

6

**IDENTIDAD Y ALTERIDAD:
BÚSQUEDA Y (RE)CONSTRUCCIÓN
DE LA IDENTIDAD JUVENIL
EN EL CINE NACIONAL
ANÁLISIS INTERSEMIÓTICO
EN CINCO PELÍCULAS ARGENTINAS**

Bruno Grossi

“Toda noble empresa parece, al principio, imposible.”

Thomas Carlyle

brunomilan@hotmail.com Cursa la Carrera de Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. En 2010 comenzó su Adscripción en Investigación en el Seminario de Semiótica II: Narrativas Audiovisuales, titulada “El Internacional Style o el nuevo cine independiente industrial”.

RESUMEN

El presente trabajo propone indagar, explorar ciertas recurrencias narrativas y formales que se presentan en varios films nacionales de la última década. El “Nuevo cine argentino” como objeto de estudio presenta orígenes múltiples y heterogéneos pero también características comunes. La problematización de un tópico como el de la identidad (tema caro al arte en general) se presenta en estas películas con una insistencia llamativa. Este estudio intenta abordar los significantes filmicos no desde una mera aproximación hermenéutica de los films en busca *del* sentido, sino como una manera de aproximarnos a una cuestión que se encuentra textualizada en todos los films: los sujetos (todos ellos jóvenes entre los 17 y 30 años) de éstas se hallan en una búsqueda particular, en un *agón* interno con su presente y pasado para darle forma a un futuro incierto. La pérdida, la memoria, el lugar del otro (alteridad) como un agente estructurador serán algunos de los ejes sobre los que se abocará esta investigación.

ABSTRACT

The current work search and explore certain narratives and formal recurrences that appears in several national films of the last decade. The “Nuevo cine argentino” as object of study displays multiples and heterogeneous origins but also common characteristics. The treatment of a topic like of identity (closer subject to the art in general) appears in these movies with a striking insistence. This study tries to approach the movie signifier not from a mere hermeneutic approximation of the films in search of *the sense*, but as a way to coming closer to an issue that is textualized in all the films: the subjects (all of them young people between 17 and 30 years) of these movies are situated in a particular search, in an internal agony with his present and past to give him form to an uncertain future. The loss, the memory, the place of the other (lateritic) as a structuring agent are some of the axes on which this research will focus.

PALABRAS CLAVES

> Nuevo cine argentino > narrativas
> identidad > alteridad > memoria

KEY WORDS

> Argentine new cinema > narratives
> identity > alterity > memory

1. INTRODUCCIÓN

Este estudio pretende contribuir, a partir de la confluencia de distintas perspectivas analíticas, al aporte de una serie de conceptos y reflexiones sobre un conjunto de textos fílmicos argentinos –entendiéndolos como un discurso signifiicante, en el cual se analizará su (o sus) sistema(s) interno(s), y se estudiarán aquellas configuraciones signifiicantes que se les puedan observar–, ya sea individualmente y en tanto sistema. En relación con estos temas se plantearán los propósitos y objetivos de la investigación, los presupuestos e hipótesis, como así también una descripción sobre el corpus que se abordará para el análisis, y finalmente una aproximación a las líneas de investigación sobre los cuales tratará el artículo.

La tarea propiamente analítica se centrará en la descripción y explicación de algunos recorridos, trayectos de lectura a los filmes *Un buda* (Diego Rafecas, 2002), *Tatuado* (Eduardo Raspo, 2005), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Nadar solo* (Ezequiel Acuña, 2003) y *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2003). A partir de los resultados obtenidos se realizará un cruce entre las similitudes y diferencias que estos filmes presentan, con el fin de analizarlos en tanto (micro) sistema y comprobar su función programática, ya sea dentro del contexto social del que forman parte o del (macro)sistema del “(Nuevo) cine argentino”.

A partir de la espectación de un gran número de films argentinos de esta década fue llamativo encontrar que en muchos de ellos el tópico de la juventud y la búsqueda de la identidad (a través de distintas formas y registros) se presentaban en la superficie de la construcción signifiicante de una manera manifiesta. Y si bien, considerado en un sentido general es una temática conocida y habitual en otros contextos, el cine nacional la había ignorado por completo durante mucho tiempo. Pero tras el advenimiento del “Nuevo cine argentino”, uno de sus rasgos principales (de los que más adelante se detallarán con mayor precisión) fue la de posar el foco de la cámara sobre otros sujetos y otros conflictos hasta el momento ignorados; y los jóvenes fueron sin duda los más beneficiados (en términos de cobertura) a partir de estos años.

Esto generó inmediatamente una serie de preguntas acerca de las películas. ¿Qué se entiende exactamente cuando se habla de “identidad”? ¿Cómo se manifiesta la ausencia de ella en la configuración identitaria juvenil inscripta

en los filmes? ¿Pueden pensarse estas películas en tanto sistema o cada una plantea estas problemáticas desde perspectivas diferentes? ¿A través de qué mecanismos los sujetos “(re)construyen” su identidad? ¿Qué operaciones narrativas llevan a cabo los sujetos de las películas? ¿Cuál es el lugar de la familia y la sociedad? ¿Y de la memoria como instrumento estructurador de la vida del sujeto? ¿Qué influencia tiene el contexto social de producción para que se dé esta recurrencia temática? ¿Y el contexto histórico? A partir de esto es que se parte de la hipótesis de que los jóvenes del corpus de películas elegidas son sujetos en estado de suspensión, incapaces de llevar a cabo sus performances, y sólo a partir de la reconstrucción del otro (una figura ausente de sus respectivos pasados) es que éstos van a poder (re)estructurar su identidad.

