



La Trama de la Comunicación

ISSN: 1668-5628

latramaunr@gmail.com

Universidad Nacional de Rosario
Argentina

Dagatti, Mariano

La Ostentación de la austeridad. Hacia una visibilidad del cambio

La Trama de la Comunicación, vol. 12, 2007, pp. 253-269

Universidad Nacional de Rosario

Rosario, Argentina

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323927062019>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La Ostentación de la austeridad

Hacia una visibilidad del cambio

Por: Mariano Dagatti

Licenciado y Profesor en Comunicación Social - Universidad Nacional de Entre Ríos

Sumario:

A partir de las categorías operativas de la semiótica del discurso, procuraremos analizar cómo el discurso kirchnerista instala su campo de enunciación y su deixis en torno a la noción de 'cambio', proponiendo una escisión temporal en la construcción de dos campos semánticos claramente enfrentados: *lo viejo* y *lo nuevo*, en la construcción mediática del XIX Festival de Cine de Mar del Plata, acaecido en marzo de 2004, a tono con la fundación de una línea divisoria entre el neoliberalismo y su propuesta política a futuro en medio de la encrucijada de la gobernabilidad.

Descriptores:

campo de enunciación - campos semánticos - discurso kirchnerista - gobernabilidad - cambio

Summary:

Based on the operative categories of the semiotics of discourse, we will attempt an analysis of how President Kirchner's discourse organises its field of enunciation and its deixis around the notion of "change," suggesting a temporal severance in the construction of two clearly opposed semantic fields: *the new* and *the old*, in the media construction of the XIX Mar del Plata Film Festival in March 2004, which is in keeping with the creation of a new dividing line between Neoliberalism and its political proposal for the future, in the midst of a crossroads of governability.

Describers:

field of enunciation - semantic fields - kirchnerism discourse - governability - change

"Las frivolidades cautivan a los espíritus ligeros"
Ovidio Nasón

El 25 de mayo de 2003, con un porcentaje apenas superior al 22% del sufragio y como resultado de la renuncia de Carlos Menem a participar de la segunda vuelta, el justicialista Néstor Kirchner asume la presidencia de la República Argentina.

Con la sombra reciente del estallido social de diciembre de 2001, la renuncia inmediata de De la Rúa y la posterior asunción sin elecciones de Eduardo Duhalde, el presidente Kirchner llega al gobierno con la misión de revertir las principales consecuencias políticas, económicas y culturales de las recetas neoconservadoras implantadas por la última dictadura y, en mayor o menor medida, por los gobiernos democráticos posteriores, a saber: destrucción de la estructura productiva, exclusión, concentración y centralización de riqueza, fuga de capitales, privatizaciones, desempleo masivo y pobreza generalizada.

La crisis socioeconómica argentina sumada a la escasa legitimidad de su gobierno, sitúa a Kirchner en la encrucijada de la gobernabilidad. Consciente de esa fragilidad de mando, el discurso kirchnerista¹ intentará fundar una línea divisoria entre el pasado reciente, signado por el neoliberalismo, y su propuesta política a futuro. Para ello, apelará a ciertos significantes propios de la enciclopedia del 'Estado de Bienestar', tales como 'Patria' y 'Pueblo', y los contrapondrá a significantes del *background* neoliberal, como 'mercado' y 'Primer mundo', que caracterizaron las tres últimas décadas de nuestra historia institucional.

La toma de posición del kirchnerismo y el campo posicional desplegado en función de su presencia se caracterizará por un centro de referencia en donde cobrará vital intensidad "el avance decidido hacia lo nuevo", "una fuerte opción por el futuro y el cambio"; por colofón, la conclusión de "una forma de hacer política y un modo de gestionar el Estado".²

De ese modo, el discurso kirchnerista instala su campo de enunciación y su deixis en torno a una isotopía del cambio³, que simulará una escisión en la

construcción de dos campos semánticos claramente enfrentados: *lo pasado y lo futuro-en-el-presente*, o lo que es decir, *lo viejo y lo nuevo*.

El engarzamiento de ambos campos correrá por cuenta de dos isotopías menores, que hilvanarán, por así decirlo, los horizontes de alteridad del kirchnerismo como discurso político enclavado en la tensión de un discurso neoliberal a nivel global y un discurso neointervencionista en el ámbito latinoamericano y nacional: en primer lugar, una isotopía de la memoria activa, basada en la contrariedad entre memoria y nostalgia; en segundo lugar, una isotopía de la adecuación o realismo, que no es más que la contrariedad entre austeridad y frivolidad.

Como corresponde a toda diferenciación semántica, cada uno de los términos de estas isotopías será convenientemente desgranado de acuerdo a su posicionamiento con respecto a ejes finalmente éticos o morales: a *lo viejo* se contrapone *lo nuevo*; a *lo frívolo, lo austero, a la nostalgia, la memoria*.

En función de lo anterior, hemos seleccionado algunos párrafos de diferentes notas publicadas en *Clarín*, *La Nación* y *El Diario del Festival* en un lapso temporo-espacial perfectamente estipulado: el XIX Festival de Cine de Mar del Plata, acaecido en marzo de 2004. Con esta selección, procuraremos analizar cómo los operadores semánticos axiales del discurso kirchnerista se pusieron en juego en la construcción mediática del festival marplatense, ya que tomamos por hipótesis válida para describir el fenómeno de construcción de legitimidad del kirchnerismo el denominado 'síndrome de permeabilidad de la información', quiero decir, el hecho según el cual la casi totalidad de la información de los periódicos se encuentra en relación directa con la acción del nuevo gobierno.⁴

Tal el objetivo en vista, trabajaremos con los principales aportes de una pragmática semántica o semiótica del discurso, según los desarrollos pioneros de Mijaíl Bajtín y Émile Benveniste y en consideración de las contribuciones posteriores realizadas por Oswald Ducrot, Francois Rastier y Jacques Fontanille.

La teoría de la enunciación construye como su objeto

de estudio el acto de la enunciación, la puesta en funcionamiento de la lengua. Lo fundamental no es la pregunta por el contenido -el enunciado- sino por los modos de la enunciación. El interés se centra en el *cómo* aun cuando se tenga en cuenta el *qué*, en la dinámica aun cuando no se descarte su historicidad. Como afirma el propio Benveniste, "hay que atender a la condición específica de la enunciación: es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto".⁵

Ahora bien, en un principio, el programa de la enunciación sostuvo, al igual que el pragmatismo anglosajón (Austin, Searle, Grice), menos por convicción que por ausencia de una hipótesis más adecuada, la unicidad del sujeto hablante. A renglón seguido, fue Ducrot el primero, o uno de los primeros, en ensayar una teoría enunciativa que pueda 'despegarse' de ese lastre y concentrarse en la enunciación como embragador de las indicaciones semánticas, con total abstracción del sujeto hablante.⁶

La salvedad le permite a Ducrot avanzar en un esbozo de una teoría polifónica de la enunciación, según la cual "el sentido es el valor semántico del enunciado, y la significación, el valor semántico de la frase".⁷ Para expresarlo de otra manera, "el sentido pertenece al dominio de lo observable, al dominio de los hechos: el hecho que tenemos que explicar es que tal enunciado tenga tal(es) sentido(s), es decir, que se susceptible de tal(es) interpretación(es)".⁸ Por el contrario, la significación puede ser representada como "un conjunto de instrucciones dadas a las personas que tienen que interpretar los enunciados de la frase, instrucciones que establecen las maniobras que se han de realizar para asociar un sentido a estos enunciados".⁹ En definitiva, la significación permite dar cuenta de una forma sistemática de la asociación 'observada' entre sentidos y enunciados.

