



Los Otros

Un análisis de la inmigración desde
países limítrofes en la película *Bolivia* de
Adrián Caetano

Juan Manuel Lara

Ezequiel Iván Duarte

**Los Otros. Un análisis de la inmigración desde países limítrofes en la
película *Bolivia* de Adrián Caetano**

Tesis de Grado

Juan Manuel Lara

Legajo 16472/7

larajuanm@gmail.com

Ezequiel Iván Duarte

Legajo 14249/3

ezequieldriver8@gmail.com

Directora: Bianca Racioppe

Facultad de Periodismo y Comunicación Social

Universidad Nacional de La Plata

2013



Este obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/).

Índice

Introducción	4
Marcos	8
Marco Teórico: algunas categorías para pensar <i>Bolivia</i>	10
Marco Metodológico: algunas técnicas para analizar <i>Bolivia</i>	36
Nuevo Cine Argentino	47
<i>Bolivia</i> y el Nuevo Cine Argentino	49
<i>Bolivia</i> y la historia	69
Construcciones históricas de la inmigración en la Argentina	71
Neoliberalismo e inmigración en la Argentina	84
<i>Bolivia</i> y los Otros	111
La identidad en un mundo en crisis	113
Personajes	115
Cine y Política	116
Lo que es y lo que nunca debe ser: identidad nacional y representaciones de la inmigración en <i>Bolivia</i> ..	124
El conflicto como expresión desesperada: las representaciones de la crisis en <i>Bolivia</i>	140
Conclusiones	160
Anexo I: Ficha Técnica	171
Ficha técnico-artística de <i>Bolivia</i>	172
Anexo II: Grilla de análisis	180
Anexo III: Entrevistas	219
Una luz del otro lado: entrevista a Mauro Vázquez	220
“Lo político es un a priori (histórico) de la mirada”: entrevista a Roger Alan Koza	225
Bibliografía	235
Filmografía consultada	247

Introducción

INT. PARRILLA DE ENRIQUE / NOCHE

El Oso, apoyado en el mostrador le pide un choripán a Freddy, quien lo escucha de espaldas, mientras trabaja en la parrilla.

OSO

Que esté cocido

Freddy asiente con su cabeza sin darse vuelta. El Oso le repite.

OSO

¿Que esté cocido! ¿No me escuchaste o no te enseñaron educación? Que esté cocido te dije.

Freddy gira la cabeza y mira fijo al Oso.

FREDDY

Te dije que sí.

Freddy, otra vez de cara a la parrilla, murmura algo ininteligible. El Oso le clava la mirada.

OSO

¿Qué estás murmurando man?

Freddy se da vuelta para agarrar un plato y le responde al Oso.

FREDDY

Que me enseñaron a pedir con educación...

El Oso se da vuelta para saludar a alguien que se va del bar y vuelve la vista a Freddy con cierta sorpresa.

OSO

¿Qué decís?

Freddy le sirve el choripán en un plato y el Oso lo mira sorprendido.

FREDDY

Te dije que hay que pedir con educación y respeto.

El Oso lo mira al volver a su mesa y Freddy lo sigue con la vista clavada en él y las manos apoyadas en el mostrador.

Bolivia es un film dirigido por Israel Adrián Caetano, que narra la historia de Freddy, un inmigrante recién llegado de La Paz, que consigue trabajo como parrillero en un bar de la ciudad de Buenos Aires. Allí entabla relaciones con los taxistas comensales del lugar, con su jefe Enrique, y con la camarera paraguaya Rosa, que se encuentra en una situación similar a la de él. En un ambiente marcado por la falta de trabajo y los problemas económicos a fines de la década del 90, las tensiones entre el recién llegado y los argentinos se irán acrecentando a medida que la crisis ahogue cada vez más a los personajes.

La reconstrucción del guión de un fragmento de *Bolivia* con la que comienza esta introducción es útil para explicar el problema del cual parte esta investigación. Planteamos que el film representa una ruptura del ideal colectivo histórico del inmigrante en la Argentina. En este fragmento de la película el quiebre puede notarse en dos niveles. En primer lugar el inmigrante limítrofe, en este caso el parrillero boliviano Freddy, se hace visible no sólo por el mero hecho de aparecer (frente a cámara), sino también por ocupar un puesto de trabajo en un contexto de crisis en que esos puestos escasean.

Como se verá a lo largo del trabajo, la inmigración regional no estuvo nunca contemplada en los proyectos poblacionales del país, que históricamente beneficiaron a la inmigración europea; pero aún la inmigración del interior del país, para trabajar en las industrias del litoral, contó con un relato estatal que la justificó (el del primer peronismo). Entonces, la visibilización de los inmigrantes regionales, que no contaron con un modelo de país que avalara su presencia, como sí ocurrió con los europeos y con los migrantes del interior, genera no solo un conflicto con ciertos ideales inmigratorios, sino con ciertas representaciones identitarias hegemónicas en la Argentina.

El recorrido que proponemos nos permitirá observar que el mito de los argentinos como descendientes de los barcos se verá desafiado por la visibilización de los inmigrantes de países limítrofes, del mismo modo que el mito del acrisolamiento de razas se mostrará como fuertemente selectivo, a favor de algunas ‘razas’, y en desmedro de otras.

En segundo lugar, puede notarse otro quiebre en el hecho de que Freddy desafía al estereotipo sumiso del inmigrante regional, se lo ve firme y vehemente en la intención de ser respetado por el cliente que lo ‘prepotea’. En este sentido, también hace entrar en crisis a ciertas ideas del ‘deber ser’, a los imaginarios establecidos respecto a las identidades en juego.

Es por esto que nos proponemos reconocer cómo la película *Bolivia* representa el fenómeno inmigratorio desde países limítrofes. Es necesario entonces observar si el film pone de manifiesto (visibiliza) la crisis con otros imaginarios sobre la inmigración en la Argentina y cómo representa la conflictividad que en un contexto social de crisis se da entre esos inmigrantes de países limítrofes y los argentinos. Para ello también es preciso no sólo reconocer cómo se visibilizan en la película los imaginarios del ‘deber ser’ argentino, sino también dar cuenta de cómo representan el conflicto cultural sus usos discursivos y el lenguaje cinematográfico que emplea.

Toda obra de arte se enmarca en un determinado contexto, y el de *Bolivia* se corresponde con el del auge del Nuevo Cine Argentino (NCA). En consecuencia, se debe indagar en los elementos que hacen que este film se inscriba en esta corriente.

Nuestra intención es abordar a *Bolivia*, en tanto obra de arte, desde una mirada comunicacional. Bajo este punto de vista, la obra estalla, sale de sí misma en tanto se pone en relación con sus condiciones productivas, que implican el anclaje en un determinado momento histórico, y en un cierto lugar de producción. Además, conduce a que los temas, los motivos, y las búsquedas formales de la película se relacionen con un devenir histórico, y al mismo tiempo que la obra no sólo esté conformada por distintas huellas, sino que también pase a dejar su *marca*. Tanto las marcas históricas registrables en *Bolivia*, como aquellas que el film pueda devolver al mundo, exceden lo puramente cinematográfico, y aún lo puramente artístico, es por eso que podemos pensar *con* la película temas relacionados a la inmigración y las identidades.

La tesis se divide en cuatro apartados: el primero de ellos, “Marcos”, incluye el capítulo dedicado al marco teórico, donde se desglosan y se ponen en relación los conceptos y

concepciones teóricas que atravesarán el desarrollo de la investigación; y el capítulo referente al marco metodológico, con las técnicas utilizadas en el análisis de la película.

A continuación, en “Nuevo Cine Argentino”, se describirán las características principales de esta corriente artística, teniendo en cuenta la ruptura que representa el NCA con respecto al tipo de cine que se venía desarrollando hasta la época de su surgimiento; las influencias más notables que posee; y los acontecimientos importantes que facilitaron su surgimiento, como la Ley de Cine de 1995 o la creación de nuevos institutos de enseñanza cinematográfica.

Al mismo tiempo, ubicaremos al director Adrián Caetano dentro de esta corriente, partiendo de su papel fundamental como co-director de *Pizza, Birra, Faso*, sino piedra basal, al menos uno de los puntapiés iniciales del NCA. Dentro de su filmografía explicaremos por qué *Bolivia* merece ser agrupada en esta corriente.

El tercer apartado se titula “*Bolivia* y la historia” y está dividido en dos capítulos. El primero de ellos, “Construcciones históricas de la inmigración en la Argentina”, propone un recorrido por los discursos y las políticas de Estado que desde el siglo XIX buscaron el desarrollo del país con la inmigración como cuestión fundamental. El otro capítulo, “Neoliberalismo e inmigración en la Argentina”, focaliza en el contexto histórico de producción de *Bolivia*, que es también el de la historia que narra.

El último apartado, “*Bolivia* y los otros”, está constituido por una presentación, que incluye el detallado sobre los personajes de la película, y tres capítulos: “Cine y política”, que pretende reflexionar sobre qué constituye lo político en el campo cinematográfico a partir, por supuesto, del film que nos compete; “Lo que es y lo que nunca debe ser”, donde se analiza la película desde los temas de la identidad nacional y las representaciones de la inmigración; y “El conflicto como expresión desesperada”, donde se relaciona el impacto de un contexto de crisis socioeconómica con los problemas centrales antes planteados.

Finalmente, y luego de las conclusiones generales del trabajo, se incluyen tres anexos, el primero con la ficha técnico-artística del film, el siguiente con la grilla confeccionada a partir del visionado de la película, y el restante con dos entrevistas: al investigador en comunicación y cultura Mauro Vázquez, y al crítico cinematográfico y programador de festivales Roger Alan Koza.

Marcos

Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir *el tigre* es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra.

BORGES: “La escritura del dios”

El comienzo de la elaboración crítica es la conciencia de lo que realmente se es, es decir, un “conócete a ti mismo” como producto del proceso histórico desarrollado hasta ahora y que ha dejado en ti una infinidad de huellas sin beneficio de inventario. Es preciso efectuar, inicialmente, ese inventario.

GRAMSCI: *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*

Marco Teórico: algunas categorías para pensar *Bolivia*

Admítanse dos preguntas a modo de disparadores: ¿qué significancia, qué valor —si se puede hablar en esos términos— puede tener una investigación que se centra en reconocer cómo algo en apariencia tan mero como una película representa el fenómeno inmigratorio desde países limítrofes? Además, ¿por qué pensar, en todo caso, a esa película desde la comunicación? O mejor aún, ¿por qué sería ésta una tesis comunicacional?

El área de investigación en que se inscribe el presente trabajo se denomina Comunicación y Arte, el cual pretende abordar la obra de arte “como proceso de construcción colectiva, social e histórica de sentido.”¹ Se admite, entonces, que toda obra artística posee una dimensión comunicacional, y se parte de una idea de la **comunicación** como **construcción social de sentido**. Veamos qué significa esto.

Comunicación, construcción y semiosis

De acuerdo con Jorge González, “los agentes sociales participan activamente en la producción, en la organización y en la construcción de definiciones sánicas/conceptuales de las realidades sociales”², por lo que “no hay acción social que a la vez no sea realizada junto con un tipo de representación sánica de ella”³. Es por eso que no se puede ‘no pensar’, no se puede “dejar de operar sánicamente sobre la realidad.”⁴ Si se extiende este razonamiento, puede decirse que es imposible “desplazarse a un lugar no formateado por la lengua y las lógicas discursivas”⁵, lo que no debe ser entendido como una apología del inmanentismo, porque, si bien “todo funcionamiento social tiene una dimensión

¹ “Programas de investigación”. Tesis. Dirección de Investigaciones Científicas y Grado. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. (Acceso: 5 de abril de 2012)_(Disponible en: <http://www.perio.unlp.edu.ar/tesis/?q=node/1>)

² González, Jorge A. *Más (+) Cultura(s) Ensayos sobre realidades plurales*. México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. P. 64.

³ *Loc. cit.*

⁴ *Loc. cit.*

⁵ Ferro, Roberto Augusto. *Jacques Derrida. El largo trazo del último adiós*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional-Editorial Quadrata, 2009. P. 18.

significante constitutiva”⁶, también es cierto que “toda producción de sentido está insertada en lo social.”⁷ Es decir, ningún objeto significativo puede ser analizado en sí mismo. Volveremos sobre esta idea después.

De este modo, se afirma que la producción de sentido es discursiva y que se inscribe en un proceso denominado **semiosis social**, un desarrollo de construcción, deconstrucción, reinterpretación e intervención del sentido que es constante. De acuerdo con el semiólogo Eliseo Verón, “el estudio de la semiosis es el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido”⁸, siendo la producción de sentido una de las dimensiones constitutivas de todo fenómeno social, por lo que “toda producción de sentido es necesariamente social”⁹ (ergo, toda comunicación es necesariamente social).

Por ser infinita, la semiosis es de por sí inabarcable. Sin embargo, pueden estudiarse fragmentos de la semiosis, discursos que son configuraciones espacio-temporales de sentido y que develan la manifestación material de toda producción de sentido. Una película como la que nos ocupa no es otra cosa que un soporte material de configuraciones de sentido.¹⁰ La preeminencia del caso está en que la red semiótica deja huellas en los “‘paquetes’ de materias sensibles investidas de sentido”, y en que esa red semiótica puede ser fragmentariamente reconstruida a partir de una manipulación de los fragmentos materiales.¹¹

Dicho de otro modo —y aquí radica la relevancia que puede tener una investigación como la presente—, el estudio de un discurso, de un texto, de una escritura, de una inscripción como es el caso del film *Bolivia*, puede arrojar luz sobre procesos que exceden al fragmento semiótico en particular, porque, como se mencionó al final del primer párrafo de este apartado, un conjunto discursivo no puede ser analizado en sí mismo en tanto debe ser puesto en relación con aspectos determinados de sus condiciones productivas. Dichas condiciones pueden dividirse, según Verón, en condiciones de producción (“determinaciones que dan cuenta de las restricciones de generación de un discurso o de un

⁶ Verón, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1998. P. 125.

⁷ *Loc. cit.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ *Op. cit.*, pp. 126 y 127.

¹¹ *Op. cit.*, p. 124.

tipo de discurso”¹²) y condiciones de reconocimiento (determinaciones que definen las restricciones de recepción de un discurso¹³).

Así, todo abordaje comunicacional de manifestaciones materiales de producción de sentido, como pueden ser las obras de arte, excluye cualquier posibilidad de análisis puramente inmanentista, en tanto que cuando se analiza un texto se está “necesariamente poniéndolo en relación con algo que no está en el texto, aunque ese ‘algo’ no se formule”¹⁴ (lo que no quiere decir, como se afirmó antes, que sea posible ubicarse en un lugar de lo social que no esté configurado por lógicas discursivas, por lógicas del lenguaje). En consecuencia, todo texto, todo fragmento semiótico está conformado por las huellas que dejan en él las condiciones productivas que lo contienen y lo exceden al mismo tiempo, y que lo transforman a él mismo en huella.

Pero del mismo modo, también se vuelve imposible un abordaje exclusivamente externo “porque para postular que alguna cosa es una condición productiva de un conjunto discursivo dado, hay que demostrar que dejó huellas en el objeto significativo, en forma de propiedades discursivas”¹⁵, *id est*, es necesario un nivel de análisis interno, si no se estaría tratando a los objetos significantes como si no lo fueran, o, dicho de otro modo, como si fueran inertes, como si fueran meros reflejos de la realidad.¹⁶

Ningún proceso comunicacional, ningún objeto cultural producto de esa construcción social, puede ser entendido como reflejo de la realidad, más bien como construcción o aún **representación**, siempre y cuando no se entienda a la representación (de la que, más adelante, se derivarán los conceptos más específicos de representación social y cinematográfica) como reproducción de una presencia originaria ausente o que se encuentra en un ‘más allá’, sino como no-origen (en el origen, la representación, si se permite el oxímoron, porque si el origen es la representación, entonces es un no-origen)¹⁷; representación en tanto fragmento semiótico. Parafraseando a Nietzsche, si el tiempo es infinito, y también lo es la semiosis social (por lo que tiene sentido postular un no-origen), la cantidad de fuerza en el universo y sus posibles combinaciones son finitas y están

¹² *Op. cit.*, p. 127.

¹³ *Loc. cit.*

¹⁴ *Op. cit.*, p. 128.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 127.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 128.

¹⁷ Ferro, Roberto Augusto. *Op. cit.*, pp. 77 y 78.

condenadas, eventualmente, a repetirse (las condiciones productivas que generan objetos significantes podrían, potencialmente, repetirse en objetos idénticos, en objetos que retornan). Por eso no puede hablarse de una realidad trascendente, que esté ‘más allá’, de la cual las construcciones sígnicas sean meros reflejos, copias o representaciones (en el sentido tradicional del término representación, que aquí se rechaza). Se habla, entonces, de construcción o creación de realidad.

En conclusión, siguiendo a Eliseo Verón, se habla de “construcción de lo real en el discurso”¹⁸ (en nuestro caso, construcción de lo real en la película *Bolivia*) porque el discurso “jamás es un puro reflejo de una realidad exterior que lo determinaría mecánicamente.”¹⁹

La dimensión comunicacional del arte

Se estableció al comienzo del capítulo que estudiar una obra de arte a partir de su faceta comunicacional implica entenderla como proceso de construcción social de sentido, es decir, como fragmento material (como huella) de la dimensión significativa de los fenómenos sociales. El profesor de antropología del arte Eduardo Grüner explica que la comunicación artística tiene en cierto modo el deber de mostrar “que este mundo no es, realmente, ese ‘espejo’ transparente que los ‘poderes terrenales’ quisieran hacernos creer.”²⁰

De más está decir, en consecuencia, que no puede concebirse a la obra de arte como reflejo de una realidad externa, sino como parte en y de la (re)creación social de la propia sociedad, su cultura, su historia. De este modo, no podría decirse, al momento del análisis, que la obra de arte sólo remite a sí misma; la obra de arte es incomprensible (es imposible) sin considerar sus condiciones productivas (la obra de arte es huella). Teniendo en cuenta

¹⁸ Verón, Eliseo. *Op. cit.*, p. 128.

¹⁹ *Loc. cit.*

²⁰ Grüner, Eduardo. “El arte o la otra comunicación”. En Catálogo “Argentina” 7ma. Bienal de La Habana 2000. Editado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto. Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo. [On Line] (Acceso: 20 de marzo de 2012)_(Disponible en: <http://fba.unlp.edu.ar/lenguajevisual1b/wp-content/uploads/2012/04/El-Arte-o-la-otra-comunicaci%C3%B3n-Eduardo-Gr%C3%BCner.pdf>)

también la definición de Verónica Vidarte Asorey sobre el arte como “materia significativa emergente del momento cultural”²¹, podemos deducir que los sentidos que se desprenden del arte desbordan a la propia producción artística.

El arte cobra un gran valor, además, cuando se lo utiliza para tratar de entender un determinado escenario cultural y momento histórico de una sociedad. Como lo explica Vidarte Asorey, por medio del análisis del arte “se da cuenta de significaciones socialmente atribuidas para recomponer elementos del mapa de circulación discursiva”²²; se intenta tomar esos “testimonios simbólicos de la asignación social del sentido, para realizar aportes de importancia acerca de la cultura, sus continuidades y rupturas en constituyentes específicos de la situación comunicacional.”²³

Imagen y cultura visual

La pregunta, parafraseando al profesor de cultura visual Fernando Hernández, pasa por saber qué es lo que dicen sobre nosotros las **representaciones visuales**²⁴, que son, a su vez, parte de nosotros; aún más en la época actual, donde “como consecuencia de esta omnipresencia naturalizada de las representaciones visuales, las imágenes han adquirido un papel relevante en la creación de identidades o en el almacenamiento y distribución de conocimientos.”²⁵ Yendo más específicamente al campo cinematográfico, “el lenguaje del cine no es ajeno al armado de esta representación a través de la ilusión de tiempos y movimientos que ayudan al sujeto a imaginar ese, su lugar en el mundo.”²⁶

Asimismo, debe entenderse el lugar de la imagen (donde se incluye al cine, paradigma de la comunicación audiovisual) como dominante y determinante en la cultura

²¹ Vidarte Asorey, Verónica. “Comunicación y arte”. *Question* [On Line], Vol 1, No. 6, 2005. (Acceso: 25 de marzo de 2012)_ (Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/73/42>)

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Hernández, Fernando. “Los estudios de cultura visual. La construcción permanente de un campo no disciplinar”. *La Puerta*. Nº 2. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Dirección de Publicaciones, 2006. P. 89.

²⁵ *Art. cit.*, p. 90.

²⁶ Morelli, Silvia. “Del poder del cine”. *Question* [On Line], Vol. 1, No. 20, 2008 (Acceso: 25 de marzo de 2012)_ (Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/673/578>).

popular, con el ojo humano como “centro de la percepción, el pensamiento, la reflexión, la comunicación, la representación, el reconocimiento”²⁷; existe la creatividad del ver: la imagen gana “el lugar del fluir de la subjetividad, de las relaciones intersubjetivas, del contexto cultural.”²⁸

Al respecto, Hernández afirma que la imagen “se ha convertido en la realidad misma y al producirse, reproducirse u ocultarse fija el propio sentido de lo que constituye la esfera de lo real.”²⁹ Lo que no aparece, lo que no se muestra, no existe. De ahí que el control en la producción, distribución y recepción de las imágenes sea un desiderátum para el poder, de ahí que existan representaciones sociales hegemónicas y, correlativamente, contra-hegemónicas. No existe un fuera de la **cultura** (y el arte, y dentro del arte las representaciones visuales, la imagen, es cultura “al ser un artefacto humano”³⁰) por la misma razón que, como se estableció previamente, es imposible trasladarse a un lugar no configurado por el lenguaje, no construido por el discurso.