Para abordar estos problemas, se desarrollarán los siguientes acercamientos al objeto de estudio bajo la forma de tres recorridos de lectura que permitan abordar los textos, y ver cómo se plantea/resuelve la situación problemática e hipotética planteada anteriormente. En primer lugar se analizarán los filmes desde categorías de la narratología que permitan dar cuenta de las operaciones y funciones particulares que los sujetos realizan. En segundo lugar se examinará el lugar que ocupan los objetos, relatos y viajes dentro de la diégesis, su función narrativa y simbólica, y cómo ayudan a activar la memoria del sujeto y a (re)construir o (re)estructurar su identidad. Y finalmente se hará énfasis en la noción de alteridad, y la importancia que ésta cobra como principio estructurador de la identidad.

Otro abordaje intentará generar una lectura poligonal que permita analizar el objeto de estudio en función de sus recurrencias temáticas o formales y en tanto que sistema autónomo. Partiendo de este corpus de películas –considerado como un (micro)sistema– se analizarán las condiciones sociales e históricas de producción, y se comprobará hasta qué punto la temática presentada textualiza algunas inquietudes recurrentes de la contemporaneidad argentina, a su vez que las genera.

El objetivo de esta indagación es tratar de responder a esta serie de interrogantes, abordando el corpus elegido a partir de una aproximación intersemiótica, es decir, de un enfoque interdisciplinario que se nutra de diferentes perspectivas teóricas. Esto permitirá analizar la superficie significativa de los textos fílmicos siguiendo algunas de las categorías de la semiótica clásica (Peirce), la narratología (Greimas, Barthes), la semiótica de la cultura (Lotman)

la semiótica fílmica (a partir de herramientas y categorías específicas de los discursos audiovisuales), y también de ciertas nociones propias del campo sociológico y psicológico.

De esta manera se pretende aportar una mirada sobre un tópico como el de la identidad, del que en efecto mucho se ha escrito, ya sea desde perspectivas históricas, sociológicas y literarias, tanto en Argentina como en el resto del mundo, pero que en materia de análisis sobre textos fílmicos hay todavía una vacancia importante, más aún si lo consideramos dentro del contexto del "Nuevo cine argentino" (del que recién en los últimos años se ha comenzado a producir material crítico/teórico acorde a las circunstancias).

2. ANOTACIONES AL MARGEN

Una cuestión problemática (y en apariencia contradictoria a lo que se manifestaba anteriormente) fue la necesidad de realizar un recorte a la cantidad de material sobre "identidad" y definir finalmente desde qué perspectiva encarar un tema tan amplio. A los fines de esta comunicación se utilizará el término partiendo de la idea de Habermas de que la identidad "no es algo ya dado, sino también, y simultáneamente, nuestro propio proyecto" (Habermas en Ferry, 1992:243). Esto implica abordar el término como un conjunto de valores, tradiciones, símbolos, creencias y modos de comportamiento que no son estáticos, ni dados de antemano (o atados a una concepción del pasado), sino que sirven para cohesionar y generar, construir un sentimiento de pertenencia en un determinado grupo.

Se suma además a una serie de dificultades y arbitrariedades que se adosaron al denominado "Nuevo cine argentino", lo que provoca que se deban aclarar algunos puntos sobre este tema antes de adentrarnos en el desarrollo mismo. Este término que devino ambiguo y vago por la imprecisión de su uso comenzó a implementarse a fines de la década del noventa con la aparición de una serie de películas como *Historias breves* (1995), *Pizza, birra, faso* (1998), *Mundo grúa* (1999), *Silvia Prieto* (1998), *La ciénaga* (2000), entre otras. Estas películas coincidían en haber sido dirigidas por una camada de jóvenes realizadores que

proponían un cine distinto al que se estaba acostumbrado a ver, modificando notablemente las condiciones de producción, financiación, circulación, y hasta los propios recursos formales y estéticos. Pero heterogéneo en géneros, temas y estilos, es todavía difícil plantear exactamente cuál es la ontología del "Nuevo cine argentino", qué es lo que lo define.

Dentro de este marco impreciso (y cuya delimitación y teorización sigue siendo un *work in progress* continuo) se encuentra el corpus de películas consignadas al comienzo del artículo. Todas ellas, a pesar de poseer características y registros distintos (el drama, la comedia costumbrista, el documental) comparten, además de un mismo (o similar) contexto de producción, una temática común. Más allá de esto es necesario destacar la recurrencia o la necesidad de muchos directores de esta nueva generación a incurrir en temáticas similares, ya sea problematizando la identidad personal, sexual y colectiva en sus diversas formas.

3. NARRATIVAS EN ACCIÓN

Narrar, contar historias, es sin duda una de las características principales del cine, aún en aquellos filmes llamados "no narrativos" en los que no hay una trama o acción definidas (o en las que no se pueden identificar sujetos), se vislumbra una serie de elementos (la representatividad/iconicidad de la imagen, la consecución de planos, las relaciones de tiempo y espacio) que

"conducen inevitablemente a la idea de una transformación imaginaria, de una evolución ficcional regulada por una instancia narrativa". (Aumont y otros, 1983:93)

Es decir, aun en nuestra intelección siempre estamos disponiendo los materiales en forma de una ficción narrativa. Por eso sigue siendo importante abordar, trabajar los textos fílmicos, no sólo para ver qué dicen, y cómo lo dicen, sino también para saber qué dicen sobre lo que llegamos a representarnos de nosotros mismos.

A pesar de gozar de su momento de esplendor a mediados del siglo pasado con autores como Propp, Levi-Strauss, Bremond, Barthes, Greimas..., la

narratología actualmente es víctima del imperio de la forma. Subestimada y puesta en duda sobre sus resultados y por no tener “un aparato conceptual-metodológico suficientemente estabilizado” (Caudana, 2009:2), la narratología aún puede ser productiva y operativa, más aún cuando es puesta en relación con una serie de teorías y categorías de otras disciplinas (sociología, historia, etc.), que permitan no sólo desentrañar el/los sentido/s del texto sino también servir como un “instrumento útil para la comprensión de la vida social, de los actores sociales y de sus interrelaciones” (Latella, 1985:18).

