

# IMAGEN E IMAGINARIO DE LA CRISIS. PANORAMA AUDIOVISUAL ARGENTINO SOBRE LA CRISIS QUE TUVO SU MÁXIMA EXPRESIÓN EN DICIEMBRE DE 2001.

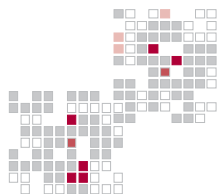


## Alfredo Alfonso

---

■ Profesor Ordinario de las Universidades Nacionales de Quilmes y La Plata, Argentina. Vice-Decano de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes. Dirige las investigaciones *Reterritorializaciones emergentes; Nuevas formas de política e identificaciones constitutivas de sujetos*, UNLP, y *Políticas de Comunicación; Producción audiovisual sobre la crisis argentina*, Período 2000-2002; *Cine, documental e información televisiva*, UNQ. Es Miembro del Comité de Grado Académico de la Maestría en Periodismo y Medios de Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina ([www.unq.edu.ar](http://www.unq.edu.ar)) Universidad Nacional de La Plata, Argentina ([www.perio.unlp.edu.ar](http://www.perio.unlp.edu.ar)).

■ E-mail: [aalfonso@unq.edu.ar](mailto:aalfonso@unq.edu.ar)



## RESUMEN

El artículo plantea el desafío de desarrollar un panorama de análisis de las producciones audiovisuales sobre la crisis argentina, en el período 2000-2002. Para realizar esta producción, se parte de la sistematización de la producción en cine, documental y experiencias televisivas producida en Argentina en el período, como espacio de representación de la crisis socioeconómica y política de esa etapa.

**PALABRAS-CLAVE:** IMAGEN, IMAGINÁRIO, CRISIS, AUDIOVISUAL, ARGENTINA.

## ABSTRACT

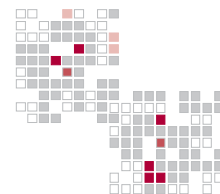
This article proposes to develop a panoramic analysis of the audiovisual productions that deal with argentine social crisis within the years 2000-2002. In order to make it possible, we start by the systematization of fiction and documentary films and also of some television experiences held in Argentina, as a representational scenery of social, economic and politic crisis of the period.

**KEY WORDS:** IMAGE, IMAGINARY, CRISIS, AUDIOVISUAL, ARGENTINA.

## RESUMO

O artigo expõe o desafio de desenvolver um panorama de análise das produções audiovisuais sobre a crise da Argentina no período 2000-2002. Para fazer este trabalho, partimos da sistematização dos filmes de ficção, documental e algumas experiências veiculadas pela televisão na Argentina, como um espaço de representação da crise socioeconômica e política dos anos já mencionados.

**PALAVRAS-CHAVE:** IMAGEM, IMAGINÁRIO, CRISE, AUDIOVISUAL, ARGENTINA.



## Introducción

La Argentina conmovió al mundo en 2001 a partir de imágenes que quedarán por mucho tiempo en la retina: saqueos de la población hambrienta a supermercados e hipermercados en busca de alimentos; la faena de vacas de un camión que volcó en las cercanías de la ciudad de Rosario, las bolsas de basura del centro de Buenos Aires revisadas hasta 23 veces por familias del conurbano bonaerense o los testimonios de niños desnutridos en una de sus provincias simbólicas: Tucumán. Estos significantes de la desesperación, en un país que produce alimentos para 300 millones de personas (diez veces más que su población total), y que llevaron a ejemplificarla como un icono de la economía mundial como antinomia al Japón, han tenido su correlato en la producción audiovisual.

En consecuencia, y partiendo de la necesidad de sistematizar la producción en cine y documental producida en Argentina en el periodo propuesto como espacios de representación de la crisis socioeconómica y política del periodo, el artículo aspira a articular dos niveles, el teórico-conceptual y el empírico, en la definición de un objeto de estudio que es, a la vez, un conjunto de lenguajes comunicacionales que proponen el mismo objeto que motiva la producción.

