el auge por las escuelas de cine fomentando el crecimiento de nuevos directores de cine con propuestas novedosas dirigidas hacia un cine alternativo.

También señala que el INCAA no hizo nada más por la nueva camada de directores luego de *Historias breves*. Esto en reacción al nuevo tipo de cine que los jóvenes proponían, contradecía los tradicionales modos de producción impuestos por el sindicato de técnicos y por la asociación de directores profesionales.

Javier Porta (2009), afirma que hubo un tiempo muy importante para el Nuevo Cine Argentino en la primera mitad de los noventa, comenzando por los títulos de las películas donde se aprecia una muerte anunciada: *Una sombra ya pronto serás*, donde se propone una interpretación. En este momento se planteaba una mirada diferente en relación al cine de los ochenta y la primera mitad de los noventa, por ejemplo, en las películas de Rejtman se miraba a los personajes mientras realizaban las acciones. En *Silvia Prieto* (1999) mira a los personajes en sus diálogos, en este caso viendo los diálogos como acciones, introduciendo más velocidad, más personajes, más elipsis.

Eduardo A. Russo (2009), señala que el cine de ficción en la primera mitad de los noventas estaba perdido, sin rumbo. Esto cambia en la segunda mitad donde se consideran algunos documentales como precursores del NCA.

3.2 El cine argentino se reinventa

El Nuevo Cine Argentino ha tenido una gran proyección nacional e internacional en sus producciones desde su renovación en un período que avanza desde 1995, donde ha estado presente constantemente en premiaciones y festivales destacándose por las visiones del mundo impuesta en los films, la construcción de relatos, la dirección o los diseños de producción, entre otras características, en una primera etapa donde destacan películas como *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, 1997); *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999); *La ciénaga* (Lucrecia Martel).

El NCA es comparado con la generación de cinastas de los '60, ya que recuerda una experiencia similar en donde no se le hallaba una forma de llamar al surgimiento cinematográfico. En aquella época se señala como culpables a los representantes de la industria cinematográfica argentina, quienes tenía un mal manejo de la industria, no renovándose, ni actualizándose.

Oswaldo Mario Daicich sostiene que el NCA transitó por ese mismo camino en su primera etapa, donde fue muy arduo lograr integrarse en la industria del cine. Esta incorporación recién fue validada gracias a los reconocimientos internacionales, que certifican la nueva propuesta de los directores y guionistas.

En una segunda etapa, Daicich señala diversos films que otorgaron la consolidación del NCA, entre los films que destacan: *Un oso rojo* (Israel Adrián Caetano 2002); *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2007); *Caracho* (Pablo Trapero, 2010).

En una tercera etapa, Daicich se refiere a la introducción de nuevas figuras como el director *Mariano Llinás* por *Historias Extraordinarias* (2008), quien obtiene el Premio del público, además del premio especial del jurado, entregado en *BAFICI* (2008).

El NCA propone una nueva mirada donde se plantea una cercanía a los problemas, los temas y problemas para realizar una puesta de cámara que muestre un mundo actual, generando una nueva estética.

En esta nueva etapa Mariano Llinás propone un nuevo diseño de producción, donde cuenta con un equipo de trabajo reducido, planteando una manera diferente de producir. Todos los directores que integran al NCA comparten la iniciativa de realizar producciones con presupuestos bajos, enfocando los proyectos cinematográficos a las necesidades de narración de cada uno de los directores y no guiándose por los parámetros que rigen la industria cinematográfica.

Daicich sostiene que:

“Pero no hay un movimiento homogéneo y orgánico del Nuevo Cine Argentino, inician su cine desde un conjunto de necesidades e inquietudes en común pero con el transcurso del tiempo se empiezan a individualizar y a marcar estilos propios, ocupando diferentes espacios, según sus inquietudes en el campo cinematográfico”. DAICICH (PAG 176)

3.3 Cine ficción contemporáneo argentino

La ciencia ficción en Argentina nunca ha tenido una abundancia de filmes, al contrario, por lo general no pasan de 30 los títulos conocidos en este género. Esta

podría ser una de las razones de porque no suelen conocerse constantemente directores argentinos que se involucren con este tipo de cine, quienes además ya vienen contaminados por otros géneros como la comedia, el terror, o los musicales que presentaban rasgos estéticos internacionales que hacían difícil la participación de personajes o lugares locales.

Este género es considerado como una derivación del cine fantástico, el cual transitaba entre el camino onírico y el científico. Todo esto desenvoca en una ilusión que el espectador debe asumir como real. La ciencia ficción permite explorar por infinitas posibilidades que permiten la ciencia y tecnología.

Andrea Cuarterolo sostiene que el cine ficción nacional no tuvo éxito sino hasta 1969, cuando se realizó *Invasión* de Hugo Santiago, siendo la primera película que dio pie a iniciar una tradición por producir películas de este género, el que fue ganando identidad propia.