Una aproximación narratológica a los textos fílmicos no pretende circunscribirse únicamente a “lo que pasa en el film”, sino que se intentará analizar la narración, el relato en su sentido más amplio, entendiendo a éste como la relación, la imbricación propia del enunciado con la instancia enunciativa. A partir de una serie de fragmentos de los filmes (y otras escenas menores pero tal vez con algún detalle significativo en la diégesis) se intentará a través de los recorridos de lectura no sólo descomponer y analizar la hipótesis en su totalidad, explicando cada uno de sus términos, sino a su vez seguir una cronología en los hechos de los films, desde la situación problemática inicial hasta su posterior resolución.

3.1. EL SUJETO SUSPENDIDO: EL DILEMA DE “NO-SER”

*“La juventud, aún cuando nadie la combata,
halla en sí misma su propio enemigo.”*

William Shakespeare

En primer lugar se intentará a través de un análisis narratológico buscar las isotopías, las recurrencias que podemos encontrar en la forma del contenido en los films. A través de las categorías teóricas planteadas por Greimas se resaltarán¹ las coincidencias estructurales en los films con el objetivo de demostrar las operaciones actanciales particulares que los sujetos llevan a cabo.

¹ En la concepción del signo según Hjelmslev se añade dos caras más a cada una de las caras del signo saussuriano: tanto el contenido (significado) como la expresión (significante) tienen forma y substancia.

El esquema narrativo canónico propuesto por Propp que retoma Greimas, indica que toda historia (o un gran número de ellas) comienza con un desequilibrio de una situación inicial y el resto de la historia es básicamente el intento del héroe por retomar, recuperar el *status quo* o transformar esa situación inicial. En las películas del corpus elegido se puede ver cómo esa falta, ese desequilibrio pertenece a un período anterior a la diégesis. Cuando el relato comienza, los sujetos principales se encuentran en un estado total de *suspensión*. Es decir, en todos los casos se puede ver cómo los actantes principales pasan por un momento de incertidumbre sobre su propia identidad, éstos se encuentran en una relación de *disyunción* con el objeto de valor (es decir consigo mismos), que les impide actuar. Puntalicemos caso por caso:

> *El abrazo partido*²: Ariel vive con su madre tras que su padre emigrara a Israel a luchar en la guerra de Yon Kipur (o eso es lo que maneja como conocimiento). Abandonó los estudios universitarios, terminó la relación con su novia y trabaja en la tienda de lencería de su madre. “Insatisfecho” con su presente –que coincide a su vez con la crisis económica de 2001 en Argentina– comienza a realizar los trámites para obtener la nacionalidad polaca para poder emigrar a Europa, esto lo lleva investigar sobre sus raíces (su padre, su abuela). Recorte indicial del estado del sujeto: Ariel corriendo por la ciudad como un modo de evitar, de confrontar los problemas. Tener que ver, confrontar cómo su ex novia y su hermano encausan su vida (familia, trabajo, etc.).

> *Nadar solo*³: ya desde el título se problematiza la situación de Martín, su incapacidad de establecer relaciones con sus padres o amigos. Su banda de rock no avanza y es expulsado del colegio. En ese contexto intenta rastrear a su hermano del que no sabe nada en años. Recorte indicial del estado del sujeto: sus continuas ausencias a la escuela para ir a ver el mar, éste funciona como un escape a la rutina de la gran ciudad en la que está inmerso. También podemos ver esa falta de conexión de Martín con su amigo cuando se despiden en muchas ocasiones y estos siempre se dirigen en direcciones opuestas.

² Burman, D.: *El abrazo partido*, largometraje (99', color). Argentina. BD Cine. 2004.

³ Acuña, E.: *Nadar solo*, largometraje (102', color). Argentina. BD Cine. 2003.

> *Un buda*⁴: Tomás es hijo de desaparecidos, criado por su abuela. En un breve lapso de tiempo es despedido del trabajo, la novia lo deja, y muere su abuela. Comienza a dedicarse a la meditación (profesa el budismo, práctica legada de su padre) y decide irse a un templo en Córdoba. Recorte indicial del estado del sujeto: negligencia y abandono completo del departamento (deja de pagar la luz y el teléfono) y de sí mismo (no sale del departamento, no come).

> *Tatuado*⁵: La madre de Paco lo abandonó a él (y a su padre) cuando tenía tres años. Tras el nacimiento de su hermanastra decide conocer la historia de su madre, a pesar de que su padre intenta persuadirlo de aplazar el viaje para más adelante, él dice que no puede esperar. Recorte indicial del estado del sujeto: el collage que realiza para convencer a su padre de ayudarlo en la búsqueda de su madre.

> *Los rubios*⁶: Albertina⁷ es hija de desaparecidos, criada por sus tíos. Desde el comienzo del film surge en ella la necesidad de realizar la película como una forma de reconstruir la figura borrosa de sus padres. La realización misma del documental es un intento de reconstruir, de dar forma a ese “pasado que apenas se recuerda –pero que resulta vital para dar sentido al mundo–” (Quílez Esteve, 2007:71).

Según Greimas (1985) en todo relato

“hay un héroe que antes de actuar deber estar calificado, es decir, adquirir la competencia necesaria: es la prueba calificante. Una vez calificado, el héroe es capaz de realizar acciones heroicas”. (Latella, 1985:18)

⁴ Rafecas, D.: *Un buda*, largometraje (115', color). Argentina. Zazen Producciones. 2004.