Dos aspectos son necesarios a la hora de considerar la teoría de la enunciación como marco de análisis: por un lado, que "todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados"¹⁰; por otro, que "un signo importante

(constitutivo) del enunciado es su *orientación* hacia alguien, su propiedad de estar *destinado*".¹¹ Todo lo cual autoriza a Fontanille a definir la praxis enunciativa como "ese conjunto abierto de enunciaciones encadenadas y superpuestas, en cuyo seno se desliza cada enunciación singular".¹²

Si admitimos el análisis de los discursos como nueva episteme¹³ que toma por objeto de análisis los conjuntos significantes, "se concibe el discurso, generado constantemente por las diferentes prácticas sociales, como *acto viviente* que, al poner tanto la percepción como la sensibilidad del cuerpo propio, expresa las emociones y las pasión, así como los procesos cognitivos".¹⁴

Desde esta perspectiva, el análisis discursivo nos exige estudiar las condiciones de producción y las condiciones de reconocimiento de todo discurso: los modos de construcción de la subjetividad, la representación témporo-espacial, la modalización discursiva, la axiologización, las isotopías y, a su vez, la enciclopedia social y los efectos preformativos. Con respecto a estos dos últimos aspectos, vale mencionar que, como enunciador, al hablar "siempre tomo en cuenta el fondo aperceptivo de mi discurso que posee mi destinatario: hasta qué punto conoce la situación, si posee o no conocimientos específicos de la esfera comunicativa cultural, cuáles son sus opiniones y convicciones, cuáles son sus prejuicios (desde mi punto de vista), cuáles son sus simpatías y antipatías; todo esto terminará la activa comprensión - respuesta con que el reaccionará a mi enunciado" ¹⁵; y como alocutario, al escuchar, "al percibir y comprender el significado (lingüístico) del discurso, simultáneamente toma con respecto a éste una activa postura de respuesta: está o no está de acuerdo con el discurso (total o parcialmente), lo completa, lo aplica, se prepara para una acción, etc.; y la postura de respuesta del oyen-te está en formación a lo largo de todo el proceso de audición y comprensión desde el principio, a veces, a partir de las primeras palabras del hablante".¹⁶

Considerando lo anterior, se plantea la cuestión de los medios de comunicación masivos y de las noticias

que los mismos generan y difunden. Para el análisis discursivo, se opta, como se explicitó con anterioridad, por la *forma-diario* y se utilizan como breve corpus algunos fragmentos de notas de las ediciones de *Clarín*, *La Nación* y *El Diario del Festival*, durante parte del mes de marzo de 2004.

Pues bien, cuando se esboza la noción de *forma-diario* subyace la firme convicción de que, bajo el consumo de lo mediático como el reflejo fiel de los acontecimientos, "la primera 'lectura' que la clase propietaria de los diarios y las agencias realiza sobre el acontecer es 'olvidada', descartada. Y lo que el lector lee es consumido como si esa lectura primaria que es la escritura del diario no existiera".¹⁷ Ergo, se piensa a los medios -la 'prensa escrita', entre ellos- como productores de noticias en tanto hechos, en los que éstos últimos cobran sentido por la carga de la forma, es decir, por el modo en que los medios construyen el acontecimiento e imponen su lectura del mundo. El sentido no existe sin la forma. Martín-Barbero acierta cuando postula que "los Medios no son independientes del acontecimiento sino su condición".¹⁸ Los acontecimientos sociales no son objetos de la realidad externa, una referencia extradiscursiva que los medios nos dan a conocer. Contrariamente, los acontecimientos existen como acontecimientos en tanto los medios los elaboran.

Al noticiar sobre los hechos, los medios de comunicación establecen un sistema de referencias que hace las veces de condición de posibilidad del reconocimiento del mundo posible. Al respecto, es atinado pensar la proposición teórica realizada por Lucrecia Escudero en su artículo *La construcción del demonio en la era global*. Para la autora, existe un 'Mundo Posible Mediático' que, según su definición, es una "construcción de referenciabilidad hecha de operadores de identificaciones, de modelización de actores, de producción de recorridos narrativos que nos permiten otorgar inteligibilidad y coherencia a lo que llamamos 'actualidad'".¹⁹

1. Breve reseña de los tres medios

"El periodismo consiste esencialmente en decir 'Lord Jones ha muerto' a gente que no sabía que Lord Jones estaba vivo"
Gilbert K. Chesterton

A la hora de pensar la construcción del acontecimiento, conviene tener presente el contrato de lectura de cada diario y el mundo posible que articula y actualiza. Por contrato de lectura entendemos el depósito de confianza de los lectores en un medio, en su modalidad del decir. El concepto de contrato de lectura fue definido por Eliseo Verón como la "construcción de un lazo que une en el tiempo un medio y sus consumidores (...) y que debe conservarse, mejorarse y evolucionar, ya que su objetivo es construir y preservar los hábitos de consumo".²⁰

El lector que participa de un contrato de lectura con un diario determinado buscará que refiera fundamentalmente a su criterio de verdad, es decir, que lo provea de un verosímil al que pueda dar crédito y que tiene que ver con su historia, su ubicación en el mundo, sus prácticas culturales, sus hábitos, su visión del mundo.

El *Diario del Festival* es un diario elaborado por un equipo periodístico dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación, la Municipalidad de Mar del Plata y el INCAA. Es la voz de los organizadores: el Ejecutivo Nacional a través de la Secretaría de Cultura, el INCAA y la Intendencia de Mar del Plata.²¹ En efecto, su atención se circscribe al festival, y su público es aquel que, por cercanía o interés, asiste al suceso. Su distribución es gratuita y su periodicidad es diaria. La publicación comienza y termina con el festival. Las secciones del *Diario del Festival* trabajan sobre las diversas aristas del evento. De acuerdo con su finalidad y origen, construye el acontecimiento acudiendo permanentemente a las fuentes oficiales, una característica recurrente -como veremos- en los tres medios, lo cual nos pone atentos a la noción de fuentes oficiales activas, trabajada por Lucrecia Escudero, y definible como "un cierto tipo de infor-

mación que los diferentes lobbies están interesados en transmitir."²²

Por otra parte, el matutino *La Nación* fue fundado en 1870 por el ex presidente Bartolomé Mitre. Según su primera edición, el diario nace como "una tribuna de doctrina", es decir, atenta a los principios rectores de la Constitución Nacional de 1853 / 1860. De ese modo establece su primer contrato de lectura. Entre sus objetivos se incluye difundir los principios de la nacionalidad y de las garantías institucionales.

Como su origen lo indica, *La Nación* es un diario de raigambre liberal que expresó históricamente a los sectores agropecuarios del país. Su lector modelo se halla en los sectores socioeconómicos altos y medio altos. Se caracteriza por ser un medio que elude el impacto y que se propone como espacio de reflexión.

Finalmente, el diario *Clarín* nació hace 59 años como expresión del empresariado industrial de la época, menos apegado a las tradiciones, más moderno y popular. Fue fundado por Roberto Noble el 28 de agosto de 1945. Veinte años después se convirtió en el diario de mayor tirada de la Argentina. A principios de los '90, se constituyó en el primer *holding* mediático nacional, una vez modificado el artículo 45 de la Ley de Radiodifusión Nacional, que prohibía la creación de multimedios.