El cine ficción nacional tendrá un verdadero surgimiento con la llegada de la democracia, cuando se retomará la brecha abierta quince años atrás por *Invasión* (1969). Los ochentas fue una época donde directores como Eliseo Subiela, Gustavo Mosquera o Fernando Spiner que se ven interesados en este tipo de películas. .

Para finales de la década de los noventas, la evolución tecnológica es un hecho y la postproducción digital permiten que el cine ficción argentino logre conocerse más en aspectos estéticos y narrativos.

Desde finales de los '80 el cine ciencia ficción comenzó a tener aciertos para la realización del relato, de manera que se utilizaban espacios reconocibles en Argentina, generando identidad, logrando espacios reconocibles en el espectador.

Así conviven los espacios identitarios, con aquellos espacio no lugar que no dan referencia de un lugar real, sino que pertenecen al mundo de ficción.

En 1996, Mosquera continúa trabajando en su film *Moebius* que realiza con alumnos de la Universidad del Cine. Se planeta la historia de una Buenos Aires futurista donde las líneas de trenes se han expandido a un nivel inexplicable. Uno de los trenes se ha perdido en las vías con más de treinta pasajeros, la búsqueda a través de los sistemas de seguridad informan de su destino, pero no logran encontrarlo. Un joven llega a la conclusión que el tren se encuentra atrapado en la gigantesca cinta de Moebius que se ha convertido el subterráneo, a lo que las autoridades no confían mucho por parecer una hipótesis improbable. Al comienzo de la película se muestra un mapa de Buenos Aires con algunos cambios como por ejemplo, las vías del tren sumamente alargadas, un comienzo similar al film *Invasión*, tomado como referente para este tipo de cine. El director se las ingenia para lograr que el espectador conozca los lugares, aunque estos lugares hayan sido modificados.

Cuarterolo hace referencia de *Adiós querida luna* (Spiner, 2005), donde el director deja a un lado la ciudad para transportar su relato al espacio, catalogándolo como un pionero argentino de la *space opera*.

“El término space opera, inicialmente utilizado en el campo de la literatura de ciencia ficción, se refiere a aquellas historias que transcurren en escenarios desmesurados como imperios galácticos, mundos y sistemas lejanos o en el mismo espacio exterior. En el campo del cine, quizás el ejemplo más conocido sea la serie de La guerra de las galaxias”

El relato del film se ubica en el año 2068, en un planeta tierra que es constantemente azotado por desastres naturales como maremotos o sequías, colocando a la película dentro de un contexto apocalíptico. La hipótesis central de la obra onda a través de un científico argentino que se le ocurre la idea de destruir la luna con el fin que la tierra se enderece y así el clima mundial se estabilice. Aunque la ciudad de Buenos Aires solo aparece a través de los diálogos, se puede apreciar una devastación de los espacios referentes de la ciudad, creando una base espacial en Temperley, provocando que el espectador se sienta extrañado ante la absurda e irreal situación.

“La inscripción de gran parte del cine de ciencia ficción argentino de los últimos veinte años en esta tradición literaria ha sido uno de los factores clave en el surgimiento de films con identidad propia. Esta intertextualidad con nuestra literatura fantástica fue hábilmente combinada por estos autores con una reapropiación de ciertos elementos propios del modelo genérico hollywoodense para crear un cine de ciencia ficción original con “sabor” local.”

Cuarterolo pág 95. 2007

La autora afirma que para la creación de relatos de ciencia ficción, la relación con la realidad no es coincidencia. La ciencia ficción forma parte de los géneros populares que mejor plasman las ideas y todas las transformaciones que puedan envolver al mundo de referencia. Además, sostiene que las tecnologías se han envuelto en una evolución digital lo que ha producido que bajen los costos de producción y se

incrementen este tipo de propuestas. También señala que este tipo de películas han sabido ganarse un lugar cada vez mayor en festivales de cine. A lo largo de los últimos veinte años, una serie de directores argentinos han ayudado a la evolución del cine ficción, utilizando los modelos habituales como base para crear relatos originales y con identidad propia, abriendo camino para futuras producciones sobre ciencia ficción argentino.

Referencias bibliográficas

Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Amatriain, I (2009). *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995 – 2005): industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.

Bourdieu, P. (2009). Sociología de la Cultura. En Amatriain, I. *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995 – 2005): industria, crítica, formación, estéticas* (p. 18). Buenos Aires: Ediciones CICCUS.

Jameson, F (2001), Realismo sucio en el cine argentino contemporáneo. En Tranchini, E. (2001) *Tensión y globalización en las formas de representación del cine argentino* (p. 217-138) Buenos Aires: Biblos.