El denominado nuevo cine argentino es un movimiento de jóvenes realizadores que sintieron la necesidad de narrar desde las entrañas de la crisis social, uno de los escenarios más desgarradores de las últimas décadas. De hecho, se podría considerar *a priori* como el único espacio de expresión en donde la temática alcanzó niveles de movimiento, con identificación sustantiva en cinco directores que pueden considerarse sus referentes: Pablo Trapero, Martín Rejtman, Bruno Stagnaro, Adrián Caetano y Lucrecia Martel. Desde el documental, la irrupción de cámaras en los acontecimientos de diciembre de 2001, han derivado en la organización de espacios de producción como los del deno-

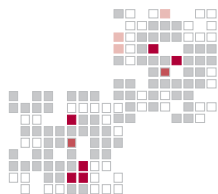
minado “cine piquetero”, u organizaciones como el Movimiento de Documentalistas (con presencia previa, desde 1999) o la Asociación de Documentalistas. En este género también se reconoce una huella notable en el momento de bosquejar una comprensión densa de la crisis.

Desde la televisión podemos mencionar la aparición del canal público de la Ciudad de Buenos Aires a partir de una iniciativa distintiva: convocar a videoartistas de reconocida trayectoria para que lo gestionen con sólo 7 mil dólares de presupuesto mensual. Esta etapa de “Ciudad Abierta”, dirigido por Gastón Duprat y Mariano Cohn, posibilitó poner en discusión la idea que una forma nueva de gestión de medios públicos era posible. Desde una generación que renovaba la pantalla, colocando claves como la mixtura entre el ritmo clipista y la intervención como un *candid eye*, el sentido de ciudadanía expresada en la participación de sujetos anónimos que expresaban en pantalla su mirada del contexto y una búsqueda estética conceptualmente profunda que reunía en el diseño de pantalla uno de sus pilares. Hoy esa experiencia ha sido modificada y un grupo importante de realizadores del nuevo cine argentino aportan sus producciones al canal. Dirigida artísticamente por Adrián Caetano, con un presupuesto que multiplica por cuatro al anterior, la propuesta comunicacional innova desde la complementariedad de propuestas audiovisuales de distintos sectores, incluyendo realizaciones de productoras independientes.

## Nuevo Cine Argentino

*Uno de los mayores méritos del cine Italiano sería haber recordado una vez más que no hay “realismo” en arte que no sea ya en su comienzo profundamente “estético” (Bazin, 1966, p. 445).*

André Bazin planteaba que el conflicto del realismo en el arte procede de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero



El “último” Nuevo Cine Argentino se encuentra indisolublemente ligado a la palabra Independiente. Independiente en sus modos de producción, pero no tanto en sus temas; independiente en la marginalidad de su estética pero no en su inserción al circuito Internacional.

realismo, que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo y el pseudorealismo que se satisface con la ilusión de las formas. Muchos elementos del neorealismo italiano preexistían por lo tanto a la liberación: hombres, técnicas y tendencias estéticas. Pero la coyuntura histórica, social y económica hicieron precipitar bruscamente una síntesis en la que se introdujeron además elementos originales. Podemos percibir que con el denominado nuevo cine argentino se establecieron parámetros concordantes. Los films de esta generación presentan un valor documental excepcional, que no puede separarse del guión sin arrastrar con él todo el terreno social en el que hunden sus raíces.