Con el correr de los años, el medio ha adquirido la versatilidad de su fundador, quien propuso con igual interés tomar desde "lo bueno de Hitler" hasta el 'sentir' socialista. Curiosamente, semejante grado de versatilidad se ofrece como objetividad, como independencia de criterio editorial en busca de la 'verdad'. En *Paren las rotativas*, Carlos Ulanovsky cita de *Clarín* un fragmento que expresa la propuesta: "Clarín no tiene vinculaciones ni compromisos con ninguna de las agrupaciones políticas tradicionales. Desde que es y será un diario informativo e independiente, no podría tenerlas. El único y exclusivo compromiso que contrae es con la Nación y consiste en reflejar exacta y objetivamente los hechos de la vida colectiva, analizarlos, juzgarlos a la luz de la verdad y de las conveniencias

nacionales."²³

2. No hay nada más viejo que el gobierno de ayer "Quien controla el pasado, controla el presente y quien controla el presente, controla el futuro" George Orwell, en 1984

Llegados a esta instancia, hacemos el siguiente resumen: habíamos afirmado que el discurso kirchnerista, desde la primera hora, plantea una isotopía del cambio que se hace notoria en la escisión semántica entre lo pasado y lo porvenir, entre un modelo político ya agotado y un nuevo modelo. De igual forma, habíamos hipotetizado que, por un efecto de permeabilidad, era admisible vislumbrar en el montaje mediático del XIX Festival Internacional de Cine de Mar del Plata una cierta consonancia discursiva con tal escisión. A continuación, trataremos de analizar las características comunes y disímiles entre los discursos de los tres diarios y el 'mundo mediático posible' erigido en derredor.

El domingo 21 de marzo el *Diario del Festival* realiza su cobertura de cierre del Festival. El medio dedica su sección principal a las premiaciones del día anterior, durante la ceremonia de clausura. Tras sucesivas ediciones meramente dedicadas a los seminarios, clases, filmes y realizadores, el medio retoma el tono político de los primeros días. Se publican entrevistas a Miguel Pereira, presidente del festival, y a Jorge Álvarez, vicepresidente del mismo. De las mismas se des prende la separación de la actualidad con el pasado, de *lo nuevo* con *lo viejo*, mediante el hilo de la memoria, también actualizable como el modo de evitar que 'el pasado nefasto' se repita.

La entrevista a Miguel Pereira se encuentra en la sección *Actualidad*, lo que nos sitúa en el presente cercano. Desde allí "Miguel Pereira hace su balance"²⁴, que si bien aparece como distinto del balance del medio -es el balance de Pereira y no 'nuestro balance'- se constituye como tal ante la ausencia de una conclusión propia.

Se citan dos fragmentos de la entrevista a Pereira²⁵:

"Alguien me ha dicho: 'pareciera el Festival de la memoria, Miguel'. Sí, es el festival de la memoria, pero no de la nostalgia. Es una memoria activa, porque la gente recuerda pero hace. No nos quedamos nada más que en el lamento."

"Esto es lo que yo respiro en este Festival: que nos vamos reencontrando, que no es la hoguera de las vanidades, que todos están aquí por algo, por un propósito, por una historia común o que se empieza a construir a partir de aquí."

El balance de Pereira ilustra una de las características de *lo nuevo* respecto a *lo viejo*: la memoria. De la memoria sí, de la nostalgia no. ¿Qué quiere decir esto? Que es una 'memoria activa', que la relación con el pasado no debe ser la parálisis melancólica propia de la nostalgia, "del recuerdo de una dicha perdida."²⁶ El operador significante 'memoria' no es menor de cara a un público lector que es testigo del énfasis puesto por el Ejecutivo Nacional en la reivindicación de la memoria colectiva, en la creación de colectivos de pertenencia identitaria: el entonces imminent Museo de la Memoria, la crítica y revisión de los indultos realizados por Alfonsín y Menem a los responsables del genocidio de 1976 - 1983.

La memoria, así como la generación de consenso entre representantes y representados²⁷, son fundamentos sobre los cuales se construye el campo de *lo nuevo*, de una nueva manera de hacer política. Más claramente, la 'memoria activa' y el consenso entre representantes / representados son dos pilares sobre los cuales se intenta construir un colectivo de identificación, que tienda a suturar la crisis de sentido ciudadano de la que hablaron Berger y Luckmann y que genere espacios de pertenencia donde confluyan nuevamente Estado y pueblo.²⁸

El fragmento se sustenta en una modalidad verídica dependiente de un doble contrato: el mediático y el político. El encuentro no sólo *parece* el festival de la memoria sino que es el festival de la memoria: 'ser' y 'parecer' se conjugan así en la verdad como término

de segunda generación.²⁹ Dicho contrato verídico se asume además en una evidente tensión con otras voces, que el conectivo 'pero' no hace más que exasperar en su función de contradicción argumentativa: memoria, sí; nostalgia, no; recuerdo, sí, pasividad, no. El juego de sobreentendidos presenta entonces una doble axiologización: la memoria y su complemento el regocijo, de un lado; la nostalgia y su complemento el olvido, del otro. Cada par, a su vez, genera un nuevo término: la acción o actividad y la inacción o pasividad, respectivamente. En resumidas cuentas, en el plano de la ética, la euforia de la acción y la disforia de la inacción.

Por último, una cuestión de procesos de identificación. "Alguien me ha dicho", recuerda Pereira. ¿Qué función tiene ese alguien? *Alguien*, por definición, no es nadie o es todos, o tiene el propósito de encubrir al autor y, por lo tanto, es nadie, o tiene, como creemos que aquí es el caso, la función de extender su referencia y ser, o poder ser, todos, el colectivo máximo de identificación. Lógicamente, *alguien* se traduce líneas después en *la gente* y culmina su reenvío en el nosotros inclusivo de *no nos quedamos...* Como vemos, *alguien* es *todos nosotros*.

Con respecto al segundo extracto de la entrevista, podemos apreciar con mayor precisión algunos rasgos de *lo nuevo* que se construye desde el presente. "Que se empieza a construir a partir desde aquí", afirma Pereira, es decir, *hic et nunc*: el déictico *aquí* y el presente del enunciado detectable en el incoativo *empezar* conjugado en tiempo presente, sitúan la escisión semántica de *lo pasado* y *lo nuevo*. "Todos estamos aquí por algo", expresa Pereira y se erige la idea del reencuentro en ese 'todos' del que absolutamente ningún argentino quedaría excluido.

En nuestro corpus, la isotopía del cambio es dable de definir como aquella que liga *lo viejo* con la disforia de lo innecesario y así con lo inútil como polo del eje pragmático. Mientras *lo nuevo* valora positivamente la utilidad y la eficacia, la correcta gestión de recursos, *lo viejo* es recreado como el territorio de lo inútil, de lo veleidoso, de lo insustancial. De allí que a colación

de este último punto, se hace mención a *La hoguera de las vanidades*. Al declarar "no es la hoguera de las vanidades" nos está asegurando que aquí no se trata de arrogancia o presunción, de creerse que estamos en el 'Primer Mundo'. No es como el film *La hoguera de las vanidades* -recuérdese que estamos leyendo un diario de un festival de cine y, por tanto, el sintagma se engasta en el dominio cinematográfico³⁰- donde se vive la ficción de un mundo perfecto, pero sobre todo -la película trabaja la llamada *Década de la codicia*- donde los albores neoliberales acentúan los rasgos capitalistas de centralización y concentración.