En definitiva, los objetos de la cultura visual, tales como los films, adquieren significancia desde su dimensión comunicacional y para la comunicación social como disciplina de estudio en razón de su capacidad de expresión de ideas, creencias, actitudes hacia las cosas, en tanto puedan ser consideradas como “*conformadoras de actitudes, creencias, valores y actuaciones de la gente*”³¹; es decir, “por el valor identitario que permeabiliza sus significaciones.”³²

Cine: soporte y productor de sentidos

Nuestra tesis de investigación se pregunta, en su objetivo, por la relación existente entre el **cine** y un fenómeno de lo real: la inmigración. Esto nos presenta un punto en que confluyen dos categorías de naturalezas distintas, pero que se integran gracias a la relación

²⁷ Rincón, Omar. *Televisión, subjetividad y video*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2002. P. 18.

²⁸ *Loc. cit.*

²⁹ Hernández, Fernando. *Art. cit.*, p. 90.

³⁰ *Art. cit.*, p. 95.

³¹ *Art. cit.*, p. 93.

³² *Loc. cit.*

posibilitada, por un lado, por la representación, y por el otro, por la posibilidad de pensar al cine y al arte desde la comunicación (y como elementos de la comunicación).

El cine puede ser tomado como puerta de entrada al estudio de un determinado momento histórico; como herramienta para ayudar a entender elementos pertenecientes a lo real-social. Pero, ¿qué es lo que nos hace vincular al cine con algunos acontecimientos sociales? ¿Cuáles son los puentes efectivamente existentes entre ciertas películas y el contexto histórico en que fueron producidas y circularon? Las interrogantes planteadas nos permiten preguntarnos por los nexos que pueden existir entre el Nuevo Cine Argentino y la etapa neoliberal de los 90 en la Argentina, y en última instancia, entre *Bolivia* y los imaginarios de la inmigración.

El cine comparte con el resto de las disciplinas del arte la característica fundamental que lo hace plausible de ser estudiado desde la comunicación: ser parte del proceso de construcción colectivo, social e histórico de sentido; ser soporte y a la vez productor de imaginarios sociales. Como lo explica Silvia Morelli:

En tanto arte (el cine) hereda el más pesado de los mandatos sociales, el de constituirse a sí mismo como lenguaje de representación de los acontecimientos sociales. Así narra sobre la muerte, el amor, la imposibilidad, el desencuentro, el letargo, la felicidad, el encuentro, la denuncia, la injusticia, la infamia. Todo lo que el cine pone en escena no es más que la representación de una idea cuya fuente es la vida real que para ser representada se despoja y se desentiende de toda realidad. Entonces, el cine no es más que la representación que su autor enuncia sobre una idea. Es el modo en que él quiere decir algo sobre ella haciéndola durar un poco más.³³

Junto con las distintas ramas del arte, el cine puede ser considerado objeto de estudio de la comunicación, sobre todo en el carácter del vínculo entre la representación y lo real-social. Podríamos decir que ese vínculo es siempre político e histórico. Como afirma el crítico de cine Roger Alan Koza, el tiempo histórico se refleja (o más bien se representa)

³³ Morelli, Silvia. *Art. cit.*

voluntaria o involuntariamente, y las concepciones políticas están expuestas tanto en lo que resulta visible como en lo menos visible de un film.³⁴ Esto equivale a decir que una obra no puede escapar a sus determinadas condiciones productivas, y que por lo tanto lo histórico y lo político siempre dejan su huella, aunque no sea evidente o intencional (situación que puede llevar a algunos a pensar en la existencia de un cine apolítico o pre-político).

No obstante, es necesario indagar en las particularidades del cine, determinar aquellas características que lo diferencian de las otras disciplinas del arte.

Como rasgo principal, indudablemente la **reproductibilidad técnica** es la condición de posibilidad para su existencia. El cine sería imposible de ser concebido (y producido³⁵) de no existir la copia como método de distribución. Incluso sus condiciones de circulación y producción existían antes de su propio nacimiento como disciplina; Walter Benjamin lo explica en su texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”: “en las obras cinematográficas la posibilidad de reproducción técnica del producto no es, como por ejemplo en las obras literarias o pictóricas, una condición extrínseca de su difusión masiva. Ya que se funda de manera inmediata en la técnica de su producción.”³⁶ Por lo tanto, para dar cuenta del carácter industrial del cine y de su reproductibilidad técnica como condición de existencia, adoptamos la noción de “**arte-facto (ría)**”, que desarrolla Juan Pablo Angona: “el cine es un arte técnico o, mejor, un arte industrial. O, a la inversa, ya que la técnica atraviesa toda la cultura, una industria cultural. En una palabra, un arte-facto (ría).”³⁷

Entre otras de las características que destacan al cine, podemos encontrar que se trata de un **arte de masas**, a diferencia de otras de las ramas del arte; es decir, goza de una mayor masividad que el resto de las disciplinas artísticas. Además, conserva un público relativamente estable a lo largo de los años, que a su vez es socioculturalmente diverso.

³⁴ Véase la entrevista a Roger Alan Koza “Lo político es un a priori (histórico) de la mirada”, incluida en el Anexo III de la presente tesis.

³⁵ Como lo explica Walter Benjamin, por cuestiones económicas sería imposible para los productores de una película recuperar la inversión si sólo se produjera una copia: “la producción de una película es tan cara que un particular que, pongamos por caso podría permitirse el lujo de un cuadro, no podrá en cambio permitirse el de una película”. Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Agebe, 2011. P. 104.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Angona, Juan Pablo. “El cine como paradoja. Notas sobre un concepto ambivalente”. *Question* [On Line], Vol. 1, No 32, 2011 (Acceso: 25 de marzo de 2012)_(Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1290/1123>)

Entonces, ¿cuál es la explicación a esta persistencia; a la conformación de un público permanente; a su masividad? Creemos que la respuesta se debe, en parte, a su condición de “arte-facto (ría)”. Pero por otro lado, como concepto que nos interesa indagar, el cine genera en los espectadores una “**impresión de realidad**” más cercana, más que el resto de las artes, que provocan que sus imágenes se proyecten “hasta lo orgánico, viviéndolas con la piel y las vísceras.”³⁸ Desarrollaremos entonces, cómo y por qué se produce este fenómeno único.

Impresión de realidad

El cine no es lo real-social, y tampoco lo refleja linealmente, ni siquiera en el género documental. La pregunta acerca de la “realidad reflejada” sería absurda, por ejemplo, si se aplicara a la pintura o la escultura; resultaría obvio que cualquier obra perteneciente a esas disciplinas sería indudablemente una representación; ‘estática’, ‘sin vida’, fuera de lo que se puede percibir como real-social. Pero en el cine, la pregunta por la realidad se genera justamente porque los films provocan en el espectador un efecto de percepción demasiado vívido. Christian Metz compara el efecto de percepción en el cine con otras ramas del arte, al afirmar que “más que la novela, más que en el teatro, más que el cuadro del pintor figurativo, el filme nos produce la sensación de asistir directamente a un espectáculo casi real.”³⁹

Para explicar esta particular percepción, es necesario remitirse a su antecesor, por cercanía temporal y por similitudes en las cualidades técnicas: la fotografía.

Por la manera en que se forma la imagen en la fotografía, ésta otorgaba mayores índices de realidad que el resto de las disciplinas del arte hasta entonces. Christian Metz, citando al teórico del cine André Bazin, señala que la fotografía era “la única en darnos la garantía moral absoluta de que los contornos gráficos se habían respetado fielmente, puesto que su representación se había obtenido mediante un procedimiento mecánico de duplicación y, en cierto modo, era el objeto en sí lo que se había impreso en la película

³⁸ Morelli, Silvia. *Art. cit.*

³⁹ Metz, Christian. “Sobre la impresión de realidad en el cine”. *Ensayos sobre la significación en el cine. Volumen I (1964-1968)* Barcelona: Paidós Comunicación Cine, 2002. P. 32.

virgen.”⁴⁰ A su vez, Bill Nichols, compara el funcionamiento de la cámara fotográfica con las propiedades del ojo humano, cuya semejanza “ofrece un encanto infinito y una garantía de autenticidad aparentemente irrefutable.”⁴¹

Si bien la garantía de aproximación que otorga la fotografía a su referente en la realidad es útil para entender lo característico del cine en cuanto a la impresión de realidad, esta explicación sirve sólo como punto de partida. El cine efectivamente trabaja con la película, pero introduce dos nuevos índices de realidad que la fotografía no posee: el movimiento y la corporalidad. Según Edgar Morin, “la conjunción entre la realidad del movimiento y la apariencia de las formas conlleva la sensación de vida concreta y la percepción de la realidad objetiva. Las formas proporcionan su base objetiva al movimiento, y el movimiento da cuerpo a las formas.”⁴²

De todas maneras, la cuestión de los índices de realidad no es suficiente para explicar lo distintivo de la impresión de realidad en el cine. Tenemos que tomar en cuenta también la fuerza de la diégesis, es decir, el mundo que corresponde al nivel de la ficción del film; dependiendo del soporte con el que se representa el plano ficcional, más o menos potente será la impresión de realidad provocada en el espectador. En este sentido, Metz coloca al cine en un punto adecuado e intermedio de una escala de representación imaginaria, donde “más allá y más acá, la impresión de realidad producida por la diégesis comienza a disminuir.”⁴³ Identificando disciplinas artísticas en la escala, respecto al punto en donde se encuentra el cine, Metz ubica “más allá, al teatro, donde un material demasiado real pone límites a la ficción; más acá, la fotografía y la pintura realista, donde un material demasiado pobre en índices de realidad acaba por no tener suficiente intensidad para sostener y constituir un universo diegético.”⁴⁴

Es así que, siguiendo a Metz, la impresión de realidad en el cine se da por la conjunción única entre los índices de realidad de la imagen fílmica, y su percepción como imágenes, llevando la diégesis a un punto inigualable, en términos de impresión de realidad, por ninguna otra rama del arte. En la relación entre la diégesis y el material que se

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 41.

⁴¹ Nichols, Bill. “Fiel a la realidad: la retórica y lo que la excede”. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Comunicación Cine, 1997. P. 199.

⁴² Morin, Edgar. “El cine o el hombre imaginario”. Éditions de Minuit, 1956. P. 123. Citado en Metz, Christian: *Op. cit.*, pp. 34 y 35.

⁴³ Metz, Christian. *Op. cit.*, p. 40.

⁴⁴ *Ibidem*.

utiliza para representarla (la imagen fílmica) radica el secreto del poder de ilusión de realidad del cine.

En definitiva, el cine “inyecta en la irrealidad de la imagen la realidad del movimiento, y realiza así lo imaginario hasta un punto jamás alcanzado hasta entonces.”⁴⁵

Relación entre el cine y la realidad

La descripción de la impresión de realidad en el cine aporta un elemento más para tratar de comprender qué tipos de nexos existen entre la diégesis del film y el mundo de ‘lo real’. Si bien el cine, en tanto arte, es representación social de imaginarios, relaciones y estructura, tiene la característica de entrar en diálogo de manera muy particular con un **contexto socio-histórico** determinado.

Retomando la idea de la impresión de realidad, Jacques Aumont considera que el espectador de cine sabe que lo que está viendo no es la realidad (en tanto es una ficción, [re]construcción; ya que ésta sí es parte de ‘lo real’), sin embargo, le otorga a las imágenes de la representación cinematográfica un referente del nivel de lo real; hace un “juicio de existencia” sobre las imágenes proyectadas.⁴⁶ “El espectador cree, no que lo que ve sea lo real mismo [...], sino que lo que ve ha existido, o ha podido existir, en lo real”⁴⁷, en palabras de Aumont.

Así, el cine, por su estructura formal y técnica (y siempre con asiento en la impresión de realidad) provoca un relacionamiento directo entre dos niveles: diégesis y realidad, el cual está basado en la *posibilidad de existencia* de las propias imágenes fílmicas, en el orden de lo real, de lo cotidiano.

Este “juicio de existencia” al que hicimos mención, involucra al espectador desde su posición de percepción y nos hace preguntarnos por el lugar desde el que percibe la película; esto quiere decir, con qué esquemas culturales, desde qué sociedad, con qué códigos de lectura de un film, bajo qué imaginarios sociales, desde qué generación, género,

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 41.

⁴⁶ Aumont, Jacques. “2. El papel del espectador”. *La imagen*. Selección de textos para la Cátedra Historia Sociocultural del Arte 1 a 3, Departamento de Artes Audiovisuales, IUNA, p. 24 (Acceso: 12 de enero de 2013)_ (Disponible en: http://historiaiuna.com.ar/wp-content/material/2011_aumont_imagen_cap2.pdf)

⁴⁷ *Loc. cit.*

idioma y región se mira el cine. Pero a su vez, aquellas condiciones también influyen de manera determinante en la realización del film. El cine proyecta marcas de lo real en su conformación. Todo el proceso de producción de la película, desde la pre-producción hasta su circulación, está determinado por las condiciones materiales y simbólicas existentes en un particular momento y lugar.

Es decir, tanto en su realización como en su recepción, el cine está determinado por procesos socioculturales; es un emergente producido y consumido bajo condicionantes culturales, sociales, económicos e históricos. En el diálogo constante entre el ‘mundo’ y los films, y entre éstos últimos entre sí, se produce conocimiento; se involucran las subjetividades: imaginación, sentimientos, consideraciones, y se unifican sus sentidos.

El lugar del cine en el proceso de construcción social de sentido se da en una doble relación: es productor y a la vez soporte de sentidos sociales. Silvia Morelli explica de qué modo se da el flujo de los sentidos de la realidad que, una vez que pasan por el umbral del cine, vuelven reconfigurados a ese plano de lo real:

Filmar es como sustraer de la realidad lo que entra en el filme. Todo aquello que robamos de la realidad para ser traducido al lenguaje cinematográfico nunca más vuelve a ella tal cual se fue. El filme agrieta el mundo expresándolo en su propio lenguaje y ese fragmento de mundo entregado por el cine tiene las marcas de una transformación fusionada en la ilusión, el movimiento y el tiempo.⁴⁸

La idea de Morelli se emparenta con la noción de André Bazin, desarrollada por Francesco Casetti, de que el cine re-presenta lo real, es decir, lo devuelve bajo el influjo de sus propias reglas como arte; el cine “antes que representar la realidad, participa de ella hasta el punto de reproducirla en toda su densidad y consistencia.”⁴⁹

⁴⁸ Morelli, Silvia. *Art. cit.*

⁴⁹ Casetti, Francesco. *Teorías del Cine*. Madrid: Cátedra, 1994. P. 46. Citado en Lomillos, Miguel Ángel: “La concepción y experiencia del cine en la obra de Víctor Erice”. (*Ikusgaiak. Cuadernos de cinematografía*, No. 6. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2003): P. 51. (Acceso: 5 de enero de 2013)_ (Disponible en: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/ikusgaiak/06/06037060.pdf>)

En esta particular relación dialéctica con la realidad, el cine puede operar como campo fértil para pensar procesos históricos, configuraciones de la sociedad, imaginarios colectivos circulantes, o como “vía esclarecedora de la situación comunicacional de una sociedad determinada en un momento dado.”⁵⁰

Incluso el cine puede actuar como un indicador de cambios en lo social, político y cultural; tal es el caso del Nuevo Cine Argentino, como veremos más adelante.

Sin embargo, no hay que perder de vista que el cine es sólo un componente más del complejo entramado de construcción social del sentido, por lo que sería incorrecto pensar a una película como expresión aislada, absoluta y fielmente representativa de un momento o de una sociedad. En este sentido, proponemos leer al film como **monumento** y no como documento, utilizando términos de Michel Foucault.

El documento se explica en sí mismo y sobre sí mismo, no se interrelaciona con otros documentos; en cambio el monumento cobra valor cuando se lo relaciona con otros elementos que proporcionan la información faltante que entrega el monumento y que de esta forma completan su sentido. Las características principales de la analogía entre los discursos y los monumentos y documentos son explicadas por el semiólogo Juan Magariños:

El documento pretende ser una totalidad cerrada, que contiene toda la información pertinente respecto de algo (piénsese en una Escritura de Propiedad); por el contrario el monumento llega siempre fragmentado, modificado [...] El monumento requiere reconstruir lo faltante, entenderlo en función de acontecimientos que ya concluyeron y que ya no existen. El monumento es un ejemplo de incompleto que requiere ser reconstruido, de lo que no puede entenderse si no es acudiendo a información exterior que le atribuye una significación. Este es uno de los criterios básicos de Foucault en su tarea de investigación analítica acerca de cómo los textos construyen el significado de algo: no es en el interior del propio texto, sino considerándolo una función de algo diferente a él mismo.⁵¹

⁵⁰ Vidarte Asorey, Verónica. *Art. cit.*

⁵¹ Magariños de Morentín, Juan. “Resumen y notas: La arqueología del saber”. Documento de cátedra, Semiótica, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.

Siguiendo esta analogía del cine como monumento, el criterio que utilizamos para analizar imaginarios en una película, y más ampliamente para reflexionar acerca de lo real-social desde el cine, es el que expone Gonzalo Aguilar: no pensar “contra las películas, ni sobre ellas, sino con ellas [...] acercarse a las transformaciones ayudado por las astucias de la forma cinematográfica.”⁵²

Sobre el realismo

Preguntarse por el realismo es también seguir preguntándose por la relación entre cine y realidad. ¿Qué es el realismo? ¿En qué grado influye en la impresión de realidad? ¿El realismo es un tipo de registro que acerca más el cine a la realidad? ¿Es un cine que muestra un mundo más parecido a lo real que otras películas y corrientes cinematográficas?

Para tratar de encontrar algunas certezas respecto al realismo, y entender a *Bolivia* como exponente de un realismo cinematográfico, es conveniente identificar las bases conceptuales que lo definen: el realismo en el cine está íntimamente ligado al código, y también a la puesta en escena.

Respecto a la explicación del realismo como **código**, Aumont cree que “el realismo es un conjunto de reglas sociales que pretenden regir la relación de la representación con lo real de modo satisfactorio para la sociedad que establece esas reglas.”⁵³ Esta definición de realismo es aplicable tanto al cine como a la pintura, el teatro o la escultura. Refiere a las convenciones, a las normas socialmente establecidas que median entre la representación artística y la realidad, y que determinan el grado de cercanía o lejanía de la representación respecto a la realidad y viceversa, y en cierto punto, la aceptación o no de la verosimilitud de la representación como mundo semejante a lo cotidiano. Estos estatutos de lo real son contingentes, porque varían para sociedades distintas; y también según el momento histórico, aún al interior de una determinada sociedad. Lo realista es una definición cambiante, en transformación; pero que requiere de acuerdos para definirlo.

⁵² Aguilar, Gonzalo. “Introducción”. *Otros mundos*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006. P. 9.

⁵³ Aumont, Jacques. *Op. cit.*, p. 20.

Hablando específicamente de cine, para Bill Nichols “en la ficción, el realismo hace que un mundo verosímil parezca real.”⁵⁴ Para complementar la definición de Nichols, citamos a Gonzalo Aguilar, quien establece que en cine “el realismo no es representar lo real, sino ver los diferentes modos de producirlo; no implica grados de representación de la realidad, sino competencia en la producción de lo real.”⁵⁵ De ambas definiciones se desprende que ese “mundo verosímil” está producido; para que sea realista hay que crear ese realismo, que tiene que ver con las propias normas del cine y su combinación, con las reglas sociales que rigen la representación, con la realidad como creación/construcción.

Lo realista aparece entonces como una construcción, a partir de los propios códigos y posibilidades del arte cinematográfico. Y en este punto, es clave la **puesta en escena**, explicada por Aguilar como la “combinación compleja entre los encadenamientos del plano y sus componentes.”⁵⁶ La puesta en escena es parte de la forma estilística del film, que especialmente alude a lo profílmico, es decir, todo aquel elemento que queda delante de la cámara, y que por lo tanto, puede ser registrado, lo que incluye la elección y utilización de los decorados y escenarios, el vestuario y el maquillaje, la iluminación y el comportamiento de los personajes.

La puesta en escena juega un rol muy importante para la construcción del realismo en el cine. De la combinación de sus elementos de un modo en particular dependerá en gran medida que una película sea o no realista.

Pero por otro lado, el realismo aplicado al cine también tiene otras connotaciones y definiciones. El realismo en el cine está fuertemente ligado al “**neorrealismo**”, “una forma particular de realismo situada en la historia e identificable como movimiento”, según Bill Nichols.⁵⁷ Para hacer una breve caracterización de esta corriente cinematográfica, utilizaremos la explicación de Gonzalo Aguilar:

El término comienza a utilizarse en el momento en que los códigos cinematográficos entran en crisis, como sucedió con el cine italiano de la posguerra. Utilizado para denominar a un estilo que se oponía a la

⁵⁴ Nichols, Bill. “La realidad del realismo y la ficción de la objetividad”. *Op. cit.*, p. 219.

⁵⁵ Aguilar, Gonzalo. “Sobre la existencia del nuevo cine argentino”. *Op. cit.*, p. 31.