⁵ Raspo, E.: *Tatuado*, largometraje (84', color). Argentina. Baraka Cine. 2005.

⁶ Carri, A.: *Los rubios*, largometraje (89', color). Argentina. Cine-Ojo. 2003.

⁷ Vale la pena detenerse un momento para aclarar algunas cuestiones sobre *Los rubios*. El film de Albertina Carri es a simple vista uno de los tantos documentales producidos a partir de los noventa sobre los desaparecidos de la dictadura, pero en realidad es mucho más que eso. Este documental se inscribe dentro los llamados documentales subjetivos, aquellos que registran una realidad desde un yo “donde el sujeto a investigar se confunde con la historia personal del sujeto que investiga, con sus deseos y emociones” (Kriger, 2007:35). A partir de la ficcionalización de la propia experiencia y de la decisión de Carri de fragmentarse en pantalla dejando que la actriz Analía Couceyro la interprete (pero a su vez apareciendo en cámara para indicarle cómo debe interpretarla), es que tomamos la licencia de considerarla un actante, con las mismas propiedades y operaciones que el resto de los anteriormente analizados.

La anécdota de la película es la búsqueda misma de la competencia, es el intento de los sujetos de adquirir el conjunto de conocimientos necesarios para llevar a cabo una acción/performance que podríamos reconocer como posterior a la diégesis. Toda performance aparece como una transformación que crea un nuevo estado de cosas, en este contexto los sujetos intentan alcanzar ciertas definiciones y precisiones sobre su vida que les permitan avanzar, progresar, madurar.

Esa búsqueda de la competencia es una necesidad que los sujetos de los films no pueden dilatar o postergar. A través de un programa narrativo delimitado los sujetos van a transformar ese "No Ser" que experimentan (principalmente por el "No poder" y el "No saber") en un "Hacer-Ser". En este sentido se puede hablar de estas películas como relatos modernos ya que "en lugar de relatar performances (hechos) de personajes, se plantea por el contrario, el problema de la competencia; los personajes se interrogan permanentemente sobre lo que saben o no saben, sobre lo que puede o no pueden, sobre lo que quieren o no" (Latella, 1985:38).

En todos los casos trabajados se puede ver cómo se parte de ese desequilibrio inicial, que es el motor narrativo en los films. Pero el estado de suspensión, la falta de competencia en los sujetos se textualiza en cada una de formas muy diversas (y se acentúa más en unas que en otras). Por ejemplo en *El abrazo partido*, *Nadar solo* o *Un buda* hay recursos específicamente cinematográficos que intentan construir ese estado: desde los movimientos nerviosos de la cámara que siguen a Ariel en su búsqueda como si se tratara de un documental, a los largos plano fijos de Martín representativos de su estado de suspensión.

3.2. EN BUSCA DE LAS COMPETENCIAS PERDIDAS

"Sin memoria, el sujeto se pierde, vive únicamente el momento, pierde sus capacidades conceptuales y cognitivas. Su mundo estalla en pedazos y su identidad se desvanece."

Joël Candau

Se analizará a continuación el lugar que ocupan determinados hechos, objetos y relatos que ocurren dentro de los films, haciendo hincapié en su función narrativa y en cómo ayudan a activar la memoria y a (re)estructurar la identidad del

sujeto. Se mencionó anteriormente que los sujetos de los films eran incapaces de llevar a cabo sus performances debido a que no poseen las competencias necesarias; el camino a conseguirlas es sobre lo que se va a puntualizar ahora (y en el próximo recorrido).

Se puede apreciar cómo en todos los films ocurre un determinado hecho que funciona como un detonante de las situaciones que ocurrirán a posteriori. Roland Barthes denomina este hecho como –o lo ubica dentro de– *la intriga de predestinación*. Este código consiste en dar en los primeros minutos del film lo esencial de la intriga y de su resolución, orientando la historia o en todo caso programando los acontecimientos venideros (Barthes, 1987).

Si pensamos estos hechos particulares desde Lotman, podemos categorizarlos como *traductores*, pero primero habría que hacer una importante aclaración. Lotman define a la semiósfera como una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información. Se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros (Lotman, 1996). Pero así como Lotman originó su concepción de semiósfera teniendo en mente una semiótica cultural donde los procesos generan sus propias condiciones de equilibrio y desequilibrio, de exclusiones u olvidos, aquí se propone trasladar ese concepto y sus funciones desde el campo cultural al “campo emocional de un sujeto” y observar cómo la serie de procesos complejos que ocurren en los sujetos de enunciado se manifiestan de una forma similar.

Estos hechos particulares (que definíamos como traductores) funcionan construyendo una memoria del sujeto, haciéndolos circular y ocupar un lugar más central dentro de los procesos mentales del sujeto. Pero a su vez los resignifican, ya que “recordar consiste en configurar en el presente un acontecimiento pasado en el marco de una estrategia para el futuro, sea inmediato o a largo plazo” (Candau, 2002:31).

De esta manera se puede ver su impacto en términos narrativos, ya que a partir de ahí emergen una serie de objetos, de relatos, de lugares que están íntimamente ligados al otro que se está buscando y que funcionan también como una manera de mantener vivo el recuerdo. Pampa Arán manifiesta que

“la introducción de estos nuevos textos en la memoria de la cultura, sirve como estímulo para una transformación –de la cultura–” (Arán, 2001:54) o en este caso, del sujeto.

Los objetos que circulan por los films tienen características muy especiales, no sólo en el plano narrativo sino también simbólicamente. La percepción que el sujeto tiene de ellos poco tiene que ver con su significación original, “estos objetos son como fotografías de personas animadas y hoy desaparecidas a las que ‘solamente’ les falta vida” (Candau, 2002:29).