La oposición semántica temporal se percibe asimismo en la breve entrevista que el *Diario del Festival* hace a Jorge Álvarez. En la misma, se repite la idea de *lo nuevo*, mediante el interrogante inicial "¿ya empezó el camino de la consolidación de la nueva etapa del Festival?" y su consecuente respuesta: "No hay duda de que hemos logrado consolidar un cambio de perfil al Festival Internacional de Mar del Plata. Nosotros lo teníamos claro: había que generar consenso en la gente, que aprobara este cambio."³¹

La noción de *consolidación* es capital en la idea propuesta. Se presenta en forma nominal y verbal. "Consolidación" es la nominalización del verbo transitivo "consolidar" (que aparece en la respuesta de Jorge Álvarez) y el mismo tiene una doble valencia en referencia a un complemento agente: 1) "dar firmeza o solidez a algo", en este caso a "la nueva etapa del Festival"; 2) "reunir, volver a juntar lo que antes se había quebrado o roto, de modo que quede firme", en este caso el consenso entre el gobierno y la gente ("había que generar consenso en la gente"). Con igual tenor, que el agente de la consolidación sea un *nosotros* tácito ("[nosotros: Ejecutivo Nacional, Ejecutivo Municipal, INCAA] hemos logrado") invita a pensar en una búsqueda de consenso por parte del gobierno.³²

El diálogo referido tiene una particularidad de singular interés: el presupuesto existencial del *cambio*. Así desfilan: *el camino, la nueva etapa, este cambio*, sumado a la utilización del presente perfecto de la primera persona del plural que nos va en la idea de un

cambio ya acabado, cuyas consecuencias presentes comienzan a manifestarse.

Lo nuevo es, en gran medida, el terreno de una nueva identidad nacional. Ahora bien, esta ruptura semántica entre *lo nuevo* y *lo viejo* presenta matices particulares según el medio. Si para el *Diario del Festival*, el festival es un acontecimiento político, para *La Nación* en ningún momento deja de ser un espectáculo artístico.

De hecho, *La Nación* es el diario que menos atención le dispensa al festival. Las notas aparecen siempre en la sección *Espectáculos*. Mientras el *Diario del Festival* tiene una dedicación exclusiva al festival y *Clarín* divide las notas entre su *Revista de Cultura N*, la sección *Sociedad* y la sección *Espectáculos*, *La Nación* encasilla el festival como espectáculo, es decir como una "función o diversión pública" o como aquel "conjunto de actividades profesionales relacionadas con esta diversión".³³

En coincidencia con esa idea del festival, *La Nación* construye el acontecimiento como una diversión pública ajena a todo matiz político. El festival aparece antes como sujeto que como objeto enunciado. El *Diario del Festival* hace exactamente lo contrario: el festival es la consecuencia de las acciones de los organizadores. De esta manera, *La Nación* desprende el acontecimiento de la esfera política, dándole trascendencia sólo como fenómeno público tradicional. Los hechos del festival no se presentan en su generalidad como resultado de las decisiones de alguien sino como hechos impersonales y, en consecuencia, si el agente desaparece es plausible de pensarse que se busca desligar al acontecimiento de sus responsables, despolitizarlo.

Al ser un medio de los organizadores y al reducir su tirada al tiempo y espacio del festival, el *Diario del Festival* no se ocupa en contextualizar e historizar el festival. Sus referencias temporales se limitan mayormente a la actualidad del mismo y, en todo caso, cualquier mención al pasado se carga del tinte político de la voz de los organizadores. En cambio, *La Nación* y *Clarín* presentan el acontecimiento desde una perspectiva histórica que, sin embargo, es enunciada

de manera diferente por ambos medios.

El día de la inauguración del Festival *La Nación* anuncia en su tapa el suceso y lo desarrolla íntegramente en la sección *Espectáculos*.

La nota "Mar del Plata, a puro cine"³⁴ crea la referencia temporal y espacial del festival. Se destaca que "hace 50 años fue la primera edición"³⁵ y que el Festival "sigue en busca de su identidad y de su lugar en el mundo".³⁶ Aquí se nos advierte sobre dos cuestiones: primeramente, el festival no tiene una identidad definida, pese a que se presupone que se la busca hace tiempo -lo cual nos alerta sobre el supuesto de que es posible hallar una identidad definitiva; si ese es el caso, el festival es apolítico porque es políticamente inmodificable-; en segundo término, si la identidad está vinculada al lugar en el mundo, se manifiesta una paradoja: la del festival clase primermundista en una Nación periférica. Afirma el matutino que el certamen "es el único festival de cine latinoamericano, en el mismo nivel de Cannes o Berlín"³⁷, por lo que es un festival del 'Primer Mundo', mientras la Argentina se percató de que no es un país del primer mundo, a pesar de la afir-mación fuerte del discurso menemista. Esta propuesta semántica se refuerza por "la posibilidad de volver a trasladar el encuentro marplatense a noviembre y de prescindir de la categoría A"³⁸, es decir, tener un festival acorde con nuestra realidad.

Sumado a ello, la Nación enfatiza el rol del festival como agente: "el Festival Internacional de Mar del Plata sigue en busca de..."³⁹, "con un presupuesto de 2.800.000 pesos, esta 19^a edición ofrecerá algunos cambios significativos (...)"⁴⁰, "la oferta marplatense se completa con (...)".⁴¹ Siempre es el festival o la muestra quien ofrece, no sus organizadores, no las autoridades.

La apolitización también se evidencia en los pies de foto: "Recuperada la tranquilidad tras las vacaciones, La Feliz se prepara para reiterar el rito anual de celebrar el llamado 'séptimo arte'.⁴² "De a poco, los espectadores se van acercando a las salas de exhibición"⁴³ (o "Se acercan curiosos sin mucho apuro."⁴⁴). No son gente ni pueblo, son espectadores, perso-nas

que "asisten a un espectáculo público."⁴⁵

El cierre de la nota termina de generar el sentido apolítico de la construcción de *La Nación*. Si en el *Diario del Festival* se afirmaba que éste era el festival de la 'memoria activa' y no de la nostalgia, en *La Nación* se propone: "La nostalgia, queda claro, también tendrá su lugar asegurado junto al mar". En suma, se interpreta que el festival no es político, que se reduce a la esfera del espectáculo público. *Lo artístico* se separa tajantemente de *lo político*. Concretamente, la nostalgia es contraria a la memoria. Admitida la isotopía del cambio, que demarca los horizontes del discurso kirchnerista y la presencia del neoliberalismo como alteridad estructurante, la nostalgia y la memoria son dos modos contrarios de ligar lo que el quiebre discursivo separa. Si a través de la nostalgia, *lo nuevo* añora la dicha de *lo viejo* y *lo nuevo* es pasivo respecto a esa dicha de *lo viejo*; mediante la memoria lo nuevo recrea el pasado sólo para conocer aquello que nunca más será y aquello por lo cual se debe actuar.

3. La hoguera de la austeridad

Se afirmó que el discurso kirchnerista argumenta una ruptura con el pasado inmediato. A su vez, se conjecturó la presencia de dos operadores de sentidos muy marcados en referencia a la dicotomía *lo viejo / lo nuevo*: la forma de relacionarse con *lo viejo* y la necesaria diferencia con ese pasado. Ya esbozada la oposición entre memoria y nostalgia como formas disí-miles de recuperar el pasado reciente, los tres medios trabajan una segunda oposición: frivolidad / austeridad.

Tal vez el medio más apropiado para examinar esta dicotomía sea el *Diario del Festival*, ya que en sus enunciados sobre la muestra de cine permite encontrar huellas de los objetivos y características pretendidos por los organizadores, proponiéndose la misma publicación como órgano mediador.

Atendamos al siguiente párrafo extraído del *Diario del Festival* con fecha 12 de marzo:

"Si algo marcó con claridad la Dirección del Festival, fue el hecho de hacer hincapié en el tono de austeri-

dad para sus expresiones y exposiciones. Esto es: ni frivolidad mediática, ni faraónicas puestas en escena, ni llenar con productos musicales "for export", etcétera, etcétera.⁴⁶

Por medio de este enunciado asertivo, el *Diario del Festival* destaca un punto central en la caracterización del Festival: la *austeridad*. El festival es austero; es decir, se ajusta "rigurosamente a las normas de la moral"; es sobrio, "sin ninguna clase de alardes"; pero también "mortificado y penitente."⁴⁷

En este sentido, cualquier lector potencial del Diario del Festival guarda en su enciclopedia la frivolidad y la ostentación de años anteriores y la innecesariedad de los gastos presupuestarios acometidos. En este sentido, también es austero en tanto penitente: la penitencia viene a saldar en forma de ascetismo la prodigalidad noventista.