El “último” Nuevo Cine Argentino se encuentra indisolublemente ligado a la palabra Independiente. Independiente en sus modos de producción, pero no tanto en sus temas; independiente en la marginalidad de su estética pero no en su inserción al circuito internacional. El puntapié inicial lo da Martín Rejtman, escritor y cineasta, con su primer largo, *Rapado* (1991). Filmado en 1991 pero estrenado comercialmente en 1996. En 1995, un grupo de nuevos realizadores, ganadores de un concurso del Incaa (Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales) de cortometrajes, deciden estrenar los cortos conjuntamente bajo el nombre de *Historias breves*. Lo que empezó como una simple muestra, pasa a tener una importantísima repercusión crítica y, sorprendentemente, de público. Casi todos los realizadores tienen alrededor de veinticinco años, y han pasado por alguna escuela de cine. Adrián Caetano, Bruno Stagnaro, Daniel Burman, Pablo

Trapero y Lucrecia Martel son parte de este grupo. Son algunos de los nombres que esta “punta de iceberg” hace visible, y entregarán en el futuro inmediato títulos fundamentales para este nuevo cine. Los primeros en llegar al largometraje son Caetano y Stagnaro con el artesanal *Pizza, birra, faso* (1997). Este cine, donde la importancia de modelos con poca inserción en el circuito comercial (cortometrajes y documentales) es capital, tuvo un aliado esencial en su difusión y crecimiento. Organizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (Bafici) surge como una necesidad impostergable en abril de 1999, e inmediatamente se instala como una cita obligada del calendario local. A él le deben su plataforma de lanzamiento los herederos del costumbrismo de *Pizza, birra, faso*, la vertiente más difundida y exitosa internacionalmente.

Una serie de títulos: *Mundo Grúa* (1999, Pablo Trapero), en la Competencia Oficial de la 1a edición del Bafici, *Bolivia* (Adrián Caetano, 2001), *Un oso Rojo* (Adrián Caetano, 2003), *El Bonaerense* (Pablo Trapero, 2003), *Familia Rodante* (Pablo Trapero, 2004). A esta producción se le debe sumar la consagración de Lucrecia Martel con su film debut, *La ciénaga*, (2001). En síntesis, un cine que es la expresión de una sociedad en crisis. Diferentes estilos y angustias, una innegable índole realista, y el espesor de una escritura fílmica que confronta a una inmensidad de artilugios del lenguaje cinematográfico. Como ejemplo de ello, cabe destacar la realización de Leonardo Di Cesare, “Buena Vida, *Delivery*”, una lectura sarcástica de una familia de desocupados de clase media sin



vivienda que desarrolla todo tipo de artilugios para sobrevivir aún a costa de los gestos solidarios del contexto. La producción simbólica y psicológica de este film produce una relación metonímica automática a uno de los sectores más castigado de la debacle económica y le valió ser reconocido con el Premio a la Mejor Película por el Jurado del Festival de Cine de Mar del Plata, en 2004.

### El documental en el contexto de la crisis

Piquetes y cortes de rutas en todo el país, cercolazos en las calles de Buenos Aires, el asesinato de los militantes piqueteros Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, manifestaciones de desocupados, represiones de la policía, rostros angustiados de personas que viven en la extrema pobreza, indigencia, nuevos modos de participación social, asambleas barriales o vecinales, *escraches*<sup>1</sup> a políticos, empresarios, militares, torturadores o entidades bancarias; voluntariado social, militancia política, fábricas tomadas por obreros, acuerdos y desacuerdos con el FMI, etc. Estos son los ejes temáticos analizados por cientos de documentales que irrumpieron en los últimos años en el país, no sólo poniendo en evidencia imágenes de la realidad que no forman parte de la agenda de los grandes medios de comunicación, sino también se constituyó en un inmejorable recipiente para la comunicación y expresión de los jóvenes.

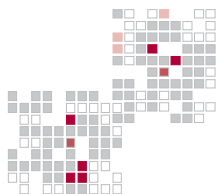
Este cambio hacia la producción audiovisual en temas relacionados a la realidad, no sólo se instala como una mirada “propia” de los jóvenes y sus problemas, sino también intentando “revisar” la historia. En montaje paralelo, los documentalistas desarrollaron varios frentes de organización independientes de tradicionales estructuras políticas que buscan resistir a la dramática

realidad con fuertes formulaciones en el campo de las políticas culturales, y promoviendo la utilización de las cámaras de cine y video como verdaderas herramientas de lucha social. En este contexto se inscriben el “Movimiento de Documentalistas”, el “Grupos Cine Insurgente”, la “Asamblea de Documentalistas” (Adoc), el colectivo “Argentina Arde”, el “Espacio Mirada Documental”, y otro amplio grupo de sectores y productoras.