⁵⁶ Aguilar, Gonzalo. “Introducción”. *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁷ Nichols, Bill. “La realidad del realismo y la ficción de la objetividad”. *Op. cit.*, p. 223.

inclinación teatral y codificada del cine anterior, el término neorrealismo fue aceptado inmediatamente por realizadores y críticos, pese a que ya había sido abandonado o desacreditado en otras áreas por la acción de los movimientos de vanguardia. El “realismo” no venía en estas películas de las fuentes narrativas o dramáticas, sino de la puesta en escena y de una narración cuyos códigos y lazos causales estaban debilitados. Desde la elección de actores no profesionales e historias cotidianas a los decorados naturales y a la distancia del plano secuencia y el registro directo, lo que hicieron Luchino Visconti, Roberto Rossellini y Vittorio De Sica fue descubrir la potencialidad documental del cine.⁵⁸

Al propósito de este último aspecto, lo documental, como función del cine, también puede determinar que una película sea realista. Aguilar enfatiza esta idea al punto de afirmar que “lo que hace realista a un film es que acentúa la naturaleza documental de la imagen.”⁵⁹ En este sentido, como indica Nichols, “el neorrealismo, como movimiento de cine de ficción, aceptó el reto del documental de organizar su estética en torno a la representación de la vida cotidiana no sólo en lo tocante a temas y tipos de personajes sino también en la propia organización de la imagen, la escena y la historia.”⁶⁰

A partir de las definiciones sobre realismo, podemos afirmar que el **Nuevo Cine Argentino de los años 90** es, en líneas generales, un cine realista, que se centró en la indagación de un nuevo código realista, conforme al cambio de convenciones obligado por las transformaciones de época. Principalmente destacamos dos grandes argumentos en los que se basa la afirmación de que el Nuevo Cine Argentino es un cine que recupera el realismo: por un lado la preocupación cierta por la puesta en escena, sobre todo por la utilización de determinados rasgos formales, muchos de ellos característicos del neorrealismo italiano⁶¹; y

⁵⁸ Aguilar, Gonzalo. “I. Sobre la existencia del nuevo cine argentino”. *Op. cit.*, p. 34.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 35.

⁶⁰ Nichols, Bill. “La realidad del realismo y la ficción de la objetividad”. *Op. cit.*, p. 220.

⁶¹ Algunos de los elementos que el NCA comparte con el neorrealismo italiano son los decorados naturales, utilización de actores no profesionales, temáticas cotidianas, e interés por las clases populares. Ciertos autores han señalado también la influencia que habría tenido en el NCA la interpretación que del neorrealismo italiano hizo la *Nouvelle Vague*, sobre todo por la capacidad para detectar elementos culturales de una época.

por otro lado, la elección de la función documental, como afirman Carlos Vallina y Luis Barreras, como vía para la búsqueda de la verdad.⁶²

El Nuevo Cine Argentino y su época

Los films del Nuevo Cine Argentino, en tanto cine, y en tanto arte, son parte del proceso de construcción colectivo, social e histórico de sentido. Son, como ya vimos, testimonio de una época. No obstante, escapando de la generalidad, el cine argentino de los 90 tuvo una relación particular con el contexto sociohistórico en el que emergió.

Diversos autores coinciden en que el cine fue, de todas las ramas artísticas, una de las que mejor dio cuenta de los cambios que estaban ocurriendo en la sociedad argentina durante la época neoliberal de fin de siglo. Gonzalo Aguilar, uno de los autores que con más claridad describió esta relación a la que hacemos mención, explicó que “con una apertura de la que carecen otras artes del período, el cine se transformó, en los últimos años, en el lugar en el que se plasmaron las huellas del presente.”⁶³ Paralelamente, Ignacio Amatriain mencionó este rasgo distintivo del nuevo cine: “ciertamente, el Nuevo Cine Argentino inspiró una inmediata sensación de *actualidad*, en el sentido de ligado privilegiadamente, a la vez como síntoma y como respuesta, al contexto de los años noventa.”⁶⁴ A su vez, Luis Barreras y Carlos Vallina plantean que los films del Nuevo Cine Argentino representan una “nueva estética, deseos, creencias, del imaginario social. Son un intento de comprensión de las políticas identitarias nacionales; esa es su mejor política que obra como una cultura de la realidad, a través de los caminos del lenguaje.”⁶⁵

Esta apertura al momento histórico representó la evidencia del cambio, tanto en lo real-social, como en el propio campo del cine; el síntoma y la respuesta; la búsqueda de la

Al respecto véase: Beceyro, Raúl y otros. “Estética del cine, nuevos realismos, representación”. *Punto de Vista*. 67 (2000): p. 4.

⁶² Barreras, Luis y Vallina, Carlos. “La imaginación de la realidad en el cine y la tv argentina contemporánea. Estrategias narrativas y poéticas audiovisuales”. *Question*, Vol. 1, No. 18, 2008 (Acceso:25 de marzo de 2012). (Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/575/493>)

⁶³ Aguilar, Gonzalo. “Introducción”. *Op. cit.*, p. 8.

⁶⁴ Amatriain, Ignacio. “Introducción”. *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005)*. *Industria, crítica, formación, estéticas*. Coord. Ignacio Amatriain. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad. – CICCUS, 2009. P. 17.

⁶⁵ Barreras, Luis y Vallina, Carlos. *Art. cit.*

forma para lo que no se conoce, la palabra para lo que todavía no ha sido dicho. Y por cierto, la recuperación del carácter “más profundamente humano de la comunicación: el impulso y la curiosidad por comprender los enigmas del mundo.”⁶⁶

En el corazón, la identidad

Es momento de enfocarse en una serie de conceptos que, no ya orientados hacia el cine y el arte, sino hacia las ciencias sociales, también son cruciales para el desarrollo del presente trabajo. De este modo, hay que comenzar por poner especial énfasis en el concepto de **identidad**, el cual no sólo es central en esta tesis, sino que es “necesario” en ciencias sociales porque, como bien explica Gilberto Giménez, es esencial para explicar la interacción social y por ende para concebir la sociedad.⁶⁷ En consecuencia, es pertinente aclarar que se entiende aquí por identidad a “la representación que tienen los agentes [sociales] (individuos o grupos) de su posición distintiva en el espacio social, y de su relación con otros agentes (individuos o grupos) que ocupan la misma posición o posiciones diferenciadas en el mismo espacio.”⁶⁸

Esta definición implica que la identidad no es una esencia, atributo o propiedad intrínseca del sujeto, sino que es relacional, es decir, se afirma en la confrontación con otras identidades en el proceso de interacción social.⁶⁹ En este marco de intercambio interpersonal, pueden distinguirse tres series de elementos discriminantes en los que se basa la identidad: la pertenencia social, “pertenencia a una pluralidad de colectivos” (el individuo se ve a sí mismo y es reconocido como ‘perteneciendo’ a una serie de

⁶⁶ Grüner, Eduardo. “El arte o la otra comunicación”. En Catálogo “Argentina” 7ma. Bienal de La Habana 2000. Editado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto. Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo. [On Line] (Acceso: 20 de marzo de 2012)_ (Disponible en: <http://fba.unlp.edu.ar/lenguajevisual1b/wp-content/uploads/2012/04/El-Arte-o-la-otra-comunicaci%C3%B3n-Eduardo-Gr%C3%BCner.pdf>)

⁶⁷ Giménez, Gilberto. “La cultura como identidad y la identidad como cultura”. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Documento de la cátedra II de Comunicación y Teorías, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, p. 6 (Acceso: 20 de marzo de 2012)_ (Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>)

⁶⁸ Giménez, Gilberto. “Materiales para una teoría de las identidades sociales”. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, San Andrés Totoltepec, Marzo de 1997, p. 18 (Acceso: 20 de marzo de 2012)_ (Disponible en: http://docentes2.uacj.mx/museodigital/cursos_2008/maru/teoria_identidad_gimenez.pdf)

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 4.

colectivos); los “atributos identificadores” (el individuo se ve a sí mismo y es reconocido por otros como ‘siendo’ una serie de atributos); y la “identidad biográfica”, la narrativa biográfica que recoge la historia de vida y la trayectoria social de la persona considerada (el individuo se ve a sí mismo y es reconocido como ‘cargando’ un pasado biográfico incanjeable e irrenunciable: una historia de vida).⁷⁰

Hasta aquí una idea de la identidad a nivel del individuo. Pero la presente investigación involucra cuestiones que exceden al sujeto en particular y que nos colocan en el nivel de lo colectivo. ¿Qué diferencias o qué especificidades pueden encontrarse en la **identidad colectiva** en comparación con la individual? En principio, puede decirse que la identidad colectiva “debe concebirse como una zona de la identidad personal.”⁷¹ De este modo, los elementos centrales de la identidad, con excepción de los rasgos puramente psicológicos, también pueden aplicarse al sujeto-actor colectivo: la capacidad de “distinguirse y ser distinguido de otros grupos”; la capacidad de “definir los propios límites”; la capacidad de “generar símbolos y representaciones sociales específicos y distintivos”; la capacidad de “configurar y reconfigurar el pasado del grupo como una memoria colectiva compartida por sus miembros”; y la capacidad de “reconocer ciertos atributos como propios y característicos.”⁷²

Como se ve, al hablar de identidades colectivas reaparece la tensión relacional, ya que comportan “una tensión irresuelta e irresoluble entre la definición que un movimiento ofrece de sí mismo y el reconocimiento otorgado al mismo por el resto de la sociedad.”⁷³ Asimismo, dentro de una identidad colectiva, deben tenerse en cuenta las profundas desigualdades, diferencias y conflictos que existen.

Imaginarios y representaciones

La identidad es construida por la colectividad a través de **imaginarios** sociales que le permiten el desarrollo de una representación de sí misma. Esos imaginarios no son reflejos

⁷⁰ *Op. cit.*, pp. 5-10.

⁷¹ *Op. cit.*, p. 12.

⁷² *Op. cit.*, pp. 11 y 12.

⁷³ *Op. cit.*, p. 17.

de una realidad externa, sino construcciones particulares dentro del sistema simbólico colectivo por medio del cual el grupo “se percibe, se divide y elabora sus finalidades.”⁷⁴ Asimismo, los imaginarios sociales “establecen un límite entre lo propio y lo ajeno, generan pertenencia”⁷⁵, por ende, construyen identidad.

En definitiva, para pertenecer a una comunidad hay que compartir un universo simbólico emblemático, es decir, un núcleo de **representaciones sociales** característico que es producto de esos imaginarios. Las representaciones “sirven como marcos de percepción e interpretación de la realidad, y como guías de los comportamientos y prácticas de los agentes sociales”⁷⁶: “los hombres piensan, sienten y ven las cosas desde el punto de vista de su grupo de pertenencia o de referencia.”⁷⁷

Juan Pablo Angona señala a los medios de comunicación, sobre todo a los audiovisuales, incluido el cine, como los fabricantes más importantes de representaciones colectivas, debido a su centralidad en la dinámica social y a la caída de otras mediaciones sociales como la escuela, la política y el trabajo. Si bien aclara que estos medios “no pueden determinar a su antojo el sentido que los discursos emitidos recibirán en la instancia de reconocimiento”, logran aún así condicionar la posibilidad de lecturas contrapuestas, tanto por lo que muestran como por lo que ocultan.⁷⁸

Sin embargo, vale la pena una aclaración: no todos los medios audiovisuales gozan de la misma centralidad social y, por lo tanto, del mismo poder. Mientras la televisión ocupa un lugar de privilegio —y, dentro de ella hay que contar con las profundas asimetrías en la generación de contenidos y capacidad de difusión tanto desde la posición geográfica como desde las diferencias en los ‘tamaños’ de las empresas o la forma de transmisión (aire, digital, cable) —, hay razones para creer que el cine no tiene la misma penetración, sobre todo el nacional, que salvo algunas excepciones (entre las que no se encuentra *Bolivia*), está lejos de conseguir éxitos de taquilla. Además, los *films* suelen encontrar inconvenientes para conseguir un estreno comercial apropiado.

⁷⁴ Angona, Juan Pablo. “Imágenes de la desolación. La caída del mundo del trabajo en el nuevo cine argentino. Una lectura oblicua de *Pizza, birra, faso, Mundo grúa, La libertad y Un día de suerte*”. *Tesis de grado*, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2008, p.26.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Giménez, Gilberto. “Materiales para una teoría de las identidades sociales”. *Op. cit.*, p.7.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Angona, Juan Pablo. “Imágenes de la desolación. La caída del mundo del trabajo en el nuevo cine argentino. Una lectura oblicua de *Pizza, birra, faso, Mundo grúa, La libertad y Un día de suerte*”. *Op. cit.*, p. 28.

Disputa y negociación: la hegemonía

Como puede verse, el concepto de identidad envuelve una constante puja y negociación, y un proceso en continuo cambio, es decir, implica al proceso de la **hegemonía** en tanto “complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes”⁷⁹, y que refiere a la producción de sentidos comunes y, en consecuencia, a la naturalización de subalternidades. Al mismo tiempo, y a diferencia de lo que ocurre con la dominación coercitiva, la hegemonía debe ser continuamente negociada, reinventada, debe mutar al ser siempre resistida, alterada por fuerzas ajenas, por **procesos contrahegemónicos** o de **hegemonía alternativa**, del mismo modo que la identidad está en negociación permanente.

Se entiende, entonces, que el **poder** no es algo que se ejerza de manera exclusivamente coercitiva desde un punto específico de la sociedad hacia el oprimido resto, sino que circula, está en permanente disputa, se distribuye, nadie lo posee en su totalidad nunca; aunque, por supuesto, esa distribución es siempre desigual, siempre asimétrica. Al respecto, Angona señala que si el objeto del poder es el control social, y la legitimidad de ese ejercicio pasa por el dominio de los imaginarios sociales y la consecuente facultad de crear la representación que la sociedad tendrá de sí misma, es lógico que los conflictos tengan lugar en el terreno de los imaginarios y aún que los mismos imaginarios sean objeto de disputa, lo que explica “la existencia simultánea y contrapuesta de imaginarios sociales hegemónicos y subalternos (producción de los cuales se intensifica en los períodos de crisis).”⁸⁰

⁷⁹ Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 2000. P.134.

⁸⁰ Angona, Juan Pablo. “Imágenes de la desolación. La caída del mundo del trabajo en el nuevo cine argentino. Una lectura oblicua de *Pizza, birra, faso, Mundo grúa, La libertad y Un día de suerte*”. *Op. cit.*, p. 27.

La selectividad detrás de la creación de identidad

Si la configuración de imaginarios sociales permite delimitar lo propio de lo ajeno, si lleva al desarrollo de la identidad; puede decirse que cuando “los miembros de una comunidad participan de una construcción en común de su identidad”⁸¹ estamos ante un proceso de creación de **nacionalidad**.⁸² Pero claro está que esa construcción no entraña la valoración igualitaria de los elementos heterogéneos que habrán de conformar esa nacionalidad, hay disputas de poder por las que ciertos rasgos prevalecerán sobre otros, es decir, la nacionalidad se constituye desde lo hegemónico. Aquí es importante tener en cuenta el proceso de **homogeneización** y **centralización** que implica la conformación del Estado-Nación. En palabras de Jesús Martín-Barbero:

Lo que posibilita el paso de la unidad del mercado a la unidad política será la integración cultural. La estabilización misma de las fronteras con el exterior estaba ligada a la ‘superación’ de las barreras interiores erigidas por las costumbres y los fueros. Las diferencias culturales entrababan la libre circulación de las mercancías y representaban para el absolutismo⁸³ una inadmisibles parcelación del poder. A superar ambos obstáculos contribuirá la construcción de una cultura nacional. En ese momento, las culturas populares, locales, quedan sin piso, se les niega el derecho a existir.⁸⁴

En esta construcción de la nacionalidad, y para acentuar su carácter homogeneizante, es necesaria la construcción de una **tradicción**, un pasado en común en el que se arraigue la identidad, tradición que es siempre **selectiva**: dentro de cierta cultura, a partir de un área total del pasado y del presente “ciertos significados y prácticas son

⁸¹ Pestanha, Francisco José. “La generación décima. Arte, cultura e identidad nacional”. *Arte y cultura nacional. Reflexiones sobre la identidad de los argentinos*. Dir. Daniel Belinche. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Dirección de Publicaciones, 2007. P. 51.

⁸² ‘Nación’ y ‘nacionalidad’ son conceptos profundamente polisémicos. Aquí los utilizamos con un sentido que de ningún modo pretende agotarlos, pero que consideramos es adecuado para nuestra exposición.

⁸³ O, del mismo modo, para el unitarismo.

⁸⁴ Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones G. Gili, 1987. P. 98.

seleccionados y acentuados y otros significados o prácticas son rechazados o excluidos.”⁸⁵ Según Raymond Williams, dentro de una hegemonía particular, esta selección se transforma en el “pasado significativo”, en “la tradición”, por lo que es evidente que toda tradición “constituye un aspecto de la organización social y cultural *contemporánea* del interés de la dominación de una clase específica.”⁸⁶

Por supuesto, como parte del **proceso hegemónico-identitario-comunicacional**, la negociación es permanente, por lo que la tradición es a la vez poderosa (está capacitada para producir conexiones activas y selectivas, dejando a un lado las que no desea) y vulnerable (los privilegios e intereses de la tradición selectiva pueden ser reconocidos, demostrados y quebrados).⁸⁷

Entonces, el verdadero fundamento de lo hegemónico subyace en el carácter selecto de los significados, valores y prácticas que estamos obligados a aprender, a incorporar, para pertenecer y configurar nuestras identidades.⁸⁸ Transpolado a la nacionalidad, queda claro que la creación de ésta se produce por un proceso de homogeneización de las particularidades selectas.⁸⁹

Diferencia y desigualdad

Construir una identidad implica al mismo tiempo crear a un **otro** distinto del nosotros, en tanto “el uno no es más que el otro diferido, el uno diferente del otro.”⁹⁰ Esta **diferenciación** suele ser transformada por las sociedades en **desigualdades** justificadoras de **jerarquías**:

Aún suprimida la dominación del hombre por el hombre en el plano jurídico, persiste el desprecio por el otro en razón de su pertenencia a un grupo o

⁸⁵ Williams, Raymond. *Op. cit.*, p. 138.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Op. cit.*, p. 139.

⁸⁸ *Op. cit.*, p. 140.

⁸⁹ Véase: Caggiano, Sergio. *Lo que no entra en el crisol. Inmigración boliviana, comunicación intercultural y procesos identitarios*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005. P. 186.

⁹⁰ Derrida, Jacques. “Márgenes de la filosofía”. Madrid: Cátedra, 1988. Citado en Ferro, Roberto Augusto: *Jacques Derrida. El largo trazo del último adiós* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional - Editorial Quadrata, 2009) P.58.

religión, fundamento subjetivo del racismo; sentimiento que triunfa cada vez más al calor de la crisis económica, manteniendo y diversificando su acción.⁹¹

Entendemos por **racismo** a la expresión de la propia miseria proyectada sobre el otro; “el otro devuelve a la sociedad huésped una imagen en que ésta se reconoce pero que rechaza pues le muestra descarnadamente sus contradicciones y pone en primer plano sus miserias y su malestar.”⁹² Es decir, el otro, el rechazado, pertenece a la esfera de significados, valores y prácticas que son excluidos en el proceso selectivo de constitución identitaria (Vg., lo indígena, en un país que en su conformación buscó eliminarlo, borrarlo en pos de una europeización vista como necesaria para el progreso).

Es importante aclarar que la idea de racismo más pertinente para esta tesis se corresponde con la de **racismo posmoderno**, donde la raza asume nuevas formas y es reconstruida y manipulada en razón de los contextos contemporáneos “adquiriendo la forma de un racismo sin razas para el cual el tema dominante no es la herencia biológica sino las insuperables diferencias culturales.”⁹³ En conclusión, se puede hablar de un concepto amplio de racismo que excede el anclaje en la idea de raza y hace referencia a cualquier grupo humano inferiorizado o rechazado, por razones diversas.

Al respecto, para la región rioplatense (no sólo desde donde se produjo y donde transcurre la historia de *Bolivia*, sino, con su epicentro en Buenos Aires, desde donde se han desarrollado y se continúan desarrollando determinados imaginarios que adquieren el carácter de nacionales en virtud de la posición de poder geográfico de la región que permite la **universalización de las particularidades** del lugar), puede explicarse la discriminación⁹⁴ a los inmigrantes regionales tanto por la ideología europeizante (ideología

⁹¹ Archenti, Adriana; Sabarots, Horacio y Wallace, Santiago. “Raza y racismo”. *Antropología*. Ed. Mirta Lischetti. Buenos Aires: Eudeba, 1993. P. 233.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Caggiano, Sergio. *Op. cit.*, p. 86.

⁹⁴ Un aporte enriquecedor más proviene de la definición que la ONU da de la discriminación racial: “toda distinción, exclusión, restricción o preferencia basada en motivos de raza, color, linaje u origen nacional o étnico que tenga por objeto o por resultado anular o menoscabar el reconocimiento, goce o ejercicio, en condiciones de igualdad, de los derechos humanos y libertades fundamentales en las esferas política, económica, social, cultural, o en cualquier otra esfera de la vida pública”. En: Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial 1969, artículo 1.1. Citado en Sødal, Anna: *Raza, clase y género en el nuevo cine argentino. Un estudio de las relaciones de dominación en Bolivia y La Ciénaga (Tesis de maestría, Universidad de Bergen. Departamento de Lenguas Extranjeras, 2009)* P. 29.

en tanto “principio generalizado de percepción imaginaria de la diferencia que abarcaría no sólo la escena política, sino también diversas relaciones sociales; la vida cotidiana; el lenguaje y la prensa”⁹⁵) como por la “*racialización de las relaciones de clase en América Latina*”: el sujeto despreciado es el mismo de antes, pero ahora enfocado en su condición de extranjero, “una discriminación general que tiene como sujeto al ‘mestizo latinoamericano’.”⁹⁶

Este matiz que adquiere el racismo contemporáneo, en tanto rara vez se manifiesta de modo desembozado en relación a (supuestas) diferencias puramente biológicas, sino que se concentra más bien en las (a veces supuestas) diferencias culturales, hacen pertinente la discusión sobre la **tolerancia**, expresión a la cual se recurre con frecuencia como ideal democrático para la convivencia. Es necesario tender un manto de sospecha sobre la idea de tolerancia, en tanto es un concepto que implica subordinación del otro, no aceptación. Así, la tolerancia equivale a la razón del más fuerte.