La *austeridad* no invade el territorio de lo cinematográfico -las clases magistrales, los seminarios, los propios filmes- sino las expresiones y exposiciones festivas. Para el Diario del Festival, la *austeridad* es *no ostentación, medida, de ninguna manera falta de recursos*.

A su vez la enumeración posterior, que por sus propias características redonda semánticamente en una idea de exceso, trasluce la sombra del sujeto de la enunciación a la luz de ciertos subjetivemas:

"la frivolidad mediática", o sea, la ostentación innecesaria. A ello se agrega la idea de lo mediático como una guisa de irreabilidad o de inadecuación con la realidad. Por si hace falta decirlo, "la única verdad es la realidad" declamaba el Gral. Perón;

- "el adjetivo "faraónicas" que es sinónimo de "fastuoso"⁴⁸ y de una riqueza de otros tiempos, con el plus de la imaginería que hacia de Menem una especie de faraón vernáculo;

- "la negación "ni llenar con productos musicales "for export", en la cual el verboide "llenar" nos reenvía al significado coloquial "innecesario", cubrir con lo innecesario, mientras las comillas de 'for export', de modo irónico, plantean la hibridización de la lengua en

tiempos de globalización; es decir, remiten al recuerdo cercano de una Argentina del 'Primer Mundo' con un idioma importado del 'Primer Mundo';

- "por último, la repetición -repetir es de suyo innecesario- de la expresión "etcétera", que se usa "para sustituir el resto de una exposición o enumeración que se sobreentiende o que no interesa expresar."⁴⁹

Como puede verse, la frivolidad es enunciada disfóricamente sobre el eje pragmático, sindicada a un espíritu de lo insustancial, de lo contingente, de lo *no necesario*, que, en tanto que tal, transporta su carga negativa a un plano ético: *lo inútil es inmoral*. La justificación resulta sencilla en este contexto: la inmoralidad es deudora de una inadecuación del discurso con la realidad. La pobreza nacional exige -casi impone- una visualidad de lo residual.

En medio de la aserción, el *Diario del Festival* deja ver su papel: el de mediador entre el gobierno y la gente. Por medio de "Esto es", el medio hace de la voz de los organizadores su propia voz: le indica a los lectores qué y dónde pueden observar los objetivos oficiales.

La oposición, aun cuando no haya una axilogización marcada, se observa también en el siguiente pasaje descriptivo de *La Nación*. El 13 de marzo, bajo el titular "Apertura sencilla y mesurada", el matutino efectúa una breve crónica sobre la inauguración del festival. Al inicio del primer párrafo de esa nota el cronista afirma:

"La ceremonia de apertura de esta décimo novena edición del festival marplatense se distinguió por su sencillez y medida."⁵⁰

Este fragmento del enunciado nos permite visualizar por un lado la agentivación del festival y la desaparición de los agentes organizadores. El sujeto es "la ceremonia de apertura" y el pronombre reflexivo "se" no hace sino eludir el agente y subjetivizar el objeto. Aquí se percibe la distancia con el *Diario del Festival* que aclaraba que "si algo marcó con claridad la Dirección del Festival fue...". En el *Diario del Festival*

la *austeridad* es una decisión gubernamental; en *La Nación* es un hecho impersonal, quasi anecdótico.

Más allá de la presencia o no de la dimensión política en la construcción del acontecimiento, la noción de *austeridad* se hace presente en los tres medios. Cuando *La Nación* afirma que la ceremonia se 'distinguió' por su sencillez y medida, enfatiza la diferencia con otras ceremonias. El verbo transitivo 'distinguir' nos remite a algo que se diferencia de otra cosa "por medio de alguna particularidad, señal, divisa, etc."⁵¹ Obviamente, esa particularidad es la sencillez o la medida.

La cobertura de *Clarín*, finalmente, es la más extensa y fructífera de todas. Comienza el sábado 6 en un número especial de su *Revista de Cultura* Ñ dedicada al Festival y concluye con una nota editorial el 25 de marzo.

Desde el inicio, *Clarín* propone una triple dimensión del festival: lo cultural, lo político y lo artístico. En este sentido, al menos explícitamente, *Clarín* confiere al festival una mayor trascendencia social que el *Diario del Festival* y *La Nación*. El primero porque llega solamente a los participantes del festival -ya sea activamente o pasivamente-, el segundo porque le confiere un carácter meramente artístico.

Clarín también presenta dos campos semánticos bien diferenciados a partir de la instancia temporal. No obstante, la referencia explícita a los agentes protagonistas de esos campos es una de las características más relevantes de la construcción enunciativa propuesta por *Clarín*. La nota madre se titula: "La única estrella es la película".⁵²

El copete describe:

"El decimonoveno Festival de Cine de Mar del Plata intenta dejar atrás la frivolidad que tuvo en los años menemistas. Aquí, un análisis de su perfil social y latinoamericano y reportajes exclusivos a los realizadores invitados."⁵³

Dos cuestiones quedan claras a través de la modalidad indicativa propuesta: (a) la búsqueda de supe-

ración de *lo viejo* y sus características, que de todos modos aparece mitigado por el verbo 'intenta', lo cual nos permite interpretar un cambio que todavía está en proceso; (b) el presupuesto existencial de su perfil social y latinoamericano, al que propone analizar.

En tres secciones expositivas consecutivas, Ñ propone tres bloques temporales: dos pasados en relación con el enunciado -1954 y 1996- y uno que se sitúa entre el presente y el futuro inmediato: 2004. Se establece por un lado, la continuidad entre ese espíritu inicial de 1954 y el espíritu actual, y simultáneamente la ruptura entre las formas de 1996 y 2004.

Las tres secuencias podrían resumirse en lo siguiente: en 1954, la Argentina vive tiempos de abundancia (sinónimo de "prosperidad, riqueza y bienestar"⁵⁴) y ese festival es una muestra al mundo de esa abundancia; en 1996, la Argentina vive tiempos de pobreza y el festival pretende mostrar al mundo una abundancia que ya no es tal; en 2004, la Argentina vive tiempos de pobreza y el festival intentará con medida mostrar los esfuerzos para retornar a esa prosperidad de antaño y para, en tanto, adoptar un discurso 'realista', un discurso de carácter analógico, una suerte de iconicidad prosaica.

La secuencia se estructura sobre la noción de frivolidad: lo frívolo es lo "insustancial"⁵⁵, ergo, lo inútil y, en aparente falacia, lo malo, lo inmoral, acaso lo indecente. Cuando Gina Lollobrigida y las demás estrellas (Errol Flynn, Joan Fontaine, etc.) vinieron al festival en 1954, el país era exuberante y le mostraba al mundo su exuberancia. Por lo tanto, en 1954, la presencia de las estrellas no era frivolidad. Por el contrario, durante la presidencia de Menem, había frivolidad porque la imagen de la abundancia no tenía cuerpo. Había un desfasaje entre un país pobre y la imagen de un país rico.

La ruptura con la frivolidad se articula con la búsqueda de un país sustancial, con el intento de crear una imagen acorde al 'referente'; mostrar una Argentina que sea como la Argentina; es decir "un cine como la gente", por eso su "perfil social y latinoamericano". La Argentina no es un país del 'Primer Mundo', es un

país del 'Tercer Mundo', un país vaciado como el resto de los países latinoamericanos. Permanentemente, sobre todo Clarín, los diarios apelan a la ficción primermundista de los '90 de la enciclopedia de sus lectores. Ahora bien, el acento de *Clarín* es lógico. Sus lectores -la clase media popular- fueron los principales afectados por las políticas neoliberales y por las promesas primermundistas del ex presidente. Además, *Clarín* había sido uno de los grandes promotores de esas políticas.