Krzysztof Pomian señala que todo objeto obedece a una determinada secuencia: primero es “cosa”, cuando tiene un valor de uso; luego es “desecho”, cuando deja de tener esa función, porque está viejo, deteriorado o es obsoleto; y luego puede transformarse en “semíofora”, es decir, un objeto “con características visibles que pueden recibir significaciones” (Candau, 2002:96).

En cada uno de los films se puede observar como el hecho desencadenante y los objetos se imbrican a tal punto de formar parte de una misma secuencia y convertirse en verdaderos indicios de la ausencia, pero también funcionan como símbolos en muchos de los casos de la personalidad del otro y de la relación que se tenía con él.

> *Tatuado*: el nacimiento de la hermanastra de Paco lo hace reflexionar sobre su propia madre y lo endeble, vaga, que es la historia que tiene sobre ella y su infancia. A su vez lleva un tatuaje que su madre le realizó a los tres años (momentos antes de desaparecer), ese Índice en el cuerpo de la ausencia misma se transforma para él en la insoportable e ineludible necesidad de darle forma a esa genealogía incompleta.

> *Nadar solo*: Martín recibe un llamado de un amigo del hermano para que retire unas cosas que le pertenecían, esto le hace querer averiguar qué ha sido de su hermano. Al poco tiempo vemos a Martín recuperando una remera literalmente de la basura que pertenecía a su hermano y que según palabras de su madre “¿Qué se te dio ahora por usar esa remera?”. Más adelante cuando recupera las pertenencias de su hermano conserva algunos dibujos de él (no muy diferentes de los suyos).

> *Un buda*: tras la serie de eventos que le suceden a Tomás en el comienzo del film, éste se vuelca de lleno a la práctica del budismo. Práctica que heredó de sus padres, y que se materializa en un libro perteneciente a ellos del que Tomás extrae diversas enseñanzas.

Pero es recién mediante los relatos que los sujetos reciben y demandan cuando se activa definitivamente la figura del otro en la mente de cada uno. Halbwachs dice que completamos nuestros recuerdos ayudándonos, al menos en parte, con la memoria de los otros (Halbwachs en Candau, 2002). En este sentido, se puede decir que los relatos de vida funcionan como un intento de poner en orden y dar coherencia a los acontecimientos de la vida, de integrarlos en un continuum tan lógico como sea posible, por eso los sujetos se van a valer de ellos. Esto se puede ver en *El abrazo partido*, donde cobran relevancia los relatos que Ariel recibe cuando empieza a interiorizarse sobre su identidad, pero también en diferente medida en cada una de las películas. Es tal vez la razón del porqué, tras la insuficiencia de los testimonios como método para reconstruir la figura de sus padres, el actante Albertina Carri necesita pensar (en el transcurso mismo de la realización del film) y reformular el documental desde otra perspectiva.

3.3. EL OTRO: ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO

*"No hay identidad sin la presencia de los otros.
No hay identidad sin alteridad."*

Marc Augé

Hasta el momento hemos dado cuenta de la una parte de la hipótesis, describiendo el estado de los sujetos en los films y los procesos llevados a cabo para (re)construir y activar sus memorias. En esta instancia nos centraremos en la noción de alteridad (u otredad) y la importancia que ésta cobra como principio (re)estructurador de la identidad. Recuperaremos el análisis narratológico anterior con el fin de dar cuenta de la organización general de los relatos y de "las formas que permiten al sujeto concebir su vida como proyecto, realización y destino" (Latella, 1985:20).

Si focalizamos en el esquema actancial greimasiano se puede observar que el conflicto de estos films se plantea en la relación de sujetos y objetos, o mejor dicho en la disyunción que se establece entre ellos. Aunque la historia y la forma de contar cada una son diferentes, en cada caso todas coinciden en que el objeto del deseo del sujeto de turno es la búsqueda de un otro, de un

pariente, de una figura ausente de sus respectivos pasados. Y aunque la motivación, la necesidad personal varíe, el programa narrativo que cumplen se ajusta siempre a las mismas características. Podemos precisarlo diciendo que entre los enunciados de estado (de una disyunción inicial a la conjunción final con el objeto) siempre corresponderá un enunciado de actuación (“la prueba”).

Es importante remarcar también que por el mismo proceso, por la búsqueda, el viaje que todos ellos emprenden, se postula la construcción de un deseo de búsqueda interior, de encontrar a aquel que puede dar cuenta de la historia personal, de llenar un vacío, de dar sentido a lo vivido, de adquirir, finalmente, las competencias necesarias para poder desenvolverse en la vida. Sólo a través del otro y su influencia sobre el sujeto es que este va a poder llevar a cabo las performances.

El problema de la identidad no puede entenderse sin el reconocimiento pleno de la *alteridad* como un factor constitutivo de la personalidad. Esto se acentúa aún más durante los años de juventud donde los sujetos van tomando conciencia de ellos mismos y conformando sus personalidades

“en un proceso gradual, progresivo, que lleva años o la vida misma, y esto ocurre a medida que vamos tomando conciencia de nuestras similitudes y diferencias con los demás. Es en la interacción con el/los ‘otros’ (alteridad) que logramos alcanzar esa ‘identidad’ que nos conforma como seres humanos”. (Augé, 2005:1)

La identidad es un campo de lucha (un espacio de tensión de intereses, de posiciones, de negociación de sentido) una agonística en la que se disputan los valores del yo frente a sí mismo y frente al otro.