La subordinación que implica la jerarquía dialéctica —implícita en el concepto de tolerancia⁹⁷— **mismo-distinto** (yo-otro), en donde lo mismo prevalece sobre los distinto, puede contraponerse mediante la **hospitalidad**, una apertura de antemano sin condicionamientos previos (sin prejuicios) “a cualquiera que llegue como *visitor* absolutamente extraño, no identificable e imprevisible *al llegar*, un enteramente otro”⁹⁸, en palabras del filósofo Jacques Derrida. En definitiva, la hospitalidad envuelve la entera aceptación del otro en toda su diferencia, siempre y cuando esa diferencia no involucre la falta de hospitalidad; es decir, no se trata de afirmar el relativismo absoluto. Por poner un ejemplo: la idea de hospitalidad no implica aceptar a un colectivo-otro en donde los hombres subyuguen a las mujeres y las toleren por ser poco más que un mal necesario, en

⁹⁵ Wieviorka, Michel. “El racismo como ideología”. *El espacio del racismo*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós, 1992. P. 84.

⁹⁶ Caggiano, Sergio. *Op. cit.*, p. 49.

⁹⁷ El concepto de tolerancia lleva en sí el intento de homogeneización. Asimismo, toda homogeneización es universalización de particularidades selectas, involucra el intento de anulación de la diferencia detrás de la tolerancia. Ésta última, entonces, equivale a aceptar al otro en nuestra casa pero sólo bajo nuestras reglas, bajo la sumisión a nuestros imaginarios y representaciones, lo que obliga al distinto, al ‘extranjero’—que puede ser un co-nacional que no cumpla con el ideal identitario—, al otro, a adaptarse, a modificarse para encajar, o, de lo contrario, padecer el rechazo.

⁹⁸ Borradori, Giovanna. *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*. Madrid: Taurus, 2003. P.43.

tanto en ese hipotético colectivo-otro está lejos de aplicarse, a nivel interno, una política de hospitalidad.

No se trata entonces de anular las diferencias (perseguir la homogeneización social). Tampoco de tolerarlas (porque no se anulan las jerarquías y porque, en un grado de perfección en la ejecución de la tolerancia, también se desemboca en la homogeneización al aceptarse sólo lo que hay de ‘mismo’ en lo ‘otro’ o al obligar a la modificación del otro para asimilarse a lo mismo); sino de practicar una **política de la diferencia**, con la hospitalidad como alternativa a la tolerancia.

En conclusión, las categorías aquí expuestas deben entenderse como herramientas para reconocer cómo la película *Bolivia* representa el fenómeno inmigratorio desde países limítrofes, sin descuidar los aspectos artísticos (y más específicamente cinematográficos) ni los sociales, siempre atendiendo a la dimensión comunicacional de los campos involucrados.

Marco Metodológico: algunas técnicas para analizar *Bolivia*

Como punto de partida para el análisis de *Bolivia*, entendemos que no existe ninguna técnica universal para el análisis del film, es decir, ningún método es aplicable del mismo modo a todas las películas. Desde este reconocimiento, utilizaremos los criterios que plantean Jacques Aumont y Michel Marie en su libro *Análisis del film*, en donde sistematizan instrumentos de análisis de los films a lo largo de los años y definen conceptos desde donde pararse para encarar el estudio de una película en particular, desde las ciencias sociales.

Al igual que los autores, creemos que el análisis del film no es una disciplina en sí misma, sino que “toma prestados conceptos, métodos y campos teóricos de otras disciplinas, o, de una manera aún más frecuente, de otras teorías, constituidas a propósito de otros objetos.”⁹⁹ Esta necesidad de tomar elementos de otros campos lleva a construir un modelo de análisis propio y singular, determinado por las características del objeto-película y, sobre todo, por las preguntas y objetivos de investigación. Aumont y Marie explican que “hasta cierto punto, no existen más que análisis singulares, cuya gestión, amplitud y objeto resultan por completo adecuados para el film concreto del que se ocupan.”¹⁰⁰

A diferencia de las ciencias naturales, el análisis del film no trabaja con lo repetible, sino con lo singular: la película. Si todo film es singular, entonces cada análisis necesariamente lo será. No obstante, para evitar caer en un relativismo universal, es preciso establecer criterios de validez de los resultados del análisis y apelar a la teoría. Estos criterios refieren al propio método construido en base al objeto. Siguiendo a Aumont y Marie, “el análisis obtenido (o el esquema construido), debe ser coherente, es decir no comportar contradicciones internas, claro está, pero también tratar sus diferentes partes de una manera comparable.”¹⁰¹

⁹⁹ Aumont, Jacques y Marie, Michel. “Introducción”: *Análisis del film*. Barcelona: Editorial Paidós, 1990. P. 13

¹⁰⁰ Aumont, Jacques y Marie, Michel. “Hacia una definición del análisis del film”. *Op. cit.*, p. 23

¹⁰¹ *Op. cit.*, p. 26.

En este proceso, aplicaremos dos herramientas claves a las que hacen alusión los autores, que nos permitirán partir de lo fílmico para llegar a reflexiones más amplias que la propia película¹⁰²: los instrumentos de análisis fílmico y el *découpage*.

Por un lado, los **instrumentos de análisis** son herramientas que pueden aplicarse para la mayoría de las películas. El autor los divide en: instrumentos descriptivos, citacionales y documentales. Los instrumentos descriptivos parten de la noción de que en una película “todo se puede describir”¹⁰³; a partir de allí, a través de esta herramienta, se procede a desglosar de manera escrita las grandes unidades narrativas, aunque también esta descripción incluye a la imagen y a la banda de sonido. Es decir, se trata de una transcripción de los principales elementos que componen una película (argumento, imagen y sonido). Luego, los instrumentos citacionales, representan una herramienta similar a la descriptiva, pero que hace mayor hincapié en los diálogos. Tanto los instrumentos descriptivos como los citacionales indagan hacia el interior de la película; todos los elementos descriptibles por medio de estas dos herramientas se encuentran en lo que efectivamente compone el film. El tercero de los tres tipos de instrumentos de análisis presenta una diferencia central con los anteriores: en vez de referirse a los componentes del film, incorpora información exterior a la película para ponerla en relación con lo estrictamente fílmico de esa película en particular. En este sentido, los instrumentos documentales acercan a la película otros textos, que tienen que ver con la narración del film, con su contexto de producción o con los elementos formales.

Estas tres variables derivan en los grandes ejes en que organizamos el análisis de *Bolivia*: por un lado los textos (y acontecimientos) históricos y de diferentes disciplinas (instrumentos documentales) que se tomaron en cuenta para ponerlos en relación con la película, como ya veremos más adelante, y por otro, la elaboración de una grilla o cuadro en que se detallan todos los aspectos formales del film (instrumentos descriptivos y citacionales). Para definir la forma en que se iba a presentar este punto, fue necesario introducir otra herramienta de la teoría del análisis del film de Aumont y Marie: el *découpage*.

¹⁰² *Op. cit.*, p.23.

¹⁰³ Aumont, Jacques y Marie, Michel. “Instrumentos y técnicas del análisis”. *Op. cit.*, p. 55.

Existen dos significados para *découpage*: el primero de ellos es el que refiere a un documento con indicaciones técnicas para que se ejecuten a la hora de rodar. Este tipo de *découpage*, que se realiza en la etapa de producción del film, alude a la división en secuencias, escenas y planos. El otro significado es el que entiende al *découpage* como “descripción del film en su estado final”¹⁰⁴, por lo general utilizando como unidades al plano y la secuencia. De ambas definiciones, tomamos en cuenta la que tiene que ver con la descripción de la película una vez finalizada, estructurada por la identificación y descripción de secuencias.

Se trata de una herramienta que permite ordenar el estudio de una película, y a la vez, adoptar criterios de validación del análisis. Y lo que es más importante aún: esa descripción no se restringe sólo a la parte visual o sonora, sino que toma en cuenta cada uno de los aspectos que integran el film, lo que, bajo la mirada de Aumont y Marie, lo convierte en “un instrumento prácticamente indispensable si se quiere realizar el análisis de un film en su totalidad.”¹⁰⁵

Otra de las características de este instrumento es que no existe un esquema o modelo de *découpage* que deba aplicarse por igual para todos los análisis, sino que se incluyen los elementos que resultan de interés para la investigación. De todas formas, lo que necesariamente debe respetarse para que la herramienta de análisis continúe siendo *découpage* es la selección de unidades en el film (plano y secuencia), y por supuesto, la descripción que se hace de estas unidades.

Con respecto a esta segmentación del análisis en unidades, elegimos que la descripción esté ordenada en base a las secuencias del film, entendidas como unidades narrativas y espacio-temporales, y no en base a los planos. Esta decisión encuentra su justificación en las limitaciones que presenta la descripción plano por plano a la hora de tomar en cuenta todos los aspectos que componen una película, y no solamente lo visual: este tipo de descripciones puede dejar de lado factores tales como la banda de sonido, cuyas transiciones no necesariamente coinciden con los cortes de la imagen.

Por otro lado, la secuencia, al encontrar unidad en aspectos que exceden lo puramente visual (como ocurre con el plano, que se determina por el corte en la imagen),

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 57

¹⁰⁵ *Ibidem.*

permite integrar otros elementos al análisis, en igualdad de jerarquía que la imagen: el estilo y el argumento. Siguiendo a David Bordwell, el estilo es la utilización constante de técnicas cinematográficas como la puesta en escena, la fotografía, el montaje y el sonido. El argumento, en cambio, refiere a las acciones, escenas, puntos críticos y giros inesperados de la trama; es un sistema que organiza los acontecimientos de la historia.¹⁰⁶

Esta posibilidad resulta central a los fines de esta investigación: creemos que no se puede estudiar aisladamente la fotografía, el montaje, la banda de sonido, el encuadre o los diálogos, sino que cada uno de ellos forma parte de un sistema interrelacionado, de un todo, que es la forma fílmica de la película. Es necesario tomar en cuenta todos los aspectos integrantes de la forma: no sólo el diálogo nos está diciendo algo sobre el tema de investigación, sino también un determinado encuadre, un gesto, el ritmo de una secuencia, una mirada, la música de fondo, el fuera de campo, etc.

Entonces, a la secuencia tomada como unidad base para el análisis del film, incluimos la descripción del argumento y el estilo dentro del sistema de relaciones de la película, siguiendo el modelo del *découpage*, entendido como la descripción de todos los aspectos del film. Pero para dar cuenta de la simultaneidad de las “unidades relacionales abstractas”¹⁰⁷ que integran una película, se requiere que la manera de describirlas no limite esa característica del cine, como ocurriría por ejemplo si la descripción fuese escrita en prosa. Por lo tanto, la manera en que organizamos la descripción fue a través de una grilla, que permite separar todos los elementos formales relevantes, y a la vez, refleja la coexistencia de cada uno de ellos en determinada secuencia o escena del film.

En base a los ejes de análisis que nombramos (secuencias, argumento y estilo), la grilla se dividió en cuatro columnas: la primera de ellas está conformada por las secuencias de la película; la siguiente representa la subdivisión en escenas de cada secuencia. Tanto la primera como la segunda indican aspectos descriptivos de la parte argumental del film. En la tercera y cuarta columna nos referimos específicamente al estilo: la imagen (tercera columna), que incluye, por un lado, acción y dirección de actores, y por el otro, la puesta en plano, los encuadres y los movimientos de cámara; y también, la banda de sonido y los diálogos (cuarta columna).

¹⁰⁶ Bordwell, David. “Principios de la narración”. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Editorial Paidós, 1996. P. 50.

¹⁰⁷ Aumont, Jacques y Marie, Michel. “Instrumentos y técnicas del análisis”. *Op. cit.* p. 58.

Con respecto a la tercera columna, la acción y la dirección de actores involucran tanto lo que ocurre en la escena (acontecimientos) como la expresión corporal, los tonos de voz, en definitiva, la interpretación actoral. Del mismo modo, el encuadre hace referencia al lugar desde donde ‘mira’ la cámara, mientras que los movimientos de cámara (paneos, travellings, rotaciones; incluimos también los movimientos ópticos) hacen a la plástica y gramática del encuadre. Lo que se muestra y cómo se lo muestra implica una toma de posición significativa. Esto es correlativo a la puesta en plano, que refiere, de este modo, a los elementos puramente visuales que lo componen: fotografía, encuadre y duración.¹⁰⁸ Por último, como ya se ha dicho, separamos, en materia sonora, los diálogos (palabras de los personajes) del resto de la banda de sonido (música, ruidos, sonidos ‘in’, ‘off’ y ‘over’).

Esta grilla está confeccionada en base a los objetivos de investigación que se plantearon, por lo que no pretende ser una transcripción de todos los planos y/o escenas, sino de aquellos significativos para el presente trabajo, que, dicho sea de paso, incluyen a la mayoría de los elementos cuantificables de la película.

Además, es importante aclarar que esta división responde a fines meramente analíticos: cada una de las partes desglosadas se encuentra en relación intrínseca la una con la otra.

El análisis de contenido

Una vez elaborada la grilla y finalizada la etapa de descripción, se identifican recurrencias en los aspectos formales del film, patrones a analizar en pos de los objetivos de la investigación, como por ejemplo los usos de lenguaje, determinado tipo de encuadre, comportamientos actorales, *leitmotiv* sonoros, etc. Estos elementos cuantitativos se subsumen al análisis cualitativo.

De este modo, se puede conceptualizar nuestro estudio de *Bolivia* como una forma del **análisis de contenido**, en tanto abarca un conjunto de procedimientos de interpretación

¹⁰⁸ Benavidez, Fabio. “La puesta en forma y su propuesta estética”. Documento de la cátedra Realización y lenguaje audiovisual, Comunicación audiovisual, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. P. 2. (Acceso: 4 de octubre de 2012)_ (Disponible en: <http://fba.unlp.edu.ar/realizacion/textos/GRILLA.PDF>)

y descripción de formas comunicacionales. Estos procedimientos combinan técnicas cuantitativas y cualitativas.

Lo cualitativo se define como “un proceso de indagación de un objeto al cual el investigador accede a través de interpretaciones sucesivas con la ayuda de instrumentos y técnicas, que le permiten involucrarse con el objeto para interpretarlo de la forma más integral posible.”¹⁰⁹ Una investigación como la presente exige una interdisciplinariedad que sólo puede lograrse mediante la preponderancia de este costado cualitativo:

La investigación cualitativa busca asociar: se inscribe más en un cruce del paradigma interpretativo con el paradigma interaccionista. Busca asociar cosas que no estén asociadas, pero que se relacionan para producir un nuevo conocimiento. La perspectiva cualitativa es integracionista en este sentido, busca hacer nuevas combinaciones, pero además incluir nuevos elementos.¹¹⁰

En consecuencia, si bien el análisis de contenido supera la dicotomía cualitativo/cuantitativo mediante la incorporación de técnicas propias de cada metodología, lo cuantitativo debe estar siempre en función del ‘hacer sentido’ de aquello que se está investigando, es decir, debe subordinarse al elemento cualitativo. Dicho esto, debe entenderse, entonces, que

el análisis de contenido nos ofrece la posibilidad de investigar sobre la naturaleza del discurso. Es un procedimiento que permite analizar y cuantificar los materiales de la comunicación humana. En general, puede analizarse con detalle y profundidad el contenido de cualquier comunicación: en código lingüístico oral, icónico, gestual, gestual signado,

¹⁰⁹ Orozco Gómez, Guillermo. “Capítulo IV. La perspectiva cualitativa”. *La Investigación en Comunicación desde la perspectiva Cualitativa*. La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación Social, 1996. Pp. 19 y 20. (Acceso: 16 de noviembre de 2012)_(Disponible en: <http://medios.upn.mx/mod/resource/view.php?id=111>)

¹¹⁰ *Op. cit.*, p. 14.

etc. y sea cual fuere el número de personas implicadas en la comunicación (...)¹¹¹

De este modo, el objetivo de este tipo metodológico es “elaborar y procesar datos relevantes sobre las condiciones mismas en que se han producido aquellos textos, o sobre las condiciones que pueden darse para su empleo posterior.”¹¹²

Es importante aclarar que, así como otorgar primacía a lo cuantitativo en la interpretación de los resultados del trabajo sería un serio error dentro de esta forma de análisis, también lo sería si se aborda el objeto de estudio como un continente cerrado, que se basta a sí mismo, como un ‘documento’, si se retoma la conceptualización de Michel Foucault introducida en el capítulo previo. Entonces, el análisis de contenido tal como es entendido aquí, obliga a considerar al objeto de estudio como un fragmento semiótico, como parte de una red de construcción social de sentidos y, por lo tanto, como dependiente de condiciones productivas que lo atraviesan, marcan y determinan profundamente, pero que también lo exceden.

En definitiva, el análisis de contenido debe posibilitar la emergencia de aquellos sentidos sociales configurados históricamente, que se hallan ocultos tras imaginarios y prácticas sociales, y que, de esta forma, consiguen ‘naturalizarse’. Así,

el análisis de contenido se convierte en una empresa de des-ocultación o revelación de la expresión, donde ante todo interesa indagar sobre lo escondido, lo latente, lo no aparente, lo potencial, lo inédito (lo no dicho) de todo mensaje (...) Esto sólo es posible si el texto se abre —teóricamente hablando— a las condiciones contextuales del producto comunicativo, al proceso de comunicación en el que se inscribe, y por tanto a las

¹¹¹ Porta, Luis y Silva, Miriam. “La investigación cualitativa: el análisis de contenido en la investigación educativa”. Mar del Plata, 2003. P. 8. (Acceso: 31 de octubre de 2012)_(Disponible en: <http://www.uccor.edu.ar/paginas/REDUC/porta.pdf>)

¹¹² Piñuel Raigada, José Luis. “Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido”. *Estudios de Sociolingüística. Linguas, Sociedades e Culturas*. Ed. María Antonia Arias Fernández. [On Line], Vol. 3, No. 1, pp. 2 y 3. (Acceso: 11 de octubre de 2012)_(Disponible en: http://www.sociolingüística.uvigo.es/descarga_gratis.asp?id=58)

circunstancias psicológicas, sociales, culturales e históricas de producción y de recepción de las expresiones comunicativas con que aparece.¹¹³

Una historia crítica

Si es necesario, entonces, ‘abrir’ *Bolivia*, entenderla no como una unidad que se basta a sí misma, sino como parte (como huella) de un proceso semio-socio-histórico, se entenderá que, aunque no es el objetivo de esta tesis llevar a cabo una historia de los discursos político-ideológicos que se han sucedido en la vida del país en relación a los imaginarios identitarios y a la conformación de un ‘ser nacional’, ni de su realización a nivel del Estado, es necesario realizar una descripción crítica de los relatos al respecto, para lo cual se toma como nodo inicial la Constitución de 1853 (al igual que su ‘modelo’, las *Bases* de Juan Bautista Alberdi), ley suprema de la Nación, primera tras la caída de Rosas —que significó el inicio de la consolidación del país tal cual lo conocemos hoy día—, y cuyo sustrato alimenta la Constitución actual, sancionada en 1994.

Se perdonará, entonces, si el desarrollo del tema resulta ‘general’. Sin dudas, se trata de un asunto de gran complejidad, que ameritaría un estudio aparte, por lo que no se puede aquí extraer toda su ‘sustancia’. De todas formas, se evita en el trabajo incurrir en simplificaciones porque, si bien, por las razones expuestas, no se realiza una descripción puntillosa de la totalidad de los discursos y contradiscursos en lo relativo a la construcción de una identidad nacional y al rol que en ello ha jugado la inmigración; sí se establece un eje conector entre el proceso de consolidación de la Nación y la actualidad, a través de la Constitución de 1853 y de sus *Bases*, y se demuestra cómo aquellas ideas respecto a cómo se suponía que debía ser el argentino (étnica-cultural-ideológicamente) y, por lo tanto, la Argentina, lograron penetrar hondamente en las políticas del Estado a lo largo del tiempo, incluidas las de educación/inscripción en un determinado colectivo nacional de pertenencia, conformado de manera selectiva.

La intención es situar a *Bolivia* en una red más amplia que la cinematográfica, la de los discursos sobre el ‘ser nacional’, el rol jugado por la inmigración en esos discursos, y su

¹¹³ *Op. cit.*, p. 4.

correlación en la materialidad de los hechos políticos. En consecuencia, se esboza una ‘**historización**’ en tanto descripción de cómo se ha ido conformando una identidad nacional (fundamento necesario para la existencia del país), y cómo esa conformación ha implicado una homogeneización de particularidades selectas. Al existir una forzosa selectividad de rasgos culturales considerados (deseados) como propios, es decir, como inherentes a la identidad que se posee, se está dejando afuera algo: etnias, culturas, tradiciones, clases sociales; a favor de otras, las que sí se incluyen, las que sí son seleccionadas para pertenecer (entre las que también se establecen jerarquías).

Por consiguiente, se han rastreado aquellos elementos que, en las *Bases* de Alberdi y en la fundamental Constitución de 1853 que inspiraron, remiten al rol asignado a la inmigración en el modelado de un ‘pueblo nuevo’. También se rescatan algunas de las consideraciones efectuadas al respecto por Domingo Faustino Sarmiento, con paralelismos importantes respecto al ensayista tucumano y a la Constitución del 53.

De ahí en más se describen leyes y políticas estatales que se siguieron a lo largo del tiempo, por medio de las cuales se intentó concretar el ideal identitario acuñado por los poderes triunfantes tras la derrota de Rosas; y se explican los conflictos intra-hegemónicos que surgieron de la aplicación de esas medidas (por ejemplo, con la Ley de Residencia).