En la representación de *N*, se debe marcar otro punto: la construcción de lo político, tomando dicha noción como aquello concerniente a "las cosas del gobierno y negocios del Estado".⁵⁶ En 1954, "el clima del evento está politizado: se acercan las elecciones", por lo cual se nos induce a suponer que el actual clima no está politizado, desde una concepción de *lo político* como la "actividad de quienes rigen o aspiran a regir los asuntos públicos"⁵⁷ o la "actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, con su voto, o de cualquier otro modo".⁵⁸

Sin embargo, la revista cultural de *Clarín* nombra los agentes responsables de la edición del festival. Al nombrar los responsables y la responsabilidad gubernamental, *Clarín* politiza *in fine* el acontecimiento. Allí el festival es el signo de un modo de hacer política. Allí la explicación de la mención conjunta de la visita de Kirchner al festival y de las palabras de Pereira renegando de la frivolidad menemista. Afirma Pereira:

"Mostrar glamour en este momento, con lo que pasamos a nivel socioeconómico, es indecente. En los años menemistas, se gastó dinero en traer al PAMI de Hollywood y eso. Hoy no podemos desentonar con lo que pasa en el país".⁵⁹

La frivolidad es indecente, por eso hablamos de cine como la gente. La decencia es honestidad, es modestia, es "dignidad en los actos y en las palabras, conforme al estado o calidad de las personas".⁶⁰ De allí, la idea de no desentonar, de no contrastar con el entorno, "con lo que pasa en el país".

Al citar a Pereira, al traer su voz, el matutino de Noble logra un efecto de objetividad, ya que lo que hace Pereira es reforzar lo que Clarín enunció líneas atrás: "las divas maduras"⁶¹ mencionadas por el medio son el "PAMI de Hollywood"⁶². Ahora se privilegia al cine y las estrellas son las películas. Por eso las fotos que acompañan la nota son escenas de tres películas importantes presentes en el festival: *El abrazo partido*, *Carandirú*, *Los soñadores*.

El fragmento apunta con llaneza una cierta isotopía de la adecuación, bendecida por una política de la austeridad. Como indicábamos algunos renglones atrás, el tono de austeridad se engarza en una idea de visibilidad: el problema no es que exista *glamour*, el problema es que sea mostrado. El punto, en apariencia menor, da cuerpo a otro de los posibles pilares de la construcción de la legitimación kirchnerista: la austeridad cobra así la forma de una política de la visibilidad. En un país en llamas, el gobierno sólo puede ser visto como austero: cine como la gente y gobierno como la gente.

Como *La Nación*, 'el gran diario argentino' también rescata a la Argentina de las ficciones del 'Primer Mundo'. Al declarar afirmativamente que ser un festival como el de Venecia, Cannes, Montreal, "en un presupuesto como el argentinopesan"⁶³, el sobreentendido es similar a la de *La Nación*: el festival era de clase A en un país que supo ser de clase A, mientras que actualmente el festival es de clase A en un país que tiene una situación de clase B.

Más allá de proposiciones similares, la diferencia estriba en la dirección referencial del sentido.⁶⁴ Para 'la tribuna de doctrina', el festival debería ser de clase B porque por características se parece a un festival clase B. *La Nación* aclarará más de una vez que "la competencia oficial es el real agujero negro del festival".⁶⁵ Las películas en competencia son dignas de un festival clase B. Para *Clarín* es distinto: que el festival sea de clase B es una consecuencia obvia de la 'realidad nacional'. Para el presupuesto nacional un festival clase A es un peso. Los organizadores del festival -la cadena de mandos desde el Ejecutivo

Nacional hasta el Director del festival- son los agentes que operan sobre el festival. Según *N*, ellos son conscientes del "aura de desprecio" que rodeó al Festival en los 90".⁶⁶ Las comillas sobre el sintagma 'aura de desprecio' nos marca la presencia del *vox populi*. Quien habla no es el diario sino la voz del pueblo. A su vez, el pretérito perfecto simple del verbo "rodear" nos dice que ese aura ya acabó, por eso el perfectivo. La constante referencia temporal separa las aguas. La década de los '90 ya fue superada.

Con respecto al *Diario del Festival*, *Clarín* apelará en mayor grado a la enciclopedia del lector. En sus discursos y medidas, el gobierno de Kirchner pretende, o simula pretender, retomar las bases de un peronismo de izquierda. Mientras en *La Nación*, el festival se construye como un hecho impersonal, ajeno a toda dimensión política, en el *Diario del Festival* se observa una marcación del papel del gobierno como agente activo. Por su parte, en *Clarín* se encuentran marcas de una construcción política del festival en tanto signo de un nuevo modo de hacer política. "El festival es absolutamente finan-ciado por el INCAA".⁶⁷ Por eso, el medio menciona que "Coscia cree que el festival es una metáfora del país".⁶⁸ ¿Qué es una metáfora en sentido estricto? Según la RAE, una forma retórica, un "tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita". Si el Estado puede subsidiar y sostener el festival, ergo la intervención del Estado puede sostener el país. El cambio se percibe además en un segmento del párrafo final de la nota madre:

"Parece que el cine ya no puede estar fuera de su contexto social. Una semana antes del festival, en la misma ciudad, se celebra un congreso piquetero."⁶⁹

El verbo impersonal "parece" deja fuera a un agente. A nadie le parece, simple y llanamente "parece". A su vez, la modalidad dubitativa deja abierta la posibilidad, no es conclusiva. El adverbio "ya" indica que antes el cine sí pudo estar fuera de su contexto social.

El campo de *lo nuevo* se caracteriza por un vínculo

necesario entre el cine y su contexto, por un vínculo semiótico metafórico, por una relación sustancial, no frívola. Allí radica la refundación planteada por la similitud en la diferencia temporal entre 1954, 1996 y 2004. La continuidad institucional entre 1996 y 2004 obliga a generar un motivo de escisión que presente una fuerza similar a la escisión entre el país de 1954 y el país de 1996. Y la sustancia de la relación se apoya con la mimetización temporo-espacial entre el cine y el congreso piquetero: apenas "una semana antes" y en "la misma ciudad", "se celebra un congreso piquetero". Obsérvese que el verbo "celebrar" presenta una foria de lo festivo: celebrar no es sólo realizar un acto sino festejar. No se propone el congreso como un festival sino el festival como un acto político. Celebrar el festival no es sólo festejar sino realizar un acto, el mero festejo sería frívolo.

El día del inicio del festival *Clarín* retoma lo trabajado en la revista *N*. La tapa de la sección *Espectáculos* se titula: "Ojos bien abiertos"⁷⁰ y está dedicada al festival. En esa primera entrega, se destaca la nota "Diez días de cine en Mar del Plata".⁷¹ Allí, *Clarín* construye las líneas generales del acontecimiento. Analicemos dos fragmentos del texto (el primer párrafo y una parte del último):

"Con un enfoque algo diferente al de otros años, esta nueva edición del Festival de Mar del Plata parece buscar un perfil propio, tratando de alejarse tanto de los excesos *cholulos* de los 90 como de la confusión que reinó en los años pasados."⁷²

"Serán diez días de cine en un festival que, como el país que lo alberga, vive reformulándose a sí mismo y cambiando constantemente de perfil. Paralelismos aparte, tal vez éste sea el año adecuado para reencauzar el rumbo."⁷³

En primer lugar, la identidad, trabajada también por *La Nación*, aquí desde la noción de "perfil": buscar un perfil propio indica que antes los perfiles eran copiados o imitados, por su parte el calificativo "*cholulos*", así como los sustantivos "*excesos*" y "*confusión*" son

subjetivemas disfóricos. "Cholulos" apela a las competencias de los lectores, es un sinónimo de frivolidad que nace de la voz popular y que tuvo fuerte eco en los '90. "Excesos" son cosas o acciones que transgreden la medida o regla, incluso en alguna de sus acepciones, acciones que sobrepasan los límites de lo lícito hasta ser un "abuso, delito o crimen".⁷⁴ Un exceso *cholulo* es un abuso de lo innecesario, de lo insustancial. "Confusión", en tanto, remite a muchos significados entre los cuales podemos nombrar: "perplejidad, desasiego, turbación de ánimo; equivocación, error; abatimiento, humillación; afrenta, ignominia".⁷⁵ Entre los mismos se percibe la presencia o no de un agente responsable: la perplejidad o el desasosiego son sentimientos internos, se está perplejo o desasosegado o turbado; no obstante, no se está afrentado, se es víctima de una afrenta o de la ignominia.