También numerosos realizadores independientes se vincularon a la producción documental, como así también las tradicionales y nuevas escuelas de cine que exploran ese territorio.

Esta imagen se inscribe en la delegación de responsabilidades del Estado que muestra, por un lado, el aumento de la fragmentación social y de la descuidadización (en referencia a la modernidad) y por otro, es la contracara del fenómeno de repolitización de la sociedad civil. En América Latina se expresa con características disímiles con respecto a Estados Unidos y Europa. El Estado se ha resignificado ya que el modelo lo ha hecho. El tímido Estado Benefactor latinoamericano a dado paso a un Estado Re-regulador que reconoce líneas directrices del poder económico concentrado y que, a su vez, se asegura y potencia tanto en los espacios de gestión ejecutiva como en las cámaras de representantes.

Esta situación se expresa en un proceso de transformación de la mentalidad social que se enuncia en la descomposición de “la” política como referente colectivo, histórico / social, y en la crisis de su credibilidad. Mientras que “la” política alude al sistema político, “lo” político refleja la condensación de las distintas instancias del poder social, los intereses económicos – sectoriales y valores fundantes, las identidades sociales y culturales que se manifiestan como voluntades



<sup>1</sup> El término *escrache* refiere a manifestarse públicamente ante el domicilio particular de un actor político determinado. Esta manifestación es precedida por una campaña de información sobre su actuación mediante la utilización de afiches y volantes denunciando el accionar e invitando a participar del *escrache*.

La corriente denominada “Cine Piquetero” registra,  
problematiza y acompaña este nuevo marco de lucha social que  
hoy tiene una importantísima vigencia en el país.

colectivas (Argumedo, 1996). Entendiendo lo político como el espacio de vertebración entre diferentes factores (económicos, sociales, culturales etc.) alrededor del enfrentamiento entre proyectos históricos, expresando la síntesis de las contradicciones entre fuerzas sociales, históricamente determinadas. Lo político se rige según la lógica de cooperación o antagonismos entre voluntades colectivas e incorpora diversas concepciones culturales, esquemas de alianzas y proyectos de acción.

### Una mirada de la realidad

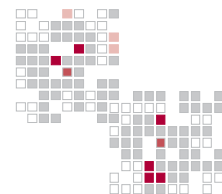
Junto al proceso antes mencionado sobre la irrupción del documental en Argentina, los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001 que culminaron con la caída del ministro de economía Domingo Cavallo primero, e integralmente con el gobierno del presidente Fernando De la Rúa después, también aportan significativamente a como surgió este nuevo escenario para el documental argentino. La misma se manifiesta en un conjunto de trabajos realizados en consecuencia de los conocidos episodios. Así también las imágenes que revelan las luchas que han llevado adelante día a día los trabajadores de fábricas bajo control obrero como Brukman o Zanón. Dentro de estas producciones se destaca *Grisinópolis*, que recibió el Primer Premio del 11<sup>a</sup> Festival Latinoamericano de Video de Rosario, Argentina, en 2004.

De aquellos hechos sin dudas históricos del 19 y 20 de diciembre del 2001, los participantes del colectivo “Argentina Arde” realizaron una convocatoria pública a todas las personas que en aquellos días hayan salido a protestar con sus

cámaras y lo hayan registrado. De allí, nacieron un conjunto de textos audiovisuales que describen los hechos ocurridos aquellas jornadas, y en especial tuvo gran repercusión el documental denominado *Por un nuevo Cine, Por un nuevo País*. Este trabajo testimonia la espontánea salida de la gente a las calles de todo el país con cacerolas en mano, en particular en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, sufriendo duras represiones policiales que acabaron con la vida de 6 personas en la Capital y otras 20 en el resto territorio nacional.