El fomento de la migración interna por parte del Estado peronista ocupa también un lugar importante, debido a que demuestra la aparición de un segundo gran relato estatal para la justificación de la inmigración: en el primer caso, el Estado promovió y justificó — más allá de los citados conflictos intra-hegemónicos— la inmigración europea, como mano de obra necesaria, aunque también como influencia cultural civilizadora. En el segundo caso, el Estado promovió la migración del ‘interior’ hacia la zona litoral, con epicentro en Buenos Aires, para trabajar en las nuevas fábricas, pero también como respuesta (como crítica) al eurocentrismo del modelo previo.

Estos dos relatos son contrastados entre sí, pero, sobre todo, con el último modelo/retrato estatal descrito, en el cual *Bolivia* se inscribe directamente: el del neoliberalismo, donde el trabajo dejó de ser un eje para el desarrollo del país, lo que produjo el vaciamiento de sentido de la inmigración, justo en el período histórico de preponderancia para la llegada de extranjeros desde países limítrofes y de la región, en desmedro de la siempre anhelada inmigración europea (decimos “siempre anhelada”

porque, más allá de los contra-discursos que han ido surgiendo, en la estructura basal de la Argentina se ha mantenido hasta el día de hoy, como lo muestra el artículo 25 de la Constitución de 1994, una visión eurocéntrica que, por omisión, devela el rechazo histórico hacia lo (mestizo) americano, según se menciona en el capítulo “Construcciones históricas de la inmigración en la Argentina”).

Con la salvedad ya hecha de la ‘generalidad’ con la que se expone el asunto, el análisis en este nodo de la investigación puede relacionarse con la **perspectiva crítico-genealógica** de Michel Foucault. De acuerdo con Rolando Casale y María Luisa Femenías, este horizonte analítico busca **describir** cómo se han formado los discursos, para responder a qué necesidades, cómo se han modificado y desplazado y cuáles han sido las condiciones para su surgimiento, crecimiento y validación.¹¹⁴ Si bien los autores refieren también a la coacción ejercida efectivamente por los discursos, y a los sistemas de coacción con el apoyo de o a pesar de los cuales se han formado, aquí preferimos hablar de procesos hegemónicos, que incluyen la coacción pero no se agotan en ella.

De este modo, se ha apelado a una **metodología crítica** no sólo para establecer el juego de *Bolivia* dentro de la red de relatos/hechos acerca de la construcción histórica de la identidad nacional argentina, sino que también esta criticidad sustenta el propio análisis formal de la película, al cual nos referimos más arriba. Tal método permite develar las mistificaciones detrás de las interpretaciones de la realidad y las causas de las mismas para poder reelaborar esas construcciones¹¹⁵; exponer cómo las creaciones en torno a la inmigración, la identidad y el ser nacionales responden a tradiciones selectivas, a luchas intra-hegemónicas y entre procesos hegemónicos y contra-hegemónicos.

Se trata así de “disolver las limitaciones sociales estructuralmente impuestas, haciendo que los mecanismos causales subyacentes sean visibles para aquellos a quienes afectan a fin de permitirles una superación de los problemas sociales.”¹¹⁶ Una perspectiva

¹¹⁴ Casale, Rolando y Femenías, María Luisa. “Algunas claves para incursionar en el pensamiento de Michel Foucault”. *Por el camino de la filosofía. Pensar de nuevo la modernidad*. Comp. Julio César Moran. La Plata: De La Campana, 2006. Pp. 155 y 156.

¹¹⁵ Porta, Luis y Silva, Miriam. *Op. cit.*, p. 5.

¹¹⁶ Colás Bravo, Pilar. “Paradigmas alternativos en la evaluación”. *Problemas de la medición y evaluación educativa. Estándares e indicadores para analizar la realidad educativa*. Ed. Jesús M. Jornet Meliá. Valencia: Grupo de Evaluación y Medición (GEM)-Universitat de València, 2005. P. 22. (Acceso: 31 de octubre de 2012)_ (Disponible en: <http://www.um.edu.ar/catedras/claroline/backends/download.php?url=L1BST0JMRU1BU19ERV9MQV9NR>)

crítico-genealógica permite, en este caso, develar el carácter de construcción histórica e interesada que poseen los imaginarios en lo relativo a la constitución de la identidad nacional. Se pretende, entonces, no sólo la revisión de nuestras percepciones (lograr autoconciencia, desnaturalización, derrumbar los dictámenes del sentido común y el vox pópuli), sino también una mejor comprensión de lo real-social que torne posible su transformación.

En este sentido, *Bolivia* no sólo ‘ayuda’ a dicha develación, sino que, por sobre todas las cosas, puede ser inscripta en esa red más amplia que abarca los discursos sobre inmigración e identidad nacional, y que está sujeta a permanentes disputas por la hegemonía; por lo que su estudio desde una perspectiva metodológica crítica, arroja luz sobre los mecanismos, las construcciones históricas que, a fuerza de los procesos hegemónicos a lo largo del tiempo, se internalizan como ‘datos’, como atributos ‘naturales’, como ‘sentido común’. Vale decir que dichas construcciones sociales de sentidos anclan esta vertiente metodológica en los procesos comunicacionales.

Nuevo Cine Argentino

El nuevo cine argentino está mucho más interesado en mostrar mundos que en mostrar personajes, héroes.

A. PAULS: “Estética del cine, nuevos realismos, representación”

En Caetano las clases están en tensión pero su mirada respecto de ellas es siempre simétrica. No hay preferencias, pero sí un concepto que reúne o enfrenta a esos actores (sociales): un ideal de justicia. Sería ese el justicialismo de sus films.

R. A. KOZA

Bolivia y el Nuevo Cine Argentino

La aplicación de políticas neoliberales durante los gobiernos del presidente Carlos Menem en los noventa, junto con cambios globales de carácter económico y tecnológico, generaron profundas transformaciones en el plano social, político y cultural en la Argentina. El ensayista e investigador Gonzalo Aguilar sostiene que “estos cambios¹¹⁷ no eran abstractos, sino que llegaban a conmover los pilares y las costumbres de la vida cotidiana”.¹¹⁸ Las transformaciones que alcanzaban a todos los aspectos de la vida social en la Argentina y el nuevo escenario de renovación, “cambio, crisis y novedad”¹¹⁹, también provocaron alteraciones en el ámbito de las expresiones culturales. En este sentido, el cine argentino en los noventa sufrió cambios, tanto (y sobre todo) en sus modos de producir y decir, como en quiénes pasaron a integrar ese campo. En el cine se reveló como en pocas ramas del arte la idea de ‘crisis y novedad’, distintivo principal de la década de los noventa. En definitiva, lo que explica la emergencia del Nuevo Cine Argentino (NCA) es un trasfondo de transformaciones culturales, políticas, sociales y económicas.

‘Nuevo Cine Argentino’ es una denominación utilizada para englobar a un grupo de directores, productores y actores (integrantes) del campo cinematográfico, cuya principal característica fue la oposición y ruptura respecto a un modo determinado de producir y filmar, vinculado al cine de los años ochenta. La expresión de esa renovación fue una serie de películas que irrumpieron a mediados de los noventa, y que visibilizaron una nueva lógica de producción. La idea de ‘irrupción’ está muy presente a la hora de explicar qué es el NCA. Ignacio Amatriain afirma que “lo que nadie prácticamente se atrevería a discutir, más allá de los balances que se hicieran a posteriori, es la fuerza y la sorpresa con que irrumpieron algunas de las películas de la primera avanzada del NCA hacia mediados de la

¹¹⁷“Surgimiento de inéditas ocupaciones laborales, nuevos recorridos por la ciudad, conexión casi permanente a las redes informáticas, intensificación del consumo como modo de identidad individual o grupal, omnipresencia de los medios audiovisuales, mutaciones en la manifestación de la sexualidad, incorporación de la exclusión económica como algo familiar e irrevocable en el imaginario social y alteración de las prácticas políticas tradicionales son algunos de los hechos verificables de los cambios epocales a los que hemos asistido en los últimos años”. Aguilar, Gonzalo. “Introducción”. *Otros mundos*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006. P. 7.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ibidem*.

década del noventa.”¹²⁰ Sin embargo, las causas de la fuerza de las películas del NCA responden básicamente a un factor: la novedad. En este sentido Gonzalo Aguilar, plantea que si bien las películas que luego serían agrupadas dentro del NCA constituían un grupo pequeño, en el que sobresalían menos de una decena de jóvenes directores, igualmente lograron “sacudir esquemas de recepción y prejuicios instalados pesadamente sobre el cine argentino, e instalaron la esperanza en una producción cultural que pudiera atestiguar a la vez calidad y compromiso con nuestra realidad local.”¹²¹

Muchos críticos coinciden en que el NCA tiene fecha de nacimiento: el Premio Especial del Jurado otorgado a *Pizza, Birra, Faso* (1997), de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, en el Festival Internacional de Mar del Plata en 1997. Dos años más tarde, *Mundo grúa* (1999), de Pablo Trapero, recibía el premio al mejor director y mejor actor en el Festival de Cine Independiente de la Ciudad de Buenos Aires (BAFICI). Entre las dos películas convocaron a 170.000 espectadores, una cantidad de público impensada para la escueta circulación de los films. Sobre este fenómeno, Malena Verardi sostiene que “a pesar de que el panorama de la exhibición generaba algunas trabas para la circulación de los filmes del nuevo cine, éste logró introducirse en el campo cultural de la Argentina de los noventa y lentamente se fue afirmando como uno de los fenómenos más significativos de la escena artística nacional.”¹²²

Entre las películas más destacadas que conforman el NCA se encuentran *La ciénaga* (2001) y *La niña santa* (2004), de Lucrecia Martel; *Pizza, Birra, Faso* (1997), de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano; *Mundo Grúa* (1999) y *El bonaerense* (2002), de Pablo Trapero; *Silvia Prieto* (1998) y *Los guantes mágicos* (2003), de Martín Rejtman; *La Libertad* (2001), de Lisandro Alonso; *Un oso rojo* (2002) y *Bolivia* (2001), de Adrián Caetano.

La irrupción de films que rompían con los modos de hacer del cine nacional inmediatamente anterior, implicaba una cantidad de tratamientos temáticos y formales diferentes; una reconocible heterogeneidad estética. La aparición de nuevas propuestas

¹²⁰ Amatriain, Ignacio. “Introducción”. *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Coord. Ignacio Amatriain. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad. – CICCUS, 2009. P. 51.

¹²¹ Aguilar, Gonzalo. “Prólogo”. *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Op. cit., p. 15.

¹²² Verardi, Malena. “El Nuevo Cine Argentino: claves de lectura de una época”. *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Op. cit. p. 180.

supuso una diversidad de formas posibles, que no encajaban en ningún molde preestablecido, e incluso no se conectaban entre las propias películas del NCA. Marcos Tabarozzi justifica la heterogeneidad del NCA al explicar que “como todo estallido, el del nuevo cine argentino no fue homogéneo. No hubo salida rígida tras la debacle.”¹²³ En este sentido, la variedad de propuestas expresadas por varias películas argentinas de fin de siglo hacen pensar que el NCA no se trata de un movimiento, porque no parte de acuerdos estéticos y de producción, ni tiene lineamientos estéticos a respetar; más bien las coincidencias en esa disparidad nacen de la necesidad de realizar en un contexto global de cambio y crisis, y en la intención de explorar nuevas formas.

La mayoría de los directores del NCA asume que ellos no formaban parte de ningún tipo de movimiento, al negar la existencia de algún programa o una especie de acuerdo entre todos los autores del nuevo cine. En palabras de Lucrecia Martel: “llamarnos movimiento o algo así sería excesivo porque no es aún eso y no sé si alguna vez lo será”.¹²⁴ No obstante, la imposibilidad de agrupar a los films del NCA bajo criterios comunes surge cuando solo se tiene en cuenta el aspecto estético, y se dejan de lado demás factores que inciden para la realización de una película. Afirmamos, junto a Gonzalo Aguilar, que

la estética no es el único factor analizable del cine; no menos importante son los aspectos culturales y de producción. Para entender al *cine*, y específicamente al NCA es necesario entender que el campo cinematográfico está integrado por diversos actores como organismos institucionales y fundaciones, productores y trabajadores, escuelas de cine y festivales, críticos y espectadores. Ninguno de estos hechos es exterior al film como fenómeno artístico, cultural o industrial.¹²⁵

Si se considera al film como el resultado de un proceso en el que están involucrados diferentes actores, el NCA ciertamente representó un *nuevo régimen creativo*¹²⁶ porque reconfiguró los modos de producción, lo cual involucró a todos los componentes del campo

¹²³ Tabarozzi, Marcos. “Senderos”. *Trampas de la comunicación y la cultura*. No. 58 (2007): p. 13.

¹²⁴ Aguilar, Gonzalo. “I. Sobre la existencia del nuevo cine argentino”. *Otros mundos*. *Op. cit.*, p. 13.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Op. cit.*, p.14.

cinematográfico argentino, redefiniéndolos. Siguiendo a Ignacio Amatriain, “sencillamente, se trató de un nuevo modo de hacer cine, menos por una búsqueda programática, que un hallazgo en el ensayo y la perseverancia de la labor de los nuevos cineastas.”¹²⁷

Como afirma Malena Verardi, “más allá de la innegable disparidad estética de los films, la idea de ruptura e introducción de un nuevo escenario en el universo de la cinematografía nacional aparece afirmada en el campo y consensuada por sus distintos exponentes (realizadores, crítica, público)”¹²⁸, lo que permite hablar de un movimiento. Si bien los directores del NCA no compartían ningún programa afirmativo, sí tenían un posicionamiento negativo definido; sabían claramente lo que no querían. La necesidad de trascender el modo de hacer cine de los ochenta le dio al NCA su distintivo fundamental: el carácter rupturista. Gonzalo Aguilar asegura que “uno de los grandes logros de la generación de nuevos cineastas fue imponer la idea de que, en los años noventa, se produjo un corte y una renovación.”¹²⁹ De igual manera sostiene que “la primera ventaja de los directores jóvenes reside en que se rehúsan a reproducir los procedimientos y esquemas del cine argentino que les precedió. Estos realizadores, por lo menos, saben qué es lo que no tienen que hacer [...] Se han desterrado vicios, se han evitado errores, se ha cortado con ciertos hábitos.”¹³⁰

El cine de los noventa recibe el calificativo ‘nuevo’ exclusivamente en referencia al cine argentino de los 80. Respecto al cine de la década del 80, Luciano Passarella lo define como un cine “amante de los grandes discursos, cargado de diálogos, nostálgico, obsesionado por los años siniestros de la dictadura y con una estética derivada del cine publicitario.”¹³¹ Entonces, dos de sus características fundamentales, los diálogos y la función política, aparecen en las antípodas de la conformación del estilo del NCA. Los jóvenes directores otorgan al tiempo fílmico un peso importante en la narrativa de sus films, en contraposición al diálogo y la palabra. Jorgelina Branda afirma que esa elección a

¹²⁷ Amatriain, Ignacio. *Op. cit.*, p. 51.

¹²⁸ Verardi, Malena. *Op. cit.*, p. 181.

¹²⁹ Aguilar, Gonzalo. “I. Sobre la existencia del nuevo cine argentino”. *Otros Mundos. Op. cit.*, p. 13.

¹³⁰ *Op. cit.*, p. 23.

¹³¹ Passarella, Luciano. “La gráfica en la cinematografía argentina contemporánea”. *Trampas de la comunicación y la cultura*. No. 58 (2007): p. 29.

la hora de la construcción formal de la película “evidencia una confianza en el espectador, en su decodificación y construcción de la experiencia audiovisual”.¹³²

El NCA representa una negación a un modo determinado de producir, de crear y de contar. Siguiendo a Aguilar, el rechazo a ese régimen creativo se vio enfatizado en la negación y contraposición que ejercieron los jóvenes directores de los noventa a las dos principales demandas del cine de los ochenta, por un lado la demanda política, que respondía a la pregunta acerca de qué hacer, y por el otro la demanda identitaria, que respondía a la pregunta acerca de cómo somos los argentinos. Al prescindir de estos dos mandatos, el NCA busca su forma antes de perseguir un camino establecido previamente. Es así que coincidimos con Aguilar cuando afirma que “antes que un mensaje a descifrar, estas películas nos entregan un mundo: un lenguaje, un clima, unos personajes... un trazo. Un trazo que no responde a preguntas formuladas insistentemente de antemano sino que bosqueja sus propios interrogantes”.¹³³

Puentes generacionales

Uno de los factores claves para que se hable de irrupción en el NCA, fue la dificultad para identificar una influencia directa de alguna corriente de cine nacional. Incluso se ha llegado a plantear que los cineastas de los noventa son una generación huérfana, porque no contaban con referentes generacionalmente inmediatos con los cuales vincularlos artísticamente. Si bien en los ochenta hubo un modo de hacer cine identificable, lo que representaría el antecedente más próximo al NCA, no hubo continuidad, porque los autores de la nueva generación se encargaron de romper con las lógicas de ese régimen cinematográfico, generando un modelo sustancialmente distinto. Sin embargo, si se tiene en cuenta el contexto del NCA y algunas características de las obras, se encuentra en el cine nacional de los 60 una correlación, y entonces, aparecen similitudes.

Los principales factores que distinguieron el contexto en que surgió el cine de los años sesenta fueron el cambio de un modelo de producción cinematográfica, basada en ese

¹³² Quiroga Branda, Jorgelina. “Los niños del Nuevo Cine Argentino”. *Trampas de la comunicación y la cultura*. No. 58 (2007): p. 24.

¹³³ Aguilar, Gonzalo. “I. Sobre la existencia del nuevo cine argentino”. *Otros Mundos. Op. cit.*, pp. 23 y 24.

momento en la industria de los grandes estudios; la influencia de corrientes cinematográficas innovadoras de distintas partes del mundo; la aparición de cine-clubes y nuevas salas de cine en donde se proyectaban películas de autor; las numerosas publicaciones dedicadas a la crítica especializada de cine; la exploración en las posibilidades de la puesta en escena, y la adopción de un nuevo registro del verosímil realista.¹³⁴

Pero sobre todo, el cine de la Generación del 60 se destacó por su apuesta a un modo diferente de encarar el cine respecto del que le precedió, nuevas maneras de producir, un carácter profundamente renovador y rupturista, la incorporación de nuevas formas narrativas, y “una actitud de permanente diálogo con su contexto socio-histórico.”¹³⁵ Cada uno de los aspectos anteriormente mencionados son rasgos distintivos del NCA, por lo que es posible hablar de un antecedente e incluso una filiación de los nuevos cineastas con los de la Generación del 60. En este sentido, Carlos Vallina se pregunta si es posible entender el NCA sin tener en cuenta al cine de los años sesenta: “¿Se puede pensar el actual cine sin este enorme realizador (Leopoldo Torre Nilsson), o sin la figura inspiradora y profundamente audaz de Leonardo Favio, y la de Lautaro Murúa o David José Kohon, René Mujica, José Martínez Suárez, ‘Pino’ Solanas u Octavio Getino?”¹³⁶

La diferencia más importante entre las dos generaciones pasó por las posibilidades de institucionalización y de permanencia en el tiempo que ambas corrientes han tenido. Por un lado, el cine de la Generación del 60 fue desapareciendo lentamente por faltas de políticas que permitieran la continuidad de las obras. La dificultad en la circulación y exhibición de las obras, y las sucesivas dictaduras militares (1966-1973; 1976-1983) finalmente apagaron las expresiones cinematográficas surgidas en los sesenta. En cambio, el caso del NCA presentó una diferencia en cuanto a la continuidad con respecto a los sesenta, básicamente por el apoyo estatal y las políticas que permitieron no solo consolidar el nuevo cine, sino también sostener en el tiempo la producción de películas nacionales.

¹³⁴ Amatriain, Ignacio. *Op. cit.*, p 24.

¹³⁵ Verardi, Malena. *Op. cit.*, p.170.

¹³⁶ Vallina, Carlos. “Introducción”. *Trampas de la comunicación y la cultura*. No. 6 (2002): p. 7.

Sin embargo, como opinan Marina Moguillansky y Valeria Re, “la historia de las filiaciones son más complejas”¹³⁷, evidenciada sobre todo en la dificultad para reconocer influencias directas en las obras del NCA. La Generación del 60 no es el único movimiento del que se nutrieron los directores del NCA, sino que es tan solo una de las identificaciones —al menos la más evidente— dentro de la cinematografía mundial. Si tenemos en cuenta que la irrupción del cine argentino de los 60 se dio en conjunto con otras corrientes cinematográficas de gran envergadura, es válido incluirlas dentro de las influencias del NCA, sobre todo en su carácter rupturista y renovador, y la aparición de la figura del ‘autor’. Entre los movimientos presentes en el nuevo cine se destacan el *Cinema Novo* y el *Cine Pobre*; el *Free Cinema*; el *New American Cinema*; la *Nouvelle Vague* y sobre todo, el *neorrealismo italiano*. Esta última corriente surgió en la Italia de la posguerra, y se caracterizó por la narración de historias cotidianas, la utilización de actores sociales (actores no profesionales) y escenarios urbanos naturales. Entre las películas fundacionales del neorrealismo se encuentran *Roma, ciudad abierta*, de Roberto Rossellini y *Ladrón de bicicletas*, de Vittorio de Sica. Para Gonzalo Aguilar, lo que hicieron los directores neorrealistas fue “descubrir la potencialidad *documental* del cine.”¹³⁸

El panorama de referentes se expande si se tiene en cuenta la formación de los directores del NCA en las nuevas escuelas de cine, que les otorgaban la posibilidad de llegar a obras y autores de diversas corrientes cinematográficas de todos los periodos del cine. Los nuevos directores “conocían la producción de diversas vanguardias que hicieron a la historia del cine (europeas especialmente). Muchos de ellos, además de directores, son propiamente cinéfilos.”¹³⁹ Así, los referentes que influyeron de alguna manera en la formación de esta generación se pueden ubicar en las vanguardias del cine de todo el mundo, y los aportes en la obra del NCA provienen de filmografías variadas y hasta disímiles.¹⁴⁰ La apertura a diversas filmografías es uno de los aspectos más valorados y celebrados del NCA.