Todo proyecto de darle forma a una memoria genealógica y, de manera más general, a una memoria familiar no es nunca una tarea autista y monológica, en un momento o en otro la memoria individual necesita el eco de la memoria de los otros, necesita del *diálogo*. Pero éste como algo más que el mero intercambio de información, sino entendiéndolo en el sentido bajtiniano del término, como una parte constitutiva del ser, en la que

“identidad y alteridad se entienden como conceptos interdependientes, complementarios, de una naturaleza relacional y relativa (...) (y en la que toda la) ontología del yo se dialogiza, en primera instancia, en la frontera entre el ‘yo’ y el ‘otro’, y no puede

realizarse más que en este lugar de encuentro lleno de tensiones. El sujeto siempre es el producto de su interacción con otros sujetos". (Alejos García, 2006:49)

Otro elemento que hay que tener en cuenta es que el sujeto, en su afán de alcanzar ese *objeto de su deseo*, se va encontrar con un *oponente* que le va impedir o dificultar llegar o conocer al otro (más allá de la constante presencia accesoria de alguien que obstaculiza la tarea): el tiempo. Los años transcurridos desde la pérdida, la debilidad de la memoria, es en definitiva lo que le impide a los sujetos acercarse a la verdad, lo que los separa de lo que quieren, pueden o deben ser. En algunos de los casos como *Los rubios* o *Un buda* donde los sujetos son hijos de desaparecidos en la dictadura militar (o en *Tatuado* pero por diferentes razones), lo que los liga (o los distancia) de sus padres es una distancia temporal considerable, similar a lo que Marianne Hirsch denominó (en relación con los descendientes de las víctimas del Holocausto) "posmemoria" (Marianne Hirsch en Quílez Esteve, 2008). Es decir, a las

"lagunas e imposibilidades que adolece toda representación anamnésica (...) se le suma la doblemente problemática relación que los sujetos mantienen con el pasado. Este tabique temporal, insalvable y carcomido por la falta –la falta de experiencia, de recuerdos, de información, de testimonios fehacientes". (Quílez Esteve, 2007:74)

Así entonces la relación de los sujetos con la alteridad en este corpus de películas es doble, porque para acceder, para desentrañar el pasado (lo que ha sido y se ha perdido) y darle sentido al presente (y programar el futuro), deben encontrar aquel que pueda poner orden, que modele la propia experiencia (aún en la oposición). Pero por la ausencia de ese otro, por el desequilibrio que genera, amerita pasar por una prueba preliminar en la que los sujetos se contactan con otros (que no son "el otro") que revelan o ayudan a recordar; como dice Candau "toda persona que recuerda domestica el pasado" (Candau, 2002:117).

La última fase del programa narrativo de Greimas es la *sanción*, consiste en la evaluación de las transformaciones ocurridas durante la fase de realización o performance. En ella se puede ver cómo cada película tiene una resolución diferente en cada caso, no sólo narrativamente sino que además poseen un correlato fílmico en la forma particular en cómo están presentadas.

> *El abrazo partido*: Ariel encuentra y se reconcilia con su padre, la historia familiar finalmente comienza a aclararse, hay en algún sentido una reparación de la falta. Se puede percibir en el abrazo final que reconcilia padre e hijo, reunidos junto en el centro de la imagen por primera vez.

> *Nadar solo*: la transformación del sujeto aquí es relativa, Martín no encuentra lo que fue a buscar (su hermano) pero encuentra en Luciana (la hermana del amigo de su hermano) alguien con quien identificarse, compartir algo y salir del estado de suspensión en el que se encontraba (o por lo menos compartir su estado con alguien). El último plano se lo ve a Martín y a Luciana acercarse y alejarse de la cámara (donde hay incluidos *zooms in* y *outs*), hasta finalizar coincidiendo por una cuestión de perspectivas en el mismo espacio plano de la imagen.

> *Tatuado*: Paco obtiene lo que fue a buscar, consigue a partir de los relatos recibidos darle forma a la historia sobre su madre. Se repara la falta. Una vez finalizado el film, junto a lo créditos finales se puede observar al padre de Paco retomar una escena que habíamos visto al principio del film donde hablaba con un peón sobre la salud de un caballo, en el comienzo éste decía que el caballo estaba prácticamente ciego y que había que sacrificarlo, pero en el último diálogo vemos cómo el padre de Paco le dice al peón que la ceguera inicial tiene solución, siendo esta situación casi alegórica sobre la situación de Paco a lo largo del film.

> *Los rubios*: Albertina Carri no consigue lo que proponía en un principio, manifiesta en el film que “Lo único que tengo es mi recuerdo difuso y contaminado por todas estas versiones, *creo que cualquier intento de acercarme a la verdad voy a estar alejándome*” pero aún en la falta de respuesta consigue a través de la búsqueda “un relato que excede su experiencia personal y se enraíza en una memoria colectiva que el film ayuda a fortalecer” (Kriger, 2007:38). El film termina en un plano fijo con todos los miembros de la producción (incluida Carri) caminando y perdiéndose hacia el horizonte cada uno llevando una peluca rubia (que remite a la descripción que se hacía de los padres de Carri –y que da título al film– cerca de la época de su desaparición), connotando de que a pesar de que el documental comienza como una búsqueda individual, ésta termina excediendo el caso aislado y problematiza cuestiones que tienen una raigambre colectiva, social e histórica de los argentinos.

> *Un buda*: Este es el único caso donde la hipótesis muestra algunos signos de debilidad.

En Tomás –a pesar de encontrarse en el comienzo del film en ese estado de suspensión que hablábamos antes– no se ve textualiza una necesidad de buscar al otro (sus padres desaparecidos en este caso), su búsqueda pasa por otro lado, es una búsqueda interior y de reflexión sobre sí mismo que lo conduce, casualmente, a encontrar un recuerdo sobre sus padres, pero no es su finalidad (a pesar de lo que cree su hermano).