Lerer, D. (2009). Nuevo Cine Argentino. En Amatriain, I. *Una década de Nuevo Cine Argentino* (p. 17). Buenos Aires: Ediciones CICCUS.

Page, J. (2007). Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo. En Moore y Wolkowicz (2007) *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (p.). Buenos Aires: Editorial Livraria.

Peña, J. (2009). *Historias extraordinarias*. Buenos Aires: T & B EDITORES.

Subiela, E. (2006). Cine argentino un cine de autor. En Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (p.). Buenos Aires: Santiago Arcos.

Tranchini, E. (2001). *Tensión y globalización en las formas de representación del cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Biblos.

Verardi, M. (2009). *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005): industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: CICCUS.

Bibliografía

Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Amatriain, I (2009). *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995 – 2005)*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.

Albónico, M. (2006). *Gestión de la imagen de la industria cinematográfica argentina según los diarios Clarín y La Nación* [Proyecto de graduación]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea] Disponible en:

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=1032

Baiz, F. (2009). *El personaje y el texto en el cine y la literatura*. Caracas. Cinematografía Nacional de Venezuela.

Bergamasco, V. (2014). *El diseño Audiovisual del Star System*. [Proyectos de graduación]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea]. Disponible en:

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2898

Bourdieu, P. (2009). Sociología de la Cultura. En Amatriain, I. *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995 – 2005): industria, crítica, formación, estéticas* (p. 18). Buenos Aires: Ediciones CICCUS.

Egri, L. (2010). *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Ferreira, F. (1995). *Luz, Cámara...Memoria. Una historia del cine social argentino*. Buenos Aires: Corregidor.

García, M. (2012). *Gran ciudadano. El rol de la ciudadanía frente a los medios de comunicación* [Proyecto de graduación]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea]. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=1531

Guerstein, V. (2004). *Cine nacional e identidad: Los primeros pasos* [Publicaciones DC]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea]. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=9&id_articulo=1538

Incorvaia, M. (2012). *La fotografía en los medios gráficos. Imágenes de una expresión visual: el documento social*. [Proyecto de graduación]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea]. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=993&titulo_proyectos=La%20fotograf%C3%ADa%20en%20los%20medios%20gr%C3%A1ficos.%20Im%C3%A1genes%20de%20una%20expresi%C3%B3n%20visual:%20el%20documento%20social

Jameson, F (2001). *Realismo sucio en el cine argentino contemporáneo*. En Tranchini, E. (2001) *Tensión y globalización en las formas de representación del cine argentino* (p. 127-138). Buenos Aires: Biblos.

Lerer, D. (2009). Nuevo Cine Argentino. Amatriain, I *Una década de Nuevo Cine Argentino* (p. 17). Buenos Aires: Ediciones CICCUS.

Orgando, M. (2014). *Ficción y realidad en el documental contemporáneo argentino*. [Proyecto de graduación]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea]. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=3197&titulo_proyectos=Ficci%C3%B3n%20y%20realidad%20en%20el%20documental%20contempor%C3%A1neo%20argentino.

Page, J. (2007). Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo. En Moore y Wolkowicz (2007) *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Librería.

Peña, J. (2009). *Historias extraordinarias*. Buenos Aires: T & B EDITORES.

Pérez, M. (2012). *La inscripción del lugar urbano en el discurso audiovisual: el caso de Buenos Aires en el cine argentino reciente(1998-2008)* [Proyecto de graduación]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea]. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/1249.pdf

Ruíz, L. (2012). *Imaginario sociales: Representaciones de la mujer en el cine argentino 2008 - 2010* [Proyecto de graduación]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea]. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=995

Simari, E. (2013). *La nueva gran pantalla*. [Proyectos de graduación]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea]. Disponible en:

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=1667&titulo_proyectos=La%20nueva%20gran%20pantalla

Subiela, E. (2006). Cine argentino un cine de autor. En Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Tranchini, E. (2001). *Tensión y globalización en las formas de representación del cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Biblos.

Totaro, A. (2013). *La cinematograficación de la televisión*. [Proyectos de graduación]. Buenos Aires. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea] Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=1674&titulo_proyectos=La%20cinematograficaci%F3n%20de%20la%20televisi%F3n

Tubau, D. (2012). *El guión del siglo 21. El futuro de la narrativa en el mundo digital*. Buenos Aires: ALBA.

Vallaza, E. (2011). *El cine Found Footage como práctica del video arte argentino de la última década*. [Proyectos de exploración de la agenda profesional]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea]. Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=991

Van Opstal Pascual, J (2013). *El cine documental (una herramienta comunicacional entre dos sectores sociales)*. [Proyectos de graduación]. Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. [En línea]. Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2898

Verardi, M. (2009). *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005): industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: CICCUS.