El documental coloca las responsabilidades del sector político del gobierno de Fernando De la Rúa que ordena el estado de sitio en el país primero, y la posterior represión policial para desalojar la Plaza de Mayo, escenario de la concentración popular.

Otros trabajos que marcaron el camino fueron los que se imprimen en la corriente denominada “Cine Piquetero” que registran, problematizan y acompañan este nuevo marco de lucha social que hoy tiene una importantísima vigencia en el país. Entre estos trabajos se destacan *Matanza* del “Grupo Documental 1° de Mayo”, que se mete en el interior del barrio María Elena del partido bonaerense de La Matanza, y donde trabaja la Corriente Clasista y Combativa a través de su dirigente Juan Carlos Alderete, hoy líder nacional. Allí se describe el proceso por el cuál la gente construye su esquema de organización y decide el camino de lucha. Otro importante trabajo es el realizado por el grupo Adoquín Video, *Hasta donde dea*, sobre la lucha de piqueteros de Mar del Plata donde milita Emilio Alí, otro conocido líder de izquierda y *El rostro de la Dignidad* de Fabián Pierucci realizado junto miembros de la Organización de Desocupados de San Francisco Solano



Este reclamo histórico por hacer extensiva la vida y las demandas de gente marginada de los espacios de la televisión y el cine, encuentran reconocimiento en el desarrollo del video, y sobre todo del “renacer” del documental.

y que fue producido como herramienta extensiva de lucha del movimiento.

Estos trabajos, junto a otro de ejes conceptuales comunes, organizaron el llamado “Ciclo de Cine Piquetero”. Este evento fue el primero en reunir este tipo de películas que luego dieron un gran salto internacional protagonizando las últimas ediciones de los Festivales de Berlín, La Habana y Toulouse. Se mostraron seis documentales de cine piquetero: *Por un nuevo cine en un nuevo país*, realizado por Adoc (Asociación de Documentalistas); *Memoria, vacuna contra la muerte y Tercer tiempo*, del Grupo Cine Insurgente; *Cerámica Zanón*, de Contraimagen; y *Piqueteros, Carajo* (26/6/02, Puente Pueyrredón) y *Brukman es de los trabajadores*, del Ojo Obrero. Mientras tanto, en el Festival de Cine de La Habana *Por un nuevo cine, un nuevo país*, fue seleccionado para la sección oficial competitiva de género documental.

Esta corriente propone colocar la cámara sobre los reclamos de la clase obrera y realizar textos que sirvan como extensión a las acciones de lucha. En función a los objetivos de este movimiento, Rubén Delgado, realizador de *Matanza* plantea:

*Se armó una cultura piquetera que para mí es falsa. Los piqueteros no quieren ser piqueteros, quieren tener laburo. En la película plantean eso, nosotros queremos volver a las fábricas, no queremos estar 18 días cortando la ruta. La película está vista desde una mirada de una clase social que es la que ellos nos dijeron que es a la que quieren volver, a ser obreros, por eso nosotros nos llamamos 1° de Mayo, creo que eso tiene un valor explícito desde que mirada ponemos la cámara, desde la clase obrera y desde un sector*

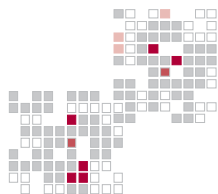
*que quiere volver a ser obrero. Pero si bien nosotros quisimos participar del ciclo de cine piquetero fue para tener la posibilidad de mostrar la película, pero esto del cine piquetero a mi no me gusta.*

Por encima de las opiniones encontradas que generó esta corriente, sus trabajos encuentran mucho reconocimiento en los grupos sociales a los que aborda, y lo convierten en propios e identitariamente cercanos.