Del mismo modo, se observa otra vez la separación temporal entre *lo pasado* y *lo presente* por medio de la oposición semántica: "diferente al de otros años", "de los 90", "en los años pasados" son sintagmas opuestos al de "nueva edición".⁷⁶

A su vez, el matutino no es preciso sobre las características del cambio o sobre aquellos signos donde se podría percibir. El enfoque se califica como "algo diferente", el festival "parece buscar un perfil propio". ¿Qué sería lo propio? ¿Qué características supone algo diferente? Se enuncia el "Qué" pero se evita el "cómo", el "por qué", el "quiénes".

El último párrafo presenta ciertas similitudes. El festival se presenta como un hecho impersonal. El sustantivo festival es el que "vive reformulándose a sí mismo, y cambiando constantemente de perfil".⁷⁷ No hay agentes ni responsables ni razones ni explicaciones de la afirmación. Sin embargo, el festival no deja de nombrarse como un hecho con aristas políticas: el festival presenta similitudes con el "país que lo alberga".⁷⁸ Dicho esto, *Clarín* propone: "tal vez éste sea el año adecuado para reencauzar el rumbo".⁷⁹ El sintagma "tal vez" propone una modalidad dubitativa. Es un "tal vez" esperanzado. Así, sin nombrar responsables o características o certeza alguna, *Clarín* sin

embargo deja entrever el cambio a partir del deíctico "éste" que posiciona el cambio en el presente de la enunciación. Y el presente de la enunciación, el país que alberga el festival, "paralelismos aparte"⁸⁰, es el país gobernado por Kirchner.

La oposición entre austeridad y frivolidad continúa. Primero, fue en el plano cultural, luego en el plano artístico y, por último, en el plano social. El día 12 de marzo, *Clarín* hace efectivo su triple encasillamiento del festival: la dimensión cultural en *N*, la dimensión artística en *Espectáculos* y la dimensión social en *Sociedad*, en la sección donde aparecen las notas de interés público que para el matutino tienen poca relación con su concepción de lo político: accidentes, descubrimientos científicos, asuntos legales, misterios, anécdotas.

En *Sociedad*, *Clarín* hace fuerte hincapié en el sintagma 'cine argentino'. Desde el titular "El cine argentino es protagonista en el Festival de Mar del Plata"⁸¹, pasando por el copete "Un tercio de los títulos que se exhibirán son nacionales"⁸², hasta el cuerpo de la nota "un fuerte acento en la exhibición de títulos nacionales, que son más de un tercio del total".⁸³ Incluyendo además un suelto junto a la nota madre titulado: "Anticipó de un año prometedor"⁸⁴, referido también a los signos alentadores del cine nacional.

Clarín destaca la presencia de filmes nacionales y el desarrollo de un año positivo para la industria del cine nacional -"en un año de cine argentino que promete ser apasionante"⁸⁵- . El campo de *lo nuevo* aúna los significados de un festival mejor con una industria cinematográfica reactivada y, por tanto, mejor. El lector modelo de *Clarín* leerá el enunciado sabiendo de la renovación estética e industrial del cine argentino sugerida en la mayoría de los medios más populares y, por supuesto, en el propio diario. Tendrá presente también la debacle de la industria cinematográfica vivida desde 1976 hasta mediados de los '90. Si el cine argentino es protagonista en este festival es porque en otros anteriores no fue protagonista. *Lo nuevo* tendrá como particularidad, entonces, la exaltación del cine argentino, conscientes de que "un país es tan grande

como su cine", según lo expresó Kirchner durante su discurso en el festival.

4. Conclusiones

Al construir los acontecimientos, al generar dispositivos de producción de sentido, cada medio genera efectos que exceden el continente lingüístico y que tienen consecuencias en la sociedad. Como manifiestan Lozano, Peña-Marín y Abril, "las palabras producen resultados extralingüísticos. Por el hecho de decir algo se puede convencer, desanimar, asustar, sorprender, promoviendo un 'efecto perlocucionario'".⁸⁶

La Nación instala la sensación de felicidad y victoria por el triunfo de un film argentino en la competencia y, a su vez, deja la impresión de un festival más serio y organizado, aunque evita el correlato político. Para los lectores del medio, el festival y la política no tienen aristas comunes.

Distinto es el caso de los otros dos medios. El *Diario del Festival* y *Clarín*, aun con sus particularidades, generan en los lectores una sensación de confianza y esperanza en el accionar gubernamental. El cambio es posible. La confianza y la esperanza nacen de la oposición al neoliberalismo de los últimos 30 años y a una afiliación con cierta idea del Estado de Bienestar. Se genera un colectivo de identificación y la idea de una cercanía entre los representantes y el pueblo.

Si bien las construcciones resultan diferentes según los modos de enunciación, no debe olvidarse -como aporta Verón- que "al desbordar la multiplicidad de los modos de construcción, la eficacia de las invariables del discurso termina por producir una unificación imaginaria y valiéndose del poder de su designación, el acontecimiento se impone en la intersubjetividad de los agentes sociales. Los medios informativos son el lugar en donde las sociedades industriales producen nuestra realidad".⁸⁷

Ahora bien, ¿cuál es esa 'realidad' en relación con el XIX Festival Internacional de Cine de Mar del Plata? Básicamente, la noción de cambio respecto a *lo viejo*, ya sea con la presencia enunciada de un agente responsable o sin ella; la noción de *lo nuevo* como un proyecto

inclusivo y 'transparente'; en suma, una escisión desde el presente enunciativo de dos campos enfrentados, en los que *lo viejo* adquiere una fuerza negativa y *lo nuevo* es euforizado, en los que *lo nuevo* constituye un nuevo modo de hacer política, de hacer Nación.

En este sentido, el síndrome de permeabilidad del que hablamos páginas atrás cobra aquí su capital dimensión. Si a la eficacia de las invariables del discurso que deriva en una unificación imaginaria, se le añade la disseminación del conflicto a través de la totalidad del universo informativo, podemos arriesgar que el lector se encuentra prácticamente 'prisionero', y esa prisión adquiere muchas veces la forma de colectivos de identificación, que no es más que otro modo posible para definir el simulacro de la democracia, el verosímil de una Nación.