3.4. CINE Y NACIÓN: FILMAMOS LO QUE SOMOS Y SOMOS LO QUE FILMAMOS

“La incertidumbre y la inseguridad engendran la nostalgia de otra vida.”

Ricardo Piglia

En el siguiente análisis se intentará recopilar en una unidad superior los segmentos trabajados anteriormente y problematizar las relaciones, los vínculos que podemos vislumbrar entre las recurrencias temáticas y formales que se perciben en relación con los protagonistas de los films del corpus y las condiciones sociales, histórico-políticas de las mismas.

A la hora de abordar este tema debemos preguntarnos ¿por qué estos films (y otros sobre los que no hemos trabajado) reinciden en el tema de la identidad? ¿Qué factores condicionantes (si los hay) entran en juego para que esto pase? ¿La tipología de los sujetos descriptos puede ser considerada representativa de un período? ¿Qué nos dicen sobre el país y sobre nosotros estas recurrencias?

El “Nuevo cine argentino” nace inserto en un contexto de total escepticismo y rechazo hacia el cine nacional por parte del público y la crítica, pero también es un período que registró (tal vez como consecuencia de lo primero) un notable incremento de la matrícula en las escuelas de cine y de lanzamiento de medios –gráficos y electrónicos– especializados. Sumados a los subsidios del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), permitieron que una nueva camada de realizadores produjera sus propias películas. En este contexto películas como las mencionadas anteriormente textualizaron una serie de signos que atravesaban muchos de los vicios que la gestión menemista supo conseguir: la marginalidad, la falta de oportunidades, la exclusión, el aumento

de la brecha económica entre los habitantes, la decadencia de ciertos sectores sociales, la frivolidad de ciertos temas, etc. Lo interesante fue que sin caer en la denuncia social y el costumbrismo al que se estaba habituado, estas películas crearon un nuevo tipo de realismo y una sensación de libertad narrativa sin precedentes hasta el momento.

Esa situación precaria que había empezado a generarse a mitad de los noventa tuvo como corolario la crisis general de diciembre 2001. A partir de ella se produjo en todos los ámbitos una sensación total de desprotección e incertidumbre sobre el presente y el futuro. Acentuados todos los problemas que se venían acarreado, la crisis permitió una forma de despertar del oasis menemista. Una vez que se recuperó el orden institucional, los últimos dos gobiernos insistieron como programa recurrente en el valor de la memoria y el recuerdo como un agente estructurador de la identidad nacional, luego de periodos signados por una reivindicación de la individualidad y el "sálvese quien pueda" propio de sistemas capitalistas que produjeron que se acentuara la brecha entre los distintos sectores.

Las películas que siguieron a esas crisis (de las que son –somos- inevitables testigos y víctimas) y que coincidieron en el tiempo con esa política de derechos humanos desarrollado por los últimos gobiernos, se encargaron de textualizar una problemática que atravesaba la época de una forma u otra: la búsqueda de la identidad individual y colectiva.

Obviamente, el objetivo no es buscar el reflejo de ese período en las películas o explicarlas a partir del contexto, sino ver cómo esa realidad se escabulle, aparece constantemente siempre en las películas de una forma determinada. Lukács, estudioso y teórico de la literatura a partir de una vertiente más sociológica, solía decir que el conocimiento profundo de la vida no concluía nunca en la observación de la realidad cotidiana, sino que consistía en la capacidad de tomar los elementos esenciales e inventar, basándose en éstos, caracteres y situaciones que son totalmente imposibles en la vida cotidiana, y que sin embargo son capaces de revelar, a la luz de la suprema dialéctica de las contradicciones, aquellas tendencias y aquellas fuerzas operantes, cuya acción apenas es visible en la penumbra de la vida de todos los días.

Esa estructura de sentimiento (Williams, 1977) que vemos semiotizada en los films no es inocente, responde a una agenda del presente, a la necesidad o la

demanda de muchos sectores de inquirir sobre cuestiones que, aunque siempre presentes se manifiestan de forma más visible en momentos de incertidumbre. Entonces, ¿podemos pensar en los sujetos de estos films como tipos? Más allá de evitar caer en simples psicologismos se puede advertir que las operaciones y estados complejos que los sujetos soportan, algo nos dice sobre el contexto de producción en el que están insertos. Estos expresan en mayor o menor medida la condición –o ciertas condiciones– de la civilización y el estado de la cultura Argentina. Raymond Williams menciona que si comparamos el arte con su sociedad, encontramos una serie de relaciones reales que muestran sus conexiones profundas y centrales con el resto de la vida general. Encontramos una descripción, una discusión, una exposición por medio de la trama pero también hallamos pruebas de los atascos y problemas no resueltos de la sociedad a menudo presentes por primera vez en la conciencia de este modo (Williams, 1977).

Las películas del corpus junto con otras como *M* (Nicolás Prividera, 2007), *XXY* (Lucía Puenzo, 2007), *El niño pez* (Lucía Puenzo, 2009), *Como un avión estrellado* (Ezequiel Acuña, 2005), *Lugares comunes* (Adolfo Aristarain, 2002), *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002), *Los paranoicos* (Gabriel Medina, 2008) –por mencionar algunas– dan cuenta de un determinado patrón, de una problemática general abordada desde distintos enfoques, ya sea desde el despertar sexual, del éxodo, de la búsqueda de un familiar desaparecido, o del simple contacto con los otros. La identidad individual y colectiva es un tópico presente en este cine que a la manera de las temáticas que aborda, está tratando de construir, delinear su propia identidad acorde a estos tiempos.

4. CONCLUSIONES

“Una obra no se termina, se abandona.”