Estas dimensiones que rodean a la figura del documental, son desde luego emergentes de un proceso histórico de construcción cultural donde las voces más acalladas por el escenario hegemónico, pujan por hacerse oír.

Con objetivos similares pero con los ojos puestos en otras historias, también se recuperan las experiencias de la agrupación H.I.J.O.S., la lucha de los obreros neuquinos despedidos de la fábrica Zanón, o pequeñas historias que descansan sobre sujetos muchas veces desconocidos para el conjunto de la sociedad.

Este reclamo histórico por hacer extensiva la vida y las demandas de gente marginada de los espacios de la televisión y el cine, encuentran reconocimiento en el desarrollo del video, y sobre todo del “renacer” del documental. Pero lo reflexivo no sólo aparece en la composición discursiva sino también en la cuestión política. Hace referencia a la materialidad de las prácticas sociales y emergentes políticos, pero discutiendo mucho más allá de las formaciones discursivas y planteando ideas y condiciones para el cambio social. Entre los nuevos documentales se deja ver como instituciones gremiales y políticas optan



por el documental como herramienta de construcción política.

### Experiencias televisivas

Pensar la información como una necesidad cotidiana instala la referencia de necesidad que tiene la fuente televisiva para canalizarla. Es una referencia que establece parámetros de contextualización de los territorios inabordables desde nuestras múltiples actividades. La información es parte constitutiva de nuestras lecturas y posiciones. En los momentos de picos de conflictos, se recurre con urgencia a la televisión para que nos “acerque” al acontecimiento o la construcción discursiva que de ese acontecimiento se refleja en los noticieros y cadenas informativas (Verón, 1983). En lo que respecta a las voces institucionales de los canales, los noticieros, el contacto define la relación, así como la enunciación más que el enunciado.

El carácter inmaterial de la producción cultural audiovisual, permite pensar diseños de medios de comunicación estatales que se acerquen a los modelos y formatos que los ciudadanos latinoamericanos desean o proyectan. La esencia novedosa de este lenguaje como vehículo de impacto ha generado, en muchos casos, la ausencia de masividad en la propuesta de productos de medios estatales.

El caso del canal de televisión de la ciudad de Buenos Aires, Argentina, denominado Ciudad Abierta y creado en 2003 y que aún se distribuye por señales de tv cable, es un buen ejemplo para trabajar estas ideas.

El proyecto reúne hasta el presente dos etapas, en la primera se decidió nombrar un equipo que contrarrestaba la tradición nacional en medios estatales: se convocó a Gastón Duprat y Mariano Cohn, jóvenes con valiosa experiencia en el circuito de videastas y directores de la señal de cable Much Music. El formato propuesto, con la suficiente dosis

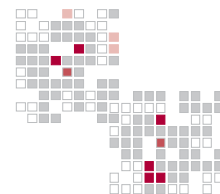
de experimentalidad que permitió pensar en modelos de ruptura, permitió ver, entre otros, *Propiedad horizontal* (Cuenta la vida en un edificio de departamentos); *Alguien: historia de un vecino tuyo* (Ciudad abierta acompaña a un habitante de Buenos Aires durante 24 horas); *Yo-Yo. Autorretrato de artista* (Un artista habla de sí mismo, exhibe sus ideas, sus gustos, sus obsesiones); *Pantalla Abierta* (Espacio dedicado a exponer la obra de videastas y realizadores de todos los géneros); El tachero. *Un viaje al mismísimo infierno* (Un taxista lleva pasajeros famosos y conversa con ellos con un humor sarcástico).

Esta etapa también está marcada por la narración desde un lenguaje audiovisual fundamentalmente estético, con la inclusión sonora directa de territorios sociales de la ciudad y una significación visual que en los separadores se manifiesta cercana al concepto de *ambient* que comunicacionalmente plantea desde la propuesta la confianza en el carácter de la resignificación del sujeto receptor.