Notas

1. Kirchner se distancia de Menem en tanto éste último es representante del discurso neoliberal, pero no lo hace, a pesar de su extracción justicialista, por su 'traición' a la causa sino por encarnar los intereses de una minoría poderosa.
2. Términos extraídos del discurso de asunción del presidente Néstor Kirchner, efectuado el 25 de mayo de 2003. El discurso entero se encuentra en *Clarín*, en su edición del 26 de mayo de 2003.
3. "Se llama isotopía a toda iteración de una unidad lingüística. La isotopía elemental comprende dos unidades de la manifestación lingüística: el número de unidades que la constituyen es teóricamente indefinido", en RASTIER, F. Sistématica de las isotopías. En: GREIMAS, A. J., et al. *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona, Planeta, 1976, pág. 110.
4. ESCUDERO CHAUVEL, L. *Malvinas: El gran relato*. Barcelona, Gedisa, 1996, págs. 62-63.
5. BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística general*. Méjico, Siglo XXI, 1971, pág. 83.
6. DUCROT, Oswald. *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona, Paidós, 1986, 200.
7. Ibíd., pág. 35.
8. Ibíd., pág. 184.
9. Ibíd., pág. 185.

10. BAJTÍN, M. *Estética de la creación verbal*. Méjico, Siglo XXI, 1987, pág. 258.
11. Ibíd., pág. 285.
12. FONTANILLE, J. *Semiotica del discurso*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 2001, pág. 92.
13. ¿Qué es una episteme? Según Fontanille, "desde una disciplina particular es un principio de selección y de regulación de lo que en una época dada debe ser considerado como pertinente y científico para esa disciplina". En FONTANILLE, J. Op. cit., pág. 14.
14. GÓMEZ DE ERICE, Ma. Victoria. *La problemática del discurso*. Mendoza, Documentos de cátedra, Universidad Nacional de Cuyo, 2005, pág. 3.
15. BAJTIN, M. Op. cit., pág. 286.
16. Ibíd., pág. 257.
17. MARTÍN-BARBERO, J. Procesos... Op. cit., pág. 25.
18. Ibíd., pág. 58.
19. Se cita en HAIMOVICH, O. *La construcción mediática de un caso antisemita: el atentado a la Embajada de Israel*. Tesis de Licenciatura. Paraná, Facultad de Ciencias de la Educación (Universidad Nacional de Entre Ríos), pág. 16.
20. Se cita en Diarios sobre diarios. Buenos Aires, 2004, edición on line. Consultese para su lectura www.diariosobrediarios.com.ar
21. En la columna de la derecha de la segunda página del medio se presenta diariamente una columna con los responsables del festival. Allí, de un modo ilustrativo, se pueden apreciar algunas huellas de la relación entre la esfera del cine y la esfera gubernamental. En la primera celda de la columna se menciona a la máxima autoridad responsable del acontecimiento, Torcuato Di Tella, secretario de Cultura de la Nación; luego, en orden descendente, Jorge Coscia, presidente del INCAA, Jorge Álvarez, vicepresidente, Miguel Pereira, presidente del festival, Liliana Mazure, productora general, Bucky Butkovic, jefa de prensa, y por último, el equipo periodístico.
22. Se cita de HAIMOVICH, O. Op. cit., pág. 19.
23. ULANOVSKY, C. *Paren las rotativas*. Buenos Aires, Espasa, 1997, pág. [...].
24. "Miguel Pereira hace su balance", en *Diario del Festival*, 21 de marzo de 2004, pág. 3.
25. Ibíd..
26. Se cita la definición del Diccionario de la lengua española de la página web oficial de la Real Academia Española (RAE - www.rae.es). En todos los casos, las definiciones léxicas fueron consultadas en la misma fuente.
27. Recuérdese en este punto el mediático caso de la 'lastimadura' del presidente Néstor Kirchner por golpear su rostro contra una cámara de televisión, al romper el protocolo y acercarse a saludar al público. También durante el acto del 9 de julio de 2003 cuando estuvo, según los medios allí citados, más de una hora saludando a los presentes.
28. Véase LUCKMANN, T.; BERGER, P. *Moderidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*. Barcelona, Paidós, 1997.
29. Como trasfondo del contrato de veridicción, se encuentra la distinción entre discurso objetivo y subjetivo. Siguiendo el pensamiento de Fontanille, "podríamos determinar que el discurso 'objetivo' es aquel que en su toma de posición está centrado en la extensión, con mayor profundidad; pero cuando se trata del discurso 'subjetivo', éste está posicionado en la intensidad, con pérdida de extensión". En GÓMEZ DE ERICE, Ma. Victoria. *La problemática del discurso*. Mendoza, Documentos de cátedra, Universidad Nacional de Cuyo, 2005, pág. 9.
30. Para Rastier el dominio es el ámbito en el que se desarrolla una determinada práctica social. Para una definición más ajustada, consultar el capítulo VIII de su Semántica interpretativa.
31. "Los iberoamericanos no necesitamos a Hollywood para hacer un Festival serio", en *Diario del Festival*, 21 de marzo de 2004, pág. 7.
32. RAE. Diccionario..., edición on line.
33. Ibíd..
34. "Mar del Plata, a puro cine", en *La Nación*. Buenos Aires, 11 de marzo de 2004, Sección Espectáculos, pág. 1.
35. Ibíd..
36. Ibíd..
37. Ibíd..
38. Ibíd..
39. Ibíd..
40. Ibíd., pág. 4.
41. Ibíd., pág. 4.
42. Ibíd..
43. Ibíd., pág. 4.
44. "La ciudad, antes de la largada", en *La Nación*. Buenos Aires, 11 de marzo de 2004, Sección Espectáculos, pág. 1.
45. RAE. Diccionario..., edición on line.
46. "La noche del debut", en *Diario del Festival*, 13 de marzo de 2004, pág. 4.
47. RAE. Diccionario..., edición on line.
48. Ibíd..
49. Ibíd..
50. "Apertura sencilla y mesurada", en *La Nación*. Buenos Aires, 13 de marzo de 2004, pág. 12.
51. RAE. Diccionario..., edición on line.
52. "La única estrella ...", en *Clarín*. Loc. cit., pág. 6.
53. Ibíd., pág. 6.
54. RAE. Diccionario..., edición on line.
55. Ibíd..
56. Ibíd..
57. Ibíd..
58. Ibíd..
59. "La única estrella ...", en *Clarín*. Loc. cit., pág. 6.
60. RAE. Diccionario..., edición on line.
61. "La única estrella ...", en *Clarín*. Loc. cit., pág. 6.
62. Ibíd..
63. Ibíd..
64. De acuerdo con Fontanille, "el sentido es, ante todo, una dirección: decir que un objeto o una situación tienen un sentido es, en efecto, decir que tienden hacia alguna cosa. (...) La referencia, en efecto, no es más que una de las direcciones del sentido". En FON-TANILLE, J. Op. cit., pág. 23.
65. "Mar del Plata, a puro cine", en *La Nación*. Loc. cit., pág. [...].
66. "La única estrella ...", en *Clarín*. Loc. cit., pág. 6.
67. Ibíd., pág. 7.
68. Ibíd., pág. 7.
69. Ibíd., pág. 7.
70. Portada de Sección Espectáculos, en *Clarín*. Buenos Aires, 11 de marzo de 2004.
71. "Diez días de cine en Mar del Plata", en *Clarín*. Buenos Aires, 11 de marzo de 2004, Sección Espectáculos, pág. 9.
72. Ibíd..
73. Ibíd..
74. RAE. Diccionario..., edición on line.
75. Ibíd..
76. "Diez días de ...", en *Clarín*. Loc. cit., pág. 9.
77. Ibíd..
78. Ibíd..
79. Ibíd..
80. Ibíd..
81. "El cine argentino es protagonista en el Festival de Mar del Plata", en *Clarín*. Buenos Aires, 12 de marzo de 2004, Sección Sociedad, pág. 44.
82. Ibíd..
83. Ibíd..

Registro Bibliográfico

DAGATTI, Mariano

"La Ostentación de la austeridad. Hacia una visibilidad del cambio" en La Trama de la Comunicación, Volumen 12, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario. Argentina. UNR Editora, 2007