¹³⁷ Moguillansky, Marina y Re, Valeria. “Pactos, promesas, desencantos. El rol de la crítica en la génesis del nuevo cine argentino”. *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas. Op. cit.*, p. 132.

¹³⁸ Aguilar, Gonzalo. “I. Sobre la existencia del nuevo cine argentino”. *Otros Mundos. Op. cit.*, p.34.

¹³⁹ Moguillansky, Marina y Re, Valeria. *Op. cit.*, p 132.

¹⁴⁰ “Desde la mirada de la crítica se postulan disímiles citas e influencias en los nuevos directores: citas al cine cómico mudo de Mack Sennet y al contemporáneo Jim Jarmusch en Martín Rejtman; la confluencia de Steven Spielberg, John Woo, Leopoldo Torre Nilsson y Leonardo Favio en la película *Pizza, birra, faso* de

Los cambios del Nuevo Cine Argentino

El Nuevo Cine Argentino se configura como tal gracias a lo radical de las transformaciones provocadas en todos los componentes que conforman el campo¹⁴¹ del cine nacional, integrado por directores, productores, instituciones académicas, sindicatos gestores, funcionarios, políticos, organismos gubernamentales, festivales, fundaciones, crítica especializada, actores, personal técnico, medios masivos de comunicación, cadenas de cine, entre otros. Particularmente haremos mención a tres grandes ámbitos dentro del campo cinematográfico, los cuales sufrieron los cambios más considerables producto de la aparición del NCA: **las escuelas de cine, la crítica y la producción.**

- Cambios en la crítica cinematográfica

Conjuntamente con el surgimiento del NCA, el ámbito de la crítica cinematográfica se vio modificado por la aparición de numerosas revistas dedicadas exclusivamente a la crítica de cine. Al igual que en el nuevo cine, las nuevas publicaciones implicaron un recambio generacional entre los propios críticos. Podemos afirmar que la emergencia del NCA y los nuevos espacios destinados a la crítica son correlativos, porque surgieron casi en simultáneo. Entre las revistas que se publicaron en la década del noventa se destacan *El*

Bruno Stagnaro y Adrián Caetano; la influencia del videoarte y Jean Luc Godard en el cine de Esteban Sapir; de Martin Scorsese y el mundo publicitario en el film *76-89-03* de Flavio Nardini y Cristian Bernard; del cine negro de John Huston y el estilo de John Boorman en *La ciénaga* de Lucrecia Martel; la presencia de Wim Wenders en Ariel Rotter y en Lisandro Alonso; de la Nouvelle Vague, la comedia americana, Jim Jarmusch y hasta Spike Jonze en Juan Villegas, director de *Sábado*; de la estética y los recursos del norrealismo italiano de Roberto Rossellini, Luis Buñuel; alabadas remembranzas del hongkonés Wong Kar-Wai en la película *Vagón fumador* de Verónica Chen y en *Tan de repente* de Diego Lerman”. Moguillansky, Marina y Re, Valeria. *Op. cit.*, p 132.

¹⁴¹ “Bourdieu concibió los campos, y en particular el campo de la producción cultural y artística, como una región relativamente autónoma de relaciones de interés y reconocimiento, entre ciertos actores e instituciones particulares y especializados (autores y artistas, críticos, productores, mecenas y marchands, curadores, academias, publicaciones, canales mediáticos, galerías y salas de exhibición y espectáculo, públicos especializados y segmentados, técnicos, funcionarios y otros profesionales del área cultural, y un largo etcétera siempre en expansión). Estos diversos agentes, más allá de su eventual diferenciación y competitividad interna al propio campo, demuestran hacia fuera una tácita y a veces secreta complicidad y cohesión, en el interés por reproducir un juego de producción y circulación restringida de ciertas prácticas y productos, valorizados y consagrados de modo diferencial como propiamente ‘artísticos’ o supuestamente portadores de un valor ‘cultural’ distintivo”. Amatriain, Ignacio. *Op. cit.*, p. 26.

Amante (1991), *Film* (1993), *Haciendo cine* (1995), *El cinéfilo* (1997), *La mirada cautiva* (1998), y *Km 111* (2000). Además, la proliferación de internet abrió nuevos canales de circulación de crítica cinematográfica; es así que nacieron los sitios web dedicados al cine: *Cineismo* (1999), *Otrocampo* (1999) y *Cinenacional* (2001).¹⁴² La expresión de una nueva crítica se materializa en 1998 con la creación de la filial argentina de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI), que nuclea a los principales referentes de la crítica de cine en la Argentina. Este órgano fue el encargado de editar el primer libro dedicado al análisis del NCA.

La crítica de cine argentina, sobre todo los críticos de la revista *El Amante*, tuvieron un rol fundamental para la consolidación y hasta la difusión del NCA. Ignacio Amatriain explica de qué forma intervino la crítica respecto de la emergencia del nuevo cine: “el fenómeno asomó en forma modesta y germinal en el boca a boca de la audiencia, pero fue rápidamente amplificado e instalado en la consideración pública gracias al entusiasmo y la cobertura de la crítica periodística especializada, que saludó la llegada de los jóvenes realizadores como una brisa de aire fresco en el enrarecido panorama del cine argentino.”¹⁴³ Los críticos recibieron la aparición de los nuevos cineastas como una expresión necesaria para trascender la anterior etapa del cine argentino.

Marina Moguillansky y Valeria Re consideran que la crítica no solo tuvo un rol de importancia para consolidar el NCA, sino que la identifican como condición para la existencia de esta corriente, específicamente por la acción de otorgarle un nombre a los cambios que se estaban llevando a cabo en el campo cinematográfico. De este modo explican que “la emergencia del NCA a mediados de la década del noventa fue tanto el producto de transformaciones en el campo del cine nacional como el resultado de una nominación exitosa por parte de la crítica local.”¹⁴⁴ Asimismo, Moguillansky y Re afirman que sin la existencia de la crítica, y sin la nominación al nuevo régimen creativo que representaba el NCA, este no hubiese existido como tal: “era necesaria una enunciación

¹⁴² Algunas de las revistas mencionadas siguen publicándose en la actualidad, como el caso de “Haciendo Cine”, “Km 111”, y “El Amante”, que además cuenta con una escuela en la que se forman nuevos críticos. En tanto que los sitios “Cineismo” y “Cine nacional” siguen existiendo en Internet.

¹⁴³ Amatriain, Ignacio. *Op. cit.*, p. 51.

¹⁴⁴ Moguillansky, Marina y Re, Valeria. *Op. cit.*, p. 121.

clasificatoria que tradujera el caos en orden y el azar en destino. Una cosa no hubiera sido posible sin la otra.”¹⁴⁵

Hacer aparecer algo que antes no existía, por medio de la nominación, es fundamental dentro de los campos de la producción artística, ya que sin el otorgamiento de un nombre no se podrían identificar movimientos culturales, artísticos, obras ni instituciones.

- Cambios en la producción

Para explicar los cambios en las formas de producción que posibilitaron que hablemos de NCA, es necesario tener en cuenta dos aspectos que incidieron directamente en este ámbito: por un lado el rol de las nuevas tecnologías, y por el otro las nuevas alternativas a la hora de financiar la producción de una película.

Un punto de partida indispensable para solventar una producción cinematográfica nacional sostenida en el tiempo, fue sin lugar a dudas la ‘Ley de Cine’. El 28 de septiembre de 1994 se sancionó la ley 24.377, más conocida como ‘Ley de Cine’, que implicaba la ampliación del Fondo de Fomento (pasó de 8 millones de dólares a más de 40 millones¹⁴⁶) para financiar películas argentinas. La ley incluía la recaudación de recursos a través de gravámenes a las entradas de cine, el alquiler de videos, y medios electrónicos, e incluía fondos del Comité Federal de Radiodifusión (COMFER). La ‘Ley de Cine’ no solo reactivó un circuito cinematográfico al borde de la crisis, sino que impulsó la producción de nuevas propuestas y, consecuentemente, abrió las puertas a nuevos directores a través del apoyo del INCAA, primero a cortometrajes¹⁴⁷, y luego a largometrajes. Para los críticos Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf, “el INCAA, merced a las prerrogativas que le confirió la nueva ley, sustenta la rentabilidad prácticamente de casi todos los sectores de la industria de cine en nuestro país; indudablemente, la Ley de Cine sirvió para que se

¹⁴⁵ Moguillansky, Marina y Re, Valeria. *Op. cit.*, p. 136.

¹⁴⁶ Recuérdese que en ese entonces ya estaba vigente la ‘Ley de Convertibilidad’, que equiparaba el valor del peso y el dólar.

¹⁴⁷ *Historias breves* fue una película que reunió varios cortometrajes de jóvenes directores como Lucrecia Martel, Daniel Burman, Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, y Sandra Gugliotta.

produjera una inmediata reactivación de la industria.”¹⁴⁸ La cantidad de estrenos argentinos visibiliza uno de los efectos de la nueva ley, como es el apoyo a la producción nacional, sostenido en el tiempo. En 1995, un año después de la sanción de la ‘Ley de Cine’, se realizaron 24 películas nacionales; 5 años después, en 2000, se produjeron 39 películas argentinas, y en 2003, 67 films.¹⁴⁹

Por otro lado, los cambios en la producción artística responden al mayor alcance de los equipos necesarios para la realización de una película, producto de un avance tecnológico.¹⁵⁰ La directora Albertina Carri considera que el acceso a equipamiento técnico es una de las causas que posibilitaron reconfigurar modos de producción artística: “(El NCA) tiene que ver (...) con lo tecnológico. Hay un cambio rotundo en la manera de hacer películas. Es un momento de accesibilidad al video y acceso a cámaras caseras.”¹⁵¹

El otro gran cambio que posibilita la creación de nuevas películas fue la apertura de nuevas fuentes de financiamiento de los films. En este sentido, los festivales internacionales y las fundaciones jugaron un papel fundamental. Gonzalo Aguilar reconoce algunos factores para que se realicen las películas, como los productores que apoyaron el nuevo modelo de producción cinematográfica (entre los que se destaca Lita Stantic), los fondos provistos por fundaciones (principalmente Hubert Bals Fund y Fonsud) y el fortalecimiento del circuito de festivales de cine independiente como el BAFICI, el Festival Internacional de Mar del Plata, Sundance y Rotterdam.¹⁵²

¹⁴⁸ Bernades, Horacio; Lerer, Diego y Wolf, Sergio (Eds.) *Nuevo cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Ediciones Tatanca – FIPRESCI, 2002. P.19. Citado en Amatriain, Ignacio: (*Op. cit.*), p. 33.

¹⁴⁹ En 2010 se estrenaron más de cien películas nacionales. Battle, Diego. “Mercado argentino: Taquilla en alza, pero cada vez con una mayor concentración”. *Otros cines*. (Acceso: 28 de diciembre de 2012)_ (Disponible en: http://www.otroscines.com/debates_detalle.php?idnota=5078&idsubseccion=97).

¹⁵⁰ Gonzalo Aguilar equipara el momento de salto en la tecnología y su vínculo con la creación cinematográfica, a otros movimientos cinematográficos anteriores: “ Los progresos en el equipamiento técnico hicieron que se produjera un avance tecnológico similar al que se produjo a principios de los años sesenta cuando apareció el equipamiento liviano que permitió el cinema-verité, el documental más personal (Jean Rouch), el cine político (*La hora de los hornos*) y nuevos modos de representación de lo urbano (*Paris vu par...*). En los años noventa, el uso de la computadora se introdujo de lleno en varios rubros del cine y permitió montar digitalmente películas que se realizaron en celuloide, además de retrabajar de otro modo aspectos del film como el sonido, el color o el acabado final”. Aguilar, Gonzalo. “I. Sobre la existencia del nuevo cine argentino”. *Otros Mundos. Op. cit.*, p. 21.

¹⁵¹ Barreras, Luis y Bugin, Cintia. “Cine y Memoria: la identidad argentina. Entrevista a Albertina Carri y Tristán Bauer”. *Trampas de la comunicación y la cultura*. No. 58 (2007): Pp. 48-49.

¹⁵² Aguilar, Gonzalo. “I. Sobre la existencia del nuevo cine argentino”. *Otros Mundos. Op. cit.*, p. 19.

Aguilar habla de una “producción segmentada”¹⁵³, porque se necesitaba financiar la película en cada una de sus etapas de producción para luego pasar a la siguiente: guión, rodaje, post-producción, distribución; lo que retardaba inevitablemente el proceso. Las vicisitudes para conseguir financiamiento y llevar adelante la producción de los films obligaron a los nuevos creadores a buscar formas alternativas (comparadas con los procesos tradicionales) de producir. Las principales características del nuevo régimen creativo y de producción que implicó el NCA fueron

presupuestos ínfimos y financiación incierta, jornadas de trabajo discontinuo, robadas al fin de semana y extendidas a veces por largos períodos de tiempo (o por el contrario, con cronogramas de rodaje muy cortos y ajustados), apelación a locaciones naturales y actores y voluntarios no profesionales, modalidades de trabajo cooperativo y socialización de costos, y en general mucha imaginación para la explotación de los recursos materiales y humanos.¹⁵⁴

Alrededor de estas nuevas lógicas se creó una especie de mitología que rodea al NCA, y sobre todo a sus modos de producción, a los que Carlos Vallina equipara con una banda de rock: “se aproximaron modos de hacer una película a la formación de grupos de rock, a la libertad de romper los esquemas cristalizados de formas financieras y técnicas perversas. El blanco y negro, el 16 mm, lo digital, se instalaron en el seno de una sed abrazadora por la verdad de la imagen.”¹⁵⁵

- Cambios en las instituciones de formación

Las escuelas de cine fueron indispensables para la emergencia del NCA, tanto por ser el ámbito de formación de la mayoría de los directores de la nueva camada de cineastas, como por acompañar a los estudiantes en los procesos de producción de sus proyectos. Los institutos de enseñanza de cine también vivieron su propia renovación durante la década de

¹⁵³ *Op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁴ Amatriain, Ignacio. *Op. cit.*, p. 35.

¹⁵⁵ Vallina, Carlos. *Art. cit.*, p. 8.

los 90: se crearon numerosos institutos en donde se podía estudiar cine; se amplió la cantidad de cupos para estudiantes en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), dependiente del INCAA; y se abrieron carreras en universidades públicas, vinculadas a las artes audiovisuales, como por ejemplo el Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (CIEVYC), Diseño de Imagen y Sonido y de Artes Combinadas.

En 1991 Manuel Antín creó la Fundación Universidad del Cine (FUC), el principal núcleo de realizadores de lo que después se llamaría NCA. La FUC ofició como espacio para que los futuros directores pudieran experimentar en el lenguaje fílmico sin tener que pasar por un proceso de producción profesional, es decir, sin la necesidad de conseguir financiamiento. Además impulsó y colaboró con la realización de proyectos de sus propios estudiantes, las que luego serían películas del cine emergente de los noventa.

El crítico de cine Quintín explica las diferencias entre las principales escuelas de cine de la década: la FUC y la ENERC:

Hubo una escuela asociada a la renovación del cine argentino en los noventa. Es la Universidad del Cine (FUC), fundada en 1990 [sic], que junto a la oficial ENERC, es uno de los dos grandes centros de enseñanza cinematográfica. (...) Mientras que el ENERC es la expresión de la industria con su devoción por el profesionalismo, el guión, el color local, la declamación nacionalista y la protección del Estado, los alumnos de la FUC han intentado por diversos medios romper con esas premisas tradicionales.¹⁵⁶

La creación de carreras de cine permitió que muchos de los rubros técnicos del cine se institucionalicen, y consecuentemente se validen. La gran matrícula de estudiantes de carreras vinculadas al cine dinamizó el circuito de producción, pero también el de circulación, tanto de películas como de publicaciones especializadas, en ámbitos de exhibición como festivales y ciclos.

¹⁵⁶ Quintín. “La tercera generación. Sobre el novísimo cine argentino”. *La lectora provisoria* (Disponible en: <http://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2007/05/16/la-tercera-generacion>) Citado en Amatriain, Ignacio: *Op. cit.*, p. 50.

Características estéticas del Nuevo Cine Argentino

Como mencionamos anteriormente, el NCA está compuesto por películas variadas, que a menudo no comparten entre sí varios de sus lineamientos estéticos distintivos. Sin embargo, es posible encontrar similitudes entre las obras que lo integran. Existen rasgos presentes en la mayoría de las películas del nuevo cine, como por ejemplo las temáticas elegidas, el tratamiento formal, su relación con el contexto socio-histórico, ciertos climas compartidos, espacios por los que transitan los personajes, las particularidades de los protagonistas, y el uso del tiempo fílmico, entre otros aspectos.

Diversos autores coinciden en dos puntos: el relato de la cotidianeidad y un clima desesperanzado. Ignacio Amatriain sostiene que “un denominador común a casi todos ellos fue la tematización de una cotidianeidad desgarrada y una sociedad devastada.”¹⁵⁷ Cierta ambiente de correspondencia con la realidad de fin de siglo en la Argentina se plasma en el tratamiento de las historias, destacándose su crudeza “y la cercanía del relato con la realidad.”¹⁵⁸ Junto con Adalberto Martini, consideramos que el NCA representa

historias cotidianas con seres sencillos, a través de una puesta en escena minuciosa en algunos casos, parquedad en otros climas ambiguos y pesados o emociones que se desgranar escena tras escena, particularidades de un segmento social, de un grupo o de un individuo, personajes marginales o un bisturí sobre ciertas relaciones familiares.¹⁵⁹

La propuesta formal de las películas del nuevo cine de los noventa confía en el espectador, apela a su intervención intelectual para acercarse al film. No hay tramas lógicas, desenlaces previsibles, ni personajes estereotipados. Siguiendo a Gonzalo Aguilar, sostenemos que las películas del NCA no admiten equivalencias ni lecturas fáciles; “más

¹⁵⁷ Amatriain, Ignacio. *Op. cit.*, p. 21.

¹⁵⁸ Branda Quiroga, Jorgelina. *Art. cit.*, p. 25.

¹⁵⁹ Marini, Adalberto. “El público, la crítica y el cine”. *Trampas de la comunicación y la cultura*. No. 58 (2007): p. 8.

que indicar un tema, las películas trabajan con la indeterminación y abren el juego de la interpretación.”¹⁶⁰

El trabajo con la indeterminación, que expresa Aguilar, también es identificado por Carlos Vallina, quien destaca la utilización de recursos inesperados para el devenir del cine previo al NCA: “se han renovado los diálogos, aparecieron silencios impensados, ideas puramente sonoras y visuales, se manifestó la evidencia y se desalojó el signo precocinado.”¹⁶¹

Otra característica fundamental del NCA es su relación con el contexto epocal, su carácter ‘actual’, que de alguna forma dialoga con las características sociales de fin de siglo en la Argentina. Esta corriente surgió como producto y a la vez como interpretación y crítica de la década menemista y sus consecuencias. Se trata de un cine con conciencia histórica de su momento, que “hurga en los pliegues de la vida social”¹⁶², y nos devuelve la imagen de un momento y un lugar: personajes hundidos en la decadencia, cuya acción principal es la supervivencia. Escoge un momento y un lugar, y ese recorte basta para percibir un mundo desintegrado, descompuesto. Esa es la imagen. Tan familiar con la crisis de fin de siglo en la Argentina hasta lo reconocible. El NCA logra desde el tratamiento estético y las temáticas de las películas mostrar un panorama que resulta cercano, por lo vivido; retoma un clima de época imperante y lo hace cine.

Adrián Caetano en el Nuevo Cine Argentino

Dentro de esta nueva generación de cineastas que surge a fines de los noventa, Israel Adrián Caetano ocupa un lugar destacado, no sólo por ser uno de los directores más prolíficos, incluyendo su ópera prima junto a Bruno Stagnaro, *Pizza, Birra, Faso*, en lo habitual considerada como largometraje puntapié del nuevo cine tras el estreno de los cortos contenidos en *Historias Breves*, sino también porque su filmografía contiene muchas de las características consideradas comunes a los nuevos realizadores y que, en consecuencia, se constituyen en caracteres esenciales de la corriente.

¹⁶⁰ Aguilar, Gonzalo. “I. Sobre la existencia del nuevo cine argentino”. *Otros Mundos. Op. cit.*, p. 24.

¹⁶¹ Vallina, Carlos. *Art. cit.*, p. 8.

¹⁶² Marini, Adalberto. *Art. cit.*, p. 10.

De acuerdo al crítico Horacio Bernades, el tema del cine de Caetano —porque ese es otro elemento que le otorga al director nacido en Uruguay un lugar destacado en el cine nacional contemporáneo: “es uno de los pocos cineastas que ha logrado construir si no una obra, al menos las bases de una obra”¹⁶³— es la violencia absurda e incontenible entre los pobres.¹⁶⁴ Y si bien es posible que ese tema no sea ‘el’ tema en la producción más reciente del director¹⁶⁵, sí es central para la comprensión del film que aquí nos ocupa, al tiempo que atraviesa, como bien lo señala el mismo Bernades, su producción temprana, tanto en cortometrajes como en largos.

Si es el mundo de la marginalidad o el de las clases populares el que se ve representado en *Visite Carlos Paz* (corto, 1992), *Pizza, Birra, Faso* (1997) *Bolivia* y *Un Oso Rojo* (2003) (David Oubiña dirá que la estética oficial del nuevo cine se caracteriza por un “rescate del universo sumergido de los marginales”¹⁶⁶), es la estética ‘realista’ la que definirá la representación, lo que nos introduce inevitablemente en el debate sobre el problema del realismo, el cual, por razones similares a las antes expuestas al explicar el por qué de no ahondar en un análisis de la filmografía más reciente de Caetano, se intentará circunscribir a su obra, con centro en *Bolivia*.