En la segunda etapa, que comenzó en enero de 2005 y colocó su programación a partir del 18 de abril, se visualiza una tendencia al reconocimiento de la memoria audiovisual con la emisión de ciclos emblemáticos de la televisión pública nacional como *El Otro Lado*, que conducía Fabián Polosecki. Otra característica es la producción integrada de diversas entidades vinculadas a la producción audiovisual, como algunos de los realizadores del Nuevo Cine Argentino, el grupo Cine Ojo y producciones de las escuelas de cine. Para el diseño de la programación se convocó al director uruguayo Adrián Caetano, quien además de dirigir filmes reconocidos internacionalmente, desarrolló los ciclos de televisión s.

### Consideraciones finales

Podemos afirmar que la producción audiovisual del periodo relevado es la mayor presencia por género expresivo sobre la crisis





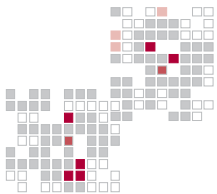
argentina. El cine, ficcional o documental, y la televisión no sólo incorporaron a su agenda la temática sino que se constituyó en uno de los principales referentes de la etapa.

La reafirmación de la irrupción documental, con su importante circuito de lectura residual (en videoclubes, jornadas y festivales) permite confiar en una creciente presencia de la diversidad y la exploración de estrategias expresivas del género que lo constituyen en un pilar del futuro audiovisual del país. Desde el cine, películas como *Pizza, birra, faso*, *Mundo Grúa*, *La Ciénaga*, *El viento se llevó lo que*, *Bolivia*, *Buena Vida*, *Delivery* no sólo narran historia con protagonistas y realidades emergentes de la situación social actual, sino que se reencuentra con los escenarios reales de la vida cotidiana que construyen acercamiento con el público. En estos filmes de narrativa ficcional, aparecen registros documentales de situaciones callejeras, rostros y zonas geográficas de la ciudad que potencian la naturaleza de las acciones. Desde la estructura gubernamental, al apoyo económico expresado en la conocida como Ley del Cine le sucedió la decisión

de imponer una cuota de emisión de filmes nacionales. Esta propuesta, que se constituyó en una de las poquísimas decisiones de políticas públicas de comunicación tomada en 22 años de democracia, auspia las iniciativas.

Esta apelación a la ruptura de las tradicionales estructuras de los géneros, descubre también nuevas estructuras de discursividad. Estas ideas se visualizan en la experiencia televisiva de Ciudad Abierta, que produce cuatro horas diarias que son replicadas por seis veces para completar las 24 horas de emisión, que utiliza cámaras fijas en distintos lugares de la ciudad que captan la cotidianidad, y la presencia de la emisión completa, por primera vez en la televisión argentina, del Juicio a las Juntas Militares que se desarrolló en 1985.

Pensar el panorama audiovisual argentino del presente permite confiar en una transformación del significante que pueda construir imaginarios de distinto signo que los que marcaron la crisis del primer año del siglo. Los nuevos realizadores tienen la palabra.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALFONSO, Alfredo. "Información televisiva. Sujeto activo de nuestras referencias cotidianas". In: *Tram(p)as de la Comunicación* n. 27, UNLP, La Plata, 2004.

\_\_\_\_\_ e CATINO, Magalí. "Una mirada sobre los procesos de constitución de los sujetos desde un abordaje comunicacional y educativo". In: *Tram(p)as de la Comunicación* n.1, UNLP, La Plata, 2002.

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1966.

BERNADES, Horacio; LERER, Diego e WOLF, Sergio (eds.). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Fipresci-Tatanka, 2002.

GONZÁLEZ, Néstor Daniel e ALFONSO, Alfredo. "Nuevas formas de politicidad". In: *Tram(p)as de la Comunicación* n. 21, UNLP, La Plata, 2004.

PEÑA, Fernando Martín. *Generaciones 60-90*. Buenos Aires: Malba, 2003.

VERÓN, Eliseo. *Construir el acontecimiento*. Buenos Aires: Gedisa, 1983.