Jorge Luis Borges

A lo largo de los distintos recorridos de lectura presentados anteriormente se problematizó una serie de estrategias y mecanismos narrativos planteados por los distintos films, y haciendo hincapié particularmente en la actuación de los

sujetos se realizó un análisis sobre las distintas operaciones y estados que estos “experimentaban” durante el film. A su vez se realizó una mirada global sobre los textos fílmicos y su particular relación con su contexto de producción.

Se puede afirmar entonces que luego de haber realizado un análisis descriptivo de los distintos momentos o secuencias de las películas, hemos arribado a distintos resultados parciales de las problemáticas que se habían planteado al comienzo del texto. Llegamos a la conclusión de que el impacto de la hipótesis planteada al comienzo, alcanza/afecta a cada película de formas diferentes. Aún cuando todas partían de temáticas o elementos en común, en muchos de los casos los términos de la hipótesis se ajustaban más a unas que a otras.

Primeramente habría que mencionar que, a partir del análisis narratológico desarrollado, fue válido afirmar que los sujetos de los films se encuentran en un estado de suspensión, incapaces de llevar a cabo sus performances. Aún en aquellos casos como *Tatuado* o *Los rubios* donde los sujetos estaban comprometidos a reparar una falta desde el comienzo mismo de los films (en los otros casos se ejemplifica más ese estado, esa incapacidad para realizar sus actividades cotidianas), se puede ver el desequilibrio inicial que desencadena la acción propiamente dicha.

Puede considerarse lo referido a la segunda parte de la hipótesis: sólo a partir de la reconstrucción del otro (una figura ausente de sus respectivos pasados) es que estos van a poder (re)estructurar su identidad. Esta fue productiva en todos los films excepto en *Un buda*. A diferencia de los otros, el film de Diego Rafecas no centra tanto la actuación de su “héroe” a partir de la búsqueda del “otro”, porque a pesar de que el final del film invite a pensar esto, creemos que su viaje, “su prueba” es puramente individual.

Otro de los resultados observados a partir de la lectura poligonal fue cómo pensar este (micro)sistema de películas a partir del contexto de producción. Este tema, del que se podría realizar toda una investigación, fue productivo en el sentido que permitió pensar los films desde otra perspectiva, abandonando por un momento la materia significativa y pensarlas como un todo, y comprobar que la temática identitaria no sea tal vez una propiedad única de este corpus de films, sino que el focalizar sobre otros sujetos y otras problemáticas sea una característica propia del “Nuevo cine argentino”.

Tal vez a partir de lo analizado habría que considerar o replantear la perti-

nencia de un film como *Los Rubios* dentro del corpus elegido, no sólo por ser, a diferencia de los demás, un documental, sino por las características originales y conflictivas que presenta. Porque a pesar de que el film cumplía las expectativas planteadas por la hipótesis, su compleja forma de encarar la problemática de la identidad requiere más tiempo, espacio y atención del que se dispuso aquí.

Una vez expuestas estas conclusiones, tal vez sería acorde y necesaria, en una futura investigación, centrarse en una única película, y precisar al detalle elementos que por dificultades metodológicas/operativas no pudieron ser aquí explayadas, aventurarse en definitiva en la materia significativa con más énfasis. Umberto Eco (1965) dice que la obra de arte se nos propone como un mensaje, cuya descodificación implica una aventura, pero esa *aventura* no implica llegar a una suerte de verdad unívoca y categórica que nos hará acreedores de “la verdad”, sino de desenredar los entramados complejos de los que están hechos los textos. Eso es lo que se ha intentado en definitiva con este estudio, de enriquecer nuestra mirada a partir de desentrañar uno de esos caminos posibles.

5. BIBLIOGRAFÍA

Alejos García, J. (2006) *Identidad y alteridad en Bajtín*. México: Universidad Nacional de México. (On-line 01/09/10) <http://132.248.101.214/html-docs/acta-poetica/27-1/45-62.pdf>

Arán, P. (2001) “Juri Lotman: actualidad de un pensamiento sobre la cultura” en *Escritos. Revista de ciencias del lenguaje*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba (on-line 05/09/10) <http://www.escritos.buap.mx/escr24/pampa.pdf>

Augé, M. (2005) *Reflexiones del antropólogo Marc Augé sobre la identidad y la tecnología*. Buenos Aires: Revista *Axxón*. (On-Line 01/09/10) <http://axxon.com.ar/not/151/c-1510220.htm>.

Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M.; Vernet, M. (1983) “3. Cine y narración” en *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Candau, J. (2002) *Antropología de la memoria*. Barcelona: Nueva Visión.

- Caudana, C. (2009)** "Desencadenar el espectáculo" en *De signos y Sentidos* n° 11. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Eco, U. (1965)** "Apocalípticos e integrados". Barcelona: Lumen (1995).
- Ferry, J.M. (1992)** *J. Habermas, Autonomy and Solidarity*. London: Verso.
- Kruger, C. (2007)** "La experiencia del documental subjetivo en Argentina", en More, María José y Wolkowicz, Paula (ed.): *Cines al margen*. Buenos Aires: Librería. http://www.plataforma.uchile.cl/fg/semestre1/_2003/cuento/modulo3/clase1/textos/concepto.htm
- Latella, G. (1985)** "La teoría semiótica de A.J. Greimas" en *Metodología y teoría semiótica*. Buenos Aires: Hachette.
- Quílez Esteve, L. (2007)** "Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. Los rubios de Albertina Carri: un caso paradigmático" en *Cine argentino de hoy: Entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.

GROSSI, BRUNO

"Identidad y alteridad: búsqueda y (re)construcción de la identidad juvenil en el cine nacional. Análisis intersemiótico en cinco películas argentinas", en: **DE SIGNOS Y SENTIDOS** / 12. Santa Fe, Argentina: ediciones UNL. Año 2011, pp. 130-151.