Realismo, crudeza y marginalidad

El problema del realismo puede entenderse, si se sigue a Eduardo Cartoccio, como problema de “representación de determinados referentes de grupos sociales concretos en la obra fílmica”¹⁶⁷, en este caso en particular, los mencionados marginales o, con mayor generalidad, las clases populares; los inmigrantes de países limítrofes en *Bolivia*.

¹⁶³ Oubiña, David. “El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino”. *Punto de Vista*. No. 76 (2003): p. 29.

¹⁶⁴ Bernades, Horacio. “Odio a la parrilla”. *Página 12, Radar*, abril 7 de 2002. (Acceso: 20 de septiembre de 2010)_(Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-147-2002-04-07.html>)

¹⁶⁵ No viene al caso desviarnos demasiado aquí en un comentario sobre las características de las películas más recientes del realizador y las diferencias con su etapa más forzosamente autoral, a la que pertenece *Bolivia*, en tanto significaría un corrimiento demasiado grande que no aportaría nada sustancial a la particular dirección de este trabajo.

¹⁶⁶ Oubiña, David. *Art. cit.*

¹⁶⁷ Cartoccio, Eduardo. “Notas sobre el problema del realismo en la crítica del nuevo cine argentino”. *Question* [On Line], Vol. 1, No. 12, 2006. (Acceso: 20 de septiembre de 2010)_(Disponible en:

A lo que se teme, como bien demuestra Cartoccio al estudiar las posturas al respecto en la revista *Punto de Vista*, es a la idea de registro directo de la realidad, “la tentación documental”¹⁶⁸, en palabras de Raúl Beceyro, que ocultaría los aspectos constructivos detrás de cualquier película, además de revelar una supuesta falta de configuración estética en tanto prevalecería el ‘espontaneísmo’ por sobre la puesta en escena.

Estas posturas asocian realismo cinematográfico a intento de reflejar la realidad de modo transparente, y en su extremismo le niegan a los realistas la intencionalidad en lo referente a los aspectos constructivos presentes desde que el registro de la cámara toma el lugar del ojo humano; construcciones que, por otra parte, se ven configuradas en algún aspecto por las mayores o menores limitaciones en los recursos técnicos disponibles: el blanco y negro de *Bolivia*, más que a una decisión estética voluntaria se debe a que ese tipo de película era con lo que se contaba: “Después de *Pizza* sentí ganas de filmar solo y, como tenía unas latas de película blanco y negro, empezamos a filmar un guión que no tenía más de cincuenta páginas y que luego se fue transformando en una película mayor”¹⁶⁹, cuenta Caetano.

En definitiva, no hay por qué creer que en un film como el que aquí nos ocupa se intente un falso, por lo imposible, trasplante de la realidad, que iría de la mano con la “ausencia de vertebración narrativa”¹⁷⁰, sino que la interpretación de un aspecto de aquella a través de la observación/descripción realista presupone la configuración de elementos narrativos.

Asimismo, el rescate de la marginalidad característico de la tendencia realista del nuevo cine, y del que Caetano es uno de sus máximos exponentes, tal y como lo refiere Oubiña, es visto por este ensayista sólo raras veces como búsqueda auténtica, y más bien como pose lumpen o como perspectiva exótica. Se introduce así el concepto de ‘populismo’ para definir la obra de Caetano, en la que “lo costumbrista y lo antiintelectual confluyen para construir los nuevos lugares comunes cinematográficos.”¹⁷¹

http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_antteriores/numero_anterior12/nivel2/articulos/informes_investigacion/cartoccio_1_informes_12primavera06.htm

¹⁶⁸ Beceyro, Raúl y otros. “Estética del cine, nuevos realismos, representación”. *Punto de Vista*. No. 67 (2000): p. 2.

¹⁶⁹ García, Lorena. “Bolivia según Caetano”. *La Nación, Espectáculos*, abril 10 de 2002. (Acceso: 20 de septiembre de 2010)_(Disponible en: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=387438)

¹⁷⁰ Beceyro, Raúl y otros. *Art. cit.*, p. 3.

¹⁷¹ Oubiña, David. *Art. cit.*

Si bien, reiteramos, este no es un trabajo enfocado en la totalidad de la filmografía de Caetano, por lo que sería imprudente el extenderse en un análisis generalizado de la misma —cuando lo que se pretende en este apartado es explicar los anclajes del realizador en el nuevo cine argentino, con particular foco en nuestro objeto de estudio, la película *Bolivia*; y aún cuando la misma *Bolivia* será analizada en profundidad en sus capítulos correspondientes—, es pertinente detenerse en cuestionamientos o caracterizaciones que se hacen de la obra de Caetano en particular, del nuevo cine en un punto intermedio, así como del realismo cinematográfico en general, en tanto el film que aquí nos ocupa se adscribe a esos tres ámbitos y, en consecuencia, se ve atravesado por las categorías empleadas en los análisis de dichos espacios.

Es por ello que se trae a colación la mención del adjetivo populista en referencia al tono discursivo del realismo de Caetano (y, al menos para Oubiña, no sólo de Caetano, sino de la estética dominante del nuevo cine en general). El solo empleo de tal término remite a ciertas oscuridades relacionadas a su significado. Como afirma José Natanson:

Como seguridad, populismo es una palabra incómoda. Demasiado gastada, ha sido utilizada para describir cosas tan distintas que ya ha perdido parte de su capacidad explicativa original, con el resultado de que a menudo dice más de quien la pronuncia que del fenómeno que supuestamente pretende describir.¹⁷²

El costumbrismo llevado a su máxima expresión en la crudeza de una marginalidad romantizada, retomando lo que plantea Oubiña, no parece materializarse en su propia mención de *Bolivia*, cuyos defectos, entonces, de acuerdo a su visión, antes que por el populismo, pasarían por una historia previsible y una puesta en escena que no iría más allá de la “mera ilustración de un problema social.”¹⁷³ No llama la atención, entonces, que su análisis se concentre sobre todo en *Un Oso Rojo* y permite dudar de si el adjetivo populista puede aplicarse tan generalmente a todo el corpus de los trabajos de Caetano.

¹⁷² Natanson, José. “Pop & Nac”. *Le Monde Diplomatique*. No. 143 (2011): p. 3.

¹⁷³ Oubiña, David. *Art. cit.*

Un poco más allá va el investigador en comunicación Javier Esteban Palma, quien habla de un neo-populismo en la tendencia realista del nuevo cine argentino (más en Caetano que en Trapero); y define al realismo a partir de Roland Barthes como el discurso que acepta enunciaciones acreditadas sólo por la referencia. Así, el neo-populismo sería un tipo de mirada con el miserabilismo como horizonte en la representación que de las culturas populares hace, entre otros, Adrián Caetano.

El concepto de miserabilismo refiere a una celebración de la carencia, a una visión que festeja lo marginal (rescate del margen por el margen mismo): “este modo de representación sólo ve la falta, lo negativo y también lo inmodificable de esa situación.”¹⁷⁴ Se trata de una mirada burguesa. Caetano, según Palma, es fiel a cierto estereotipo de la marginalidad típico de la clase media y constantemente reproducido por los medios masivos.

Independientemente de lo que ocurra con otras de sus películas, lo curioso es que en *Bolivia* el estereotipo del inmigrante boliviano (y de los países limítrofes en general) es puesto en crisis. Claro que este punto será desarrollado en profundidad, como ya se dijo, en los capítulos correspondientes al análisis del film. Por ahora, y a modo de introducción, puede afirmarse, en contradicción con Palma, que, en primer lugar, el estereotipo de clase media constantemente reproducido por los medios masivos, referido al inmigrante boliviano, no es replicado por el director: Freddy, el protagonista, lejos está de ser sumiso, o sucio, o palurdo. En segundo lugar, no hay una celebración de la carencia desde que se está ante un relato trágico (y, como se verá, hay mucho más que sólo carencia en aquello que se representa de los inmigrantes).

En este sentido, y para concluir, es valioso rescatar una consideración de Horacio Bernades en relación con los personajes del film: “(...) todos funcionan como prisioneros de prejuicios o roles sociales que los exceden, todos se comportan ciegamente, más como agentes de la tragedia que como víctimas o victimarios claramente diferenciados.”¹⁷⁵ La tragedia está explicitada en el desenlace funesto de la película, que de por sí arroja serias

¹⁷⁴ Palma, Javier Esteban. “Clases y culturas populares en el ‘realismo’ y el ‘naturalismo’ del nuevo cine argentino: entre el miserabilismo, el neo-populismo y la fascinación distante”. Ponencia presentada en las XI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación: *Tramas de la comunicación en América Latina contemporánea. Tensiones sociales, políticas y económicas*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNCuyo, Mendoza, octubre 4-6 de 2007. (Acceso: 25 de mayo de 2011)_(Disponible en: <http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2007Lipalma.pdf>)

¹⁷⁵ Bernades, Horacio. *Art. cit.*

dudas sobre el hecho de que pueda tratarse de una ‘celebración’ de la marginalidad: es difícil encontrar algo celebratorio en un homicidio que, lejos de la muerte heroica típica de la tragedia clásica, se asemeja más bien a una muerte ‘sin sentido’, uno de los tantos decesos anónimos para los que no habrá homenaje de luto.

Bolivia y la historia

Quien hasta el día actual se haya llevado la victoria, marcha en el cortejo triunfal en el que los dominadores de hoy pasan sobre los que también hoy yacen en tierra. Como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. Se lo designa como bienes de cultura.

BENJAMIN: “Sobre el concepto de historia”

Todo el mundo tiene siempre sus razones y Caetano se preocupa por exponerlas no sólo con la síntesis necesaria sino sobre todo con una prodigiosa capacidad para adoptar un punto de vista ajeno, aunque resulte incómodo. Políticamente lúcido, fue el mejor cronista del desastre neoliberal argentino y supo expresarlo en su tragedia mayor, el enfrentamiento de pobres contra pobres, como sintetiza la perspectiva metafórica y trágica de sus obras maestras, *La expresión del deseo* y *Bolivia*.

F. M. PEÑA: *100 años de cine argentino*

Construcciones históricas de la inmigración en la Argentina

Introducción: el por qué de un recorrido histórico

Para comprender las representaciones del fenómeno inmigratorio limítrofe que hace la película *Bolivia*, es imprescindible recorrer las ideas que en la etapa de la organización nacional de la Argentina jugaron un papel fundamental en la creación de un ideal de Nación que implicaba, a su vez, la construcción de un nuevo pueblo. Como el objetivo era intervenir en lo concreto, transformar al pueblo argentino de ‘salvaje’ e incompetente para la industria y el progreso en ‘civilizado’, estos pensamientos, lejos de ser formulados para morir en el papel, en el mundo de lo abstracto, tuvieron su correlato en las políticas de Estado.

Por supuesto que, con el paso del tiempo, fueron surgiendo distintos discursos desde el Estado y por fuera de él que atendieron a los cambios en las dinámicas migratorias. Estos discursos no han estado exentos de titubeos, de contradicciones, de disputas intrahegemónicas e inclusive de contra-discursos que surgieron como desafío a las textualidades articuladoras del ser nacional elitista. Sin embargo, las políticas de Estado, como se verá, sólo han tenido ligeras variantes en lo relativo a la inmigración europea y a la inmigración limítrofe, manteniéndose el mismo núcleo ideológico que subyacía al cuerpo legal fundamental de la Argentina moderna —la Constitución de 1853— y que sigue vigente en la actualidad. Los cambios dependieron exclusivamente de la composición de los flujos inmigratorios, según fueran de la mano con aquella cultura deseada y sentida por la élite como la de pertenencia propia (la europea) o con la indeseada (la indígena, la mestiza).

Bolivia, como obra de arte, está surcada por las huellas no sólo de la historia de la realización cinematográfica local y mundial, sino también por las marcas de las auto y hetero representaciones identitarias que se enmarcan en la definición de un ‘nosotros’, un ser nacional, una idea de la argentinidad ideal que, se supone, siempre de acuerdo a la conveniencia del discurso dominante, se transformó en ‘real’ gracias a la concreción del modelo eurocéntrico de la élite liberal; que se contrapone a un ‘otro’ o a unos ‘otros’

identificados con aquello dado a ser destruido por representar la faz escamoteada, vituperada del nosotros más general, no-ideal. Es por ello que, si bien está de más decir que este trabajo se concentra en la película antes mencionada, por lo que sólo se hará aquí un recorrido introductorio con el film como eventual punto de llegada, es absolutamente necesario transitar este camino para poder al menos empezar a entender la inscripción de *Bolivia*, su lugar (su juego) en la cadena (en la múltiple espiral) de auto y hetero representaciones identitarias que configura la(s) argentinidad(es).

Alberdi, Sarmiento y la columna vertebral-fundacional de la Argentina moderna

Tras la caída de Rosas y el inicio del proceso de unificación, se hizo necesario el establecimiento de una Constitución que sentara las bases jurídicas del país deseado por la élite triunfante. La obra de Juan Bautista Alberdi, notablemente sus *Bases*, proveyó en buena medida ese sustento. La idea central pasaba por la necesidad de poblar el ‘desierto’, la “ley capital y sumaria del desarrollo de la civilización cristiana y moderna en este continente”¹⁷⁶ debía ser la siguiente: Europa tenía que enviar inmigrantes por medio de migraciones pacíficas que Sudamérica debía atraer por una política e instituciones acordes.

El ensayista tucumano subrayó la exigencia de elevar la capacidad del pueblo argentino, y la forma que imaginó para lograrlo fue la educación por el ejemplo, por medio de las cosas; la educación del pueblo mediante la acción civilizadora del inmigrante europeo. Como núcleo fundamental del pensamiento de la élite liberal, la Constitución Nacional de 1853 estipulaba que el Estado argentino fomentaba la inmigración europea. La Constitución actual de 1994 ha mantenido el espíritu de aquella, incluido en el artículo 25 el apoyo estatal a la llegada de europeos (es cierto que el mismo artículo impide las restricciones impositivas a la llegada de cualquier extranjero que traiga por objeto “labrar la tierra, mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y las artes”¹⁷⁷, pero está

¹⁷⁶ Alberdi, Juan Bautista. “Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina, derivadas de la ley que preside el desarrollo de la civilización en la América del Sur”. En Tulio Halperín Donghi. *Proyecto y construcción de una Nación (1846-1880)*. Biblioteca del Pensamiento Argentino, vol. II. Documentos. Buenos Aires: Emecé, 2007. P. 83.

¹⁷⁷ *Constitución de la Nación Argentina: Santa Fe, Paraná*. Buenos Aires: Producciones Mawis, 2003. P. 16.

claro que el fomento, la búsqueda específica y privilegiada por parte del Estado, sólo corre para los provenientes de Europa).

De esta visión estructural del ideal argentino que perdura hasta el día de hoy se desprende una mirada nacional que rechaza la cultura del ‘interior’, que rechaza al hombre mediterráneo, en palabras de Alberdi, producto de la Europa del siglo XVI, y por extensión a lo indígena —ambas fuerzas prevalecientes también en los países limítrofes. De hecho, Alberdi afirmaba que “el indígena no figura ni compone mundo en nuestra sociedad política y civil”¹⁷⁸; “ya la América está conquistada, es europea y por lo mismo inconquistable. La guerra de conquista supone civilizaciones rivales, estados opuestos, el salvaje y el europeo. Este antagonismo no existe: el salvaje está vencido, en América no tiene dominio ni señorío.”¹⁷⁹

Puede verse aquí el escamoteo de lo aborigen, que constituye, de acuerdo con Estela Erausquín, el Otro a evitar.¹⁸⁰ Sin embargo, el Otro ideal en el pensamiento alberdiano y de las élites del 37 y del 80 no era todo lo europeo en sí: había una preeminencia de lo anglosajón y también de lo francés en desmedro de España, vista como atrasada, estancada en el siglo XVI igual que uno de sus hijos mestizos, el ‘desierto’ argentino. Es que el objetivo civilizador de la inmigración abarcaba tanto el campo cultural como el económico-productivo, y el modelo de prosperidad a seguir era el liberalismo del norte de Europa. Después de todo, el Imperio Británico dominaba el mundo.

La perspectiva pro-anglosajona de Alberdi fue compartida en buena medida con otro de los miembros más destacados de la fundacional generación del 37: Domingo Faustino Sarmiento. El maestro sanjuanino también remarcó la imperiosa necesidad de la inmigración europea y su influencia civilizadora para poblar el desierto, con un patente desprecio tanto por lo español como por lo indígena, cuya presencia intuía aún más perturbadora en otros países de la región:

¹⁷⁸ Alberdi, Juan Bautista. *Op. cit.*, p. 97.

¹⁷⁹ *Op. cit.*, p. 99.

¹⁸⁰ Erausquín, Estela. “La construcción del Otro: identidad e inmigración en la historia argentina”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*. [On Line], No. 4, 2002. (Acceso: 21 de septiembre de 2011)_(Disponibile en: <http://alhim.revues.org/index477.html>)

¿Qué porvenir aguarda a Méjico, al Perú, Bolivia y otros Estados sudamericanos que tienen aún vivas en sus entrañas como no digerido alimento, las razas salvajes o bárbaras indígenas que absorbió la colonización, y que conservan obstinadamente sus tradiciones de los bosques, su odio a la civilización, sus idiomas primitivos y sus hábitos de indolencia y de repugnancia desdeñosa contra el vestido, el aseo, las comodidades y los usos de la vida civilizada?¹⁸¹

Se encuentra una paradoja en el pensamiento de Alberdi y Sarmiento: clamaban que el indio, en la Argentina, estaba acabado; pero al mismo tiempo reclamaban la inmigración del norte de Europa para transformar o remplazar al pueblo del interior, estigmatizado por la inferioridad cultural de lo arcaico español y lo ‘salvaje’ nativo-americano. Es que la verdadera Argentina para las élites liberales del siglo XIX estaba representada por el litoral, con su centro en Buenos Aires, concebida como ciudad-enclave de la cultura europea moderna en América (algo que pondría a la Argentina en una situación de superioridad respecto a otras naciones de la región, como muestra la cita de Sarmiento antes expuesta). La solución pasaba por, o bien traer a la juventud de las ciudades mediterráneas a las del litoral; o que Buenos Aires permitiera y fomentara el ‘reparto’ de un poco de la civilización que tan profusamente decía contener en el resto del territorio.

Inmigración europea: del fomento a la vacilación

Tiempo más tarde se siguió profundizando en el fomento de la inmigración europea. En 1876 se sancionó la Ley 817 o Ley Avellaneda (se impulsó y aprobó durante su presidencia), con el objetivo de promover la inmigración y la colonización. Esta ley consideraba como inmigrante a:

¹⁸¹ Sarmiento, Domingo Faustino. “Educar al soberano”. En Ricardo Rojas. *El pensamiento vivo de Sarmiento*. Buenos Aires: Losada, 1983. P. 184.

Aquel extranjero que siendo menor de sesenta años y acreditada su moralidad y sus aptitudes, llegase a la República para establecerse, en buques pagando pasaje de segunda o tercera clase o teniendo el viaje pagado por cuenta de la Nación, de las Provincias o de las empresas particulares, protectoras de la inmigración y de la colonización.¹⁸²

Es decir, inmigrante era solamente aquel que viniera de ultramar. Un extranjero limítrofe o del Perú, por caso, no cuajaba con la definición legal. Es así como había una clara discriminación desde un Estado que rechazaba lo americano, discriminación en tanto “mecanismo de identificación proyectiva, a través de la cual el sujeto atribuye a un ‘otro’ alguna característica que no acepta en sí mismo.”¹⁸³ Las élites que controlaban el Estado argentino en el siglo XIX, que lo consolidaron y organizaron con el liberalismo anglosajón y el modelo agroexportador como nortes, siempre se vieron europeas y siempre señalaron la necesidad de que todo el país cumpliera con ese ideal identitario, de ahí el rechazo y la negación de lo americano arcaico, lo indígena, la colonia española, el mestizo, y por extensión, el rechazo a los pueblos vecinos (así como al interior del país), que devolvían a la élite local una imagen de sí misma que imperiosamente quería destruir.

Entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, con la llegada de millones de inmigrantes europeos al país, los sectores poderosos tomaron una actitud de marcada desconfianza hacia los recién llegados. En primer término, los intentos de traer colonos desde el norte de Europa, con amplia experiencia agrícola, fracasaron. En su lugar, fueron ciudadanos, en su mayoría italianos y españoles, los que llegaron, es decir, habitantes que no provenían precisamente de las zonas más pujantes e industrializadas del viejo continente, de aquellas anheladas y favorecidas por el Estado.

Pero tal vez lo más importante esté dado por la visibilidad social adquirida por esos inmigrantes. En primer término, por su cantidad:

¹⁸² Santi, Isabel. “Introducción”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*. [On Line], No. 1, 2000. (Acceso: 21 de septiembre de 2011)_ (Disponible en: <http://alhim.revues.org/index44.html>)

¹⁸³ Santi, Isabel. “Algunos aspectos de la representación de los inmigrantes en Argentina”. *Op. cit.*, No.4, 2002. (Acceso: 21 de septiembre de 2011)_ (Disponible en: <http://alhim.revues.org/index474.html>)

Analizando con mayor detalle, en tres quinquenios, 1885-1890, 1905-1910 y 1910-1915, la tasa de inmigración neta superó a la de crecimiento vegetativo, y en el primero de ellos fue más del doble: mientras que aquella alcanzó el 38%, la segunda fue sólo del 16,1%. Entre 1885 y 1889 la inmigración representó en promedio el 76% del crecimiento anual de la población y entre 1904 y 1910 el 58%.¹⁸⁴

En segundo lugar, a causa de los lugares en los que los recién llegados se instalaron: casi cerradas las posibilidades del acceso a la tierra prometida por los latifundios y los altos precios de las rentas, terminaron por ubicarse en su mayoría en las grandes ciudades del litoral, sobre todo en Buenos Aires, capital nacional y centro del poder político-económico (y de las luchas por éste) del país.

Aún puede señalarse una tercera razón para la notable visibilización de los extranjeros, relacionada con la introducción de determinados ideales y reivindicaciones sociales. La conflictividad social escaló en la Argentina desde fines del siglo XIX, en estrecha relación con las reivindicaciones por mayor y mejor participación política, en contra del fraude electoral sistemático pergeñado por la Generación del 80, y por derechos laborales (jornadas de ocho horas, condiciones de salubridad dignas, etc.). Detrás de estos reclamos estaban, en buena medida, los inmigrantes e hijos de inmigrantes.

El florecimiento de las ideas anarquistas, socialistas y sindicalistas inquietó a la élite tradicional, para la que la construcción de la Nación se volvió un tema fundamental. Comenzó a valorarse una determinada lectura de la historia y la construcción de una tradición que rescató símbolos autóctonos otrora denostados, como el gaucho, pero ahora lo suficientemente inofensivos, lo suficientemente ‘pasados’ como para no constituir una amenaza y poder ser recreados en función de una idea de ‘nosotros’ anterior a la oleada inmigratoria.

De acuerdo a Isabel Santi, lo que en un primer momento fue la discriminación al indígena, que afirmaba su propia identidad nacional, anterior a la argentina, por lo que era

¹⁸⁴ Rapoport, Mario. “Capítulo 1. El modelo agroexportador (1880-1914)”. *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires: Ediciones Macchi, 2000. P. 41.

el enemigo de la élite por antonomasia; se transformó, en un segundo paso, en el rechazo al inmigrante desagradecido.¹⁸⁵

A este período corresponden la Ley de Residencia, sancionada durante el segundo mandato de Julio Argentino Roca en 1902, que autorizaba al Poder Ejecutivo a “expulsar a todo extranjero cuya conducta fuera considerada peligrosa para la seguridad nacional o el orden público”¹⁸⁶; y la Ley de Defensa Social, aprobada en junio de 1910 (presidencia de José Figueroa Alcorta), que prohibía el ingreso al país de extranjeros con antecedentes penales, con militancia anarquista, o que alentaran la protesta violenta contra funcionarios del gobierno o sus instituciones, además de penar la apología del delito, el uso de explosivos, y de regular el derecho de reunión.¹⁸⁷

Ahora bien, ¿significa esto que el rechazo por el inmigrante europeo terminó por ser equiparable al producido por el indígena y por la cultura de la colonia española, o al que años más tarde, como se verá en profundidad más adelante, produjo la inmigración limítrofe?

El sociólogo Víctor Mariani considera que la reacción de la élite ante la oleada inmigratoria europea de fines del siglo XIX y principios del siglo XX no fue más que una vacilación causada por la aparición, entre las inmigraciones, de ciertas doctrinas que por entonces florecían en Europa (como ya se mencionó, el anarquismo, el socialismo, etc.), vacilación que ocurrió cuando ya no se podían revertir las políticas de “cambio racial”¹⁸⁸, en palabras de Gino Germani, creadas e implementadas por esa misma élite.¹⁸⁹

En definitiva, el poder político pidió europeos del norte para civilizar al bárbaro ‘desierto’ argentino y sus habitantes, para aumentar la productividad de la tierra mediante el reemplazo de los agricultores mestizos, algunos de ellos inmigrantes limítrofes. No los recibió. Pese a todo, le dio la bienvenida a los italianos, españoles, ‘turcos’, ‘rusos’ que, si bien traían altas tasas de analfabetismo y escasos conocimientos agrícolas e industriales, sí contaban con deseos de movilidad social y algunas habilidades artesanales y comerciales.

¹⁸⁵ Santi, Isabel. “Algunos aspectos de la representación de los inmigrantes en Argentina”. *Art. cit.*

¹⁸⁶ Rapoport, Mario. *Op. cit.*, p. 55.

¹⁸⁷ *Loc. cit.*

¹⁸⁸ Germani, Gino. “Capítulo 8. La transición hacia un régimen político de participación total en la Argentina”. *Política y sociedad en una etapa de transición*. Buenos Aires: Paidós, 1974. P. 221.

¹⁸⁹ Mariani, Víctor. “Notas sobre el bloque histórico ‘Generación del 80’”. Documento de cátedra, Problemas Sociológicos, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. P. 7.

Asimismo, con el paso de los años, la acción de homogeneización de instituciones como la escuela pública y gratuita, el servicio militar obligatorio, y la creciente influencia de los medios de comunicación, lograron la incorporación al gran relato de la identidad nacional de los descendientes de inmigrantes del viejo continente, que después de todo no contaban con la desventaja de un fenotipo que remitiera a lo nativo-americano (no habían sido lo ideal —europeos del norte, anglosajones— pero se acercaban más que los puramente americanos). Esto, sumado a la paulatina caída en el flujo de inmigrantes de Europa a partir de la segunda mitad del siglo XX, apaciguó las reacciones hostiles y de temor al desdibujo de ese ‘nosotros’ creado por la élite para mantener el statu quo que la favorecía, al menos en lo relativo a los europeos que vivían en el país.

Crecimiento de la inmigración limítrofe y de las restricciones a la llegada de extranjeros

Promediando el siglo XX, el flujo de inmigrantes europeos fue decayendo, a la vez que aumentaba el número de limítrofes en relación al total de extranjeros¹⁹⁰, al igual que la migración del interior (hetero-identificado de forma negativa como la mezcla de dos culturas indeseables para la élite eurocéntrica: la española colonial y la indígena) a las

¹⁹⁰ En 1914 alrededor del 30% de la población argentina había nacido fuera del país. De ese 30%, sólo el 2% aproximadamente correspondía a la inmigración limítrofe (el 8,6% del total de inmigrantes). Para 1960, el número de habitantes nacidos fuera del territorio nacional había bajado a alrededor del 13% del total de la población. De ese 13%, los inmigrantes limítrofes constituían aproximadamente el 2% (el 17,9% del total de inmigrantes). Se observa una innegable baja en la cantidad de habitantes nacidos fuera del país y un aumento de la proporción de los limítrofes en relación con los no limítrofes. Para 1991, el porcentaje de inmigrantes que vivían en suelo argentino había bajado a un 5% del total de la población. Por primera vez en la historia fueron censados más inmigrantes limítrofes que no limítrofes: de ese 5%, los primeros constituían más del 2% (el 50,2% del total de inmigrantes). Finalmente, en 2001 la cantidad de inmigrantes limítrofes en relación al total de habitantes extranjeros subió al 60,3%.

Véase: “Origen de la población nativa y no nativa según censos nacionales”. Instituto de Estadísticas y Censos (INDEC). (Acceso: 19 de octubre de 2011)_ (Disponible en: http://www.indec.gov.ar/nuevaweb/cuadros/2/a2001_020307.xls).

Véase también: Cozzani de Palmada, María Rosa. “Inmigrantes limítrofes en la Argentina. ¿Tolerancia o rechazo?”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*. [On Line], No. 1, 2000. (Acceso: 21 de septiembre de 2011)_ (Disponible en: <http://alhim.revues.org/index37.html>)

Véase también: “Inmigración en Argentina”. *Wikipedia, la Enciclopedia Libre*. (Acceso: 19 de octubre de 2011)_ (Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Inmigraci%C3%B3n_en_Argentina#Los_inmigrantes_y_sus_lugares_de_origen_luego_de_1853)

grandes ciudades del litoral (auto-identificadas como enclaves de la civilización europea-blanca), sobre todo al área metropolitana de Buenos Aires (los ‘cabecitas negras’, identificados por Santi como un tercer momento en el racismo de los sectores poderosos), motivada por los procesos de industrialización en los años 30 y durante los primeros dos gobiernos de Juan Domingo Perón.

Es lógico pensar, junto a la geógrafa María Rosa Cozzani de Palmada, que la legislación migratoria a partir de este período refiere implícitamente a los extranjeros limítrofes, debido a que la inmigración europea fue perdiendo importancia en relación a la limítrofe y la del Perú:

A diferencia de la europea, esta corriente no había sido contemplada en los proyectos poblacionales de los argentinos del siglo XIX, no fue promovida ni subsidiada oficialmente; en consecuencia, las normas destinadas a controlar los ingresos de limítrofes, sucedieron al proceso migratorio y nacieron para encauzarlo con un carácter claramente restrictivo.¹⁹¹

Es así como las leyes argentinas siempre regularon el ingreso de extranjeros según las necesidades que tuviera el país, en estrecha imbricación con el ideal de Nación de los constructores de la patria. Sin embargo, desde los años 30 del siglo XX, con el cambio que se fue generando de manera paulatina en el origen de la corriente inmigratoria mayoritaria, de europeos a limítrofes, los criterios de selección se hicieron cada vez más rígidos.

De hecho, el Estado nunca más volvió a fomentar activamente a través de políticas de cancillería —como subsidios en los pasajes o facilidades para encontrar morada— la llegada de extranjeros. Es decir que, con el cambio en el tipo de inmigración, se abandonó el ideal pro-inmigratorio.

Según Cozzani¹⁹², fue el Reglamento de Migración de 1965 (Decreto 4418, firmado por el entonces presidente Arturo Umberto Illia) el primer cuerpo legal orgánicamente estructurado que estableció normas de control destinadas (implícitamente) a la inmigración limítrofe. Establecía categorías de admisión para otorgar residencia permanente o no

¹⁹¹ Cozzani de Palmada, María Rosa. *Art. cit.*

¹⁹² *Ibidem.*

permanente, y también la expulsión de los considerados ilegales, o sea, los que ingresaran al país por lugares no habilitados, los que permanecieran en el país luego de vencerse el plazo de permanencia autorizado, o los que no cumplieran los requisitos de ingreso y/o permanencia en sus distintas categorías.¹⁹³

Dos años después se sancionó la Ley 17294 (dictadura de Onganía), que prohibía trabajar a los extranjeros en infracción de acuerdo a su ingreso y/o permanencia; además de multar a los empleadores y locadores de ilegales, y de establecer que los trabajadores inmigrantes en condiciones de ilegalidad debían ser despedidos de sus trabajos sin obligación de ser indemnizados y sin aviso previo.

Finalmente, la ley que estuvo vigente hasta 2004 (cuando se promulgó la 25871) y que, por lo tanto, era la ley de migraciones en vigor en la época tanto de la realización como de los hechos representados en el film *Bolivia*, fue la 22439 de 1981, o Ley General de Migraciones y Fomento de la Inmigración. Esta norma establecía categorías y plazos de admisión y permanencia; prohibía realizar tareas lucrativas a los ilegales a riesgo de ser apresados y deportados; impedía dar trabajo y alojamiento a los extranjeros en infracción (quienes, a diferencia de lo establecido en la Ley 17294, tenían derecho a recibir la totalidad de los sueldos y comisiones); y determinaba la expulsión de los inmigrantes condenados a pena mayor a cinco años.

Por último, es importante subrayar que en 1987 se sancionó un nuevo Reglamento de Migración, el Decreto 1434, que establecía medidas excepcionales y, en principio, sólo por un corto plazo para limitar la entrada de inmigrantes, debido a:

(Las) circunstancias socioeconómicas (de la Argentina), con su secuela de desocupación, insuficiencia de infraestructura sanitaria, educativa y social en general, (que) configuran el marco de una profunda crisis, que ha

¹⁹³ Para la Organización Internacional del Trabajo (OIT), a diferencia de la legislación argentina, los extranjeros que eluden el control de salida en el país de emigración y/o el control de entrada en el de recepción no son considerados ilegales sino *clandestinos*. Por lo demás, las leyes nacionales han considerado también como inmigrantes ilegales a “aquellos que permanecen en el territorio más allá de los plazos en que fueron admitidos y/o desarrollan actividades lucrativas cuando la categoría en la que solicitaron el ingreso no lo autoriza”. Véase: Cozzani de Palmada, María Rosa. *Art. cit.*

reducido a un nivel sin precedentes nuestra capacidad de recepción de inmigrantes.¹⁹⁴

Paradójicamente, estas medidas excepcionales fueron reproducidas en el Decreto 1023 de 1994, por lo que tuvieron vigencia durante toda la década del auge neoliberal, sobre la que se profundizará en el capítulo siguiente.

El sedimento racista en la sociedad argentina

Es probable que buena parte de lo aquí expuesto pueda resumirse en la dicotomía civilización-barbarie, acuñada por Sarmiento. Siempre desde la óptica del poder, la civilización es *lo mismo*, el nosotros idealizado en el Otro ideal, Europa en América. La barbarie, *lo otro*, la diferencia, engloba a todo aquel que no cumpla con los requisitos culturales esperados.

Promediando el siglo pasado, Arturo Jauretche ya apuntaba al autor del *Facundo* como el padre más conocido de la ‘tilinguería’ racista, parte importante de la tradición histórica de cierto liberalismo.¹⁹⁵ Asimismo, señalaba cómo en el discurso dicotómico de la élite (civilización-nosotros-Europa *versus* barbarie-ellos-América), cultura y raza se identificaban, de modo tal que los comportamientos y las realizaciones sociales y económicas consideradas inferiores tenían su correlato en la forma de las bóvedas craneanas y otros rasgos fenotípicos, y viceversa.

El ensayista de la Fuerza Orientadora Radical de la Joven Argentina (FORJA) observó cómo ese racismo que se encontraba en el núcleo ideológico profundo del sector social que fundó la Argentina moderna, era reproducido por el ‘medio pelo’, por las clases medias, quienes a su vez eran los agentes de la ‘sarmientización’ del país, si bien aclaró que la escala de valores raciales según el origen de los apellidos que podía encontrarse en la mentalidad de muchos argentinos no fue fabricada ni por el ‘medio pelo’, ni por la clase alta, ni por la *intelligentzia* que la difundía:

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Jauretche, Arturo. “Capítulo XII. Las pautas del ‘medio pelo’”. *El medio pelo en la sociedad argentina*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. P. 307.

Está en el entresijo de la enseñanza: en nuestro libro, en nuestra Universidad, en nuestra escuela. Tan en el entresijo que ya no hace falta repetirlo, porque hay un acuerdo tácito y los descendientes de cada una de las razas ocupan su lugar en el palo del gallinero a la hora de dormir, y las que están abajo aceptan como cosa natural que las de arriba...¹⁹⁶

Lo que es lo mismo decir que esa concepción idealizada sobre cómo debe ser (y cómo no debe ser) el habitante del suelo argentino es producto de muchos años, de una construcción histórica y social de sentido en torno al tema de las identidades, movimiento que implica una constante retroalimentación que va de los sujetos —considerados, en primera instancia, de manera individual—, hasta el Estado y sus instituciones, con todos los puntos intermedios imaginables (familia, pequeña comunidad, comunidad regional, nacional, etc.; sopesando el rol que le corresponde a las actividades artísticas, deportivas, a los medios de comunicación... la lista puede seguir hasta nombrar a todas las formas posibles de interrelación entre los sujetos a nivel nacional e internacional, más todo lo que ellas producen, y que, por supuesto, no escapa a la múltiple red de construcción de sentido)

Puede verse en el fragmento citado que Jauretche ponía especial énfasis en la importancia de las instituciones educativas a la hora de la construcción de la subjetividad en lo relativo a la identidad nacional. La escuela y la universidad, como parte de la maquinaria cultural del Estado, han jugado un papel muy importante en la creación y reproducción de ideales y mitos de la argentinidad que, en muchos casos, se han conformado en sentido común: los argentinos descendemos de los barcos (repletos, esencialmente, de europeos), o, los ‘indios’ fueron muertos en las distintas guerras y conquistas (la ‘conquista del desierto’ a la cabeza)

¹⁹⁶ *Op. cit.*, p. 309.

Relatos desde el Estado

Grosso modo, pueden distinguirse, de acuerdo con el antropólogo Alejandro Grimson¹⁹⁷, dos dinámicas migratorias entre fines del siglo XIX y principios del XX. La inmigración transatlántica y la interna. Ambas tuvieron un relato desde el Estado que, más allá de las vacilaciones, contribuyó a su legitimación y al reencauzamiento de los rasgos xenófobos mediante políticas de Estado (esencialmente, a través de la escuela y el ejército).

En el caso de los inmigrantes europeos, el modelo agroexportador de la élite liberal les tenía guardado un rol civilizador en un país que consideraban despoblado y productivamente ineficiente, bárbaro en lo cultural.

A mediados del siglo XX, el peronismo fue el gran hacedor de ese otro relato nacional que, en este caso, sirvió para incorporar a los migrantes del interior del país ante la necesidad de mano de obra en las nuevas industrias del litoral. Al respecto, uno de los más importantes pensadores del peronismo, Juan José Hernández Arregui, denigró a la inmigración transatlántica típica del período anterior, asociada en lo cultural con mucha fuerza, según se vio, al modelo liberal-agroexportador, al tiempo que exaltó a las masas del interior —“de las que deriva una gran parte del actual proletariado industrial”¹⁹⁸—, donde, de acuerdo con el autor, la cultura colectiva nacional se mantenía intacta. Se trataba del “área cultural verdaderamente nacional, en las provincias mediterráneas y del norte.”¹⁹⁹

Falta, entonces, una tercera dinámica migratoria, una dinámica contemporánea. Se trata de la inmigración limítrofe. La película *Bolivia* está inscripta, tanto desde el punto de vista del momento de su realización como de los hechos que narra, en un tercer gran relato estatal: el neoliberal. En este contexto, ¿cómo actuó esta vez el Estado, el discurso estatal, respecto de la inmigración? ¿Hubo reencauzamiento de los conflictos xenófobos como en las dos grandes inmigraciones anteriores? ¿O se produjo un vaciamiento de sentido de los procesos inmigratorios, no sin consecuencias?

¹⁹⁷ Grimson, Alejandro. “Capítulo I. La migración desde Bolivia. Migración y nacionalidad en Argentina”. *Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba, 2005. Pp. 29-31.

¹⁹⁸ Hernández Arregui, Juan José. “Capítulo I. Oligarquía e inmigración en la Argentina”. *La formación de la conciencia nacional (1930-1960)*. Buenos Aires: HACHEA, 1969. P. 83.

¹⁹⁹ *Op. cit.*, p. 88. Nótese cómo, de todas formas, Arregui no puede escapar a la necesidad de afirmar un ‘verdadero’ ser nacional (homogéneo y excluyente), aunque más no sea en contraposición con el ‘verdadero’ ser nacional establecido por sus adversarios ideológicos.

Neoliberalismo e inmigración en la Argentina

Bolivia fue realizada a finales de los noventa, una década cuyas secuelas más graves en términos sociales se tradujeron en la acentuación e incremento de la desigualdad, la exclusión, el desempleo y la pobreza. La película no escapa del panorama de crisis económica y social, por un lado por el contexto en el que se produjo, y por otro por la historia que narra, también anclada a finales de la década. Los personajes de *Bolivia* intentan sobrellevar los efectos que provocó la crisis en sus propias vidas; para eso apelan a diferentes estrategias, y reaccionan de distintas maneras, ya sea ante la inminente desaparición de las condiciones de vida a la que estaban acostumbrados o ante la necesidad de emigrar de su país de origen para poder mantener a su familia, como el caso de Freddy, el protagonista del film.

En este capítulo nos preguntamos por la manera en que se dieron las transformaciones operadas tanto en la concepción y en el rol del Estado como en el conjunto de la sociedad, como consecuencia de la aplicación de medidas neoliberales en lo político y en lo económico; de qué forma impactaron en los planos social y cultural; cómo esos cambios influyeron en las subjetividades y en los hábitos de las personas; y por qué se llegó a la fragmentación y polarización social que se vivió a finales de la década.

Por otra parte, abordamos las características que tuvo la inmigración desde países limítrofes en esa misma década: los cambios en los flujos migratorios, el proceso de visibilización de la inmigración de países limítrofes, cómo afectó ese proceso a la sociedad receptora en un contexto de crisis y cuáles fueron los discursos utilizados desde el Estado y desde los medios de comunicación para referirse a la inmigración regional.

Ambas conceptualizaciones permiten trazar los paralelismos que existen entre las graves consecuencias sociales que efectivamente ocurrieron en el seno de la sociedad a fines de los noventa, y cómo se ven representadas en *Bolivia*.

I

El nuevo orden

El periodo que va desde 1989 hasta 2001 representa, primero en los gobiernos de Carlos Saúl Menem (1989-1995; 1995-1999), y luego en el breve mandato de Fernando De la Rúa (1999-2001), el apogeo de un nuevo modelo de acumulación, cuyo origen se encuentra en la última dictadura militar (1976-1983). La proliferación de este modelo neoliberal se da en consonancia con el agotamiento del Estado Social o benefactor, en su versión nacional-popular en la Argentina, iniciada en el primer peronismo. El modelo nacional-popular estaba basado, en lo económico, en la industrialización por sustitución de importaciones, por un lado, y por el desarrollo del mercado interno por el otro. En lo social, este modelo provocó la inclusión de la clase trabajadora, mediante el reconocimiento de derechos²⁰⁰ y ampliación de ciudadanía, así como permitió el ensanchamiento de la clase media. Precisamente, según Maristella Svampa, el Estado benefactor “aparecía como la forma más avanzada en la tarea nada fácil de producir cierta cohesión social, en el contexto de sociedades heterogéneas y dependientes.”²⁰¹

Sin embargo, la caída del Estado Social no responde a una lógica nacional, sino que forma parte, en primera instancia, de un movimiento que se reprodujo casi al unísono en toda América Latina, como efecto de un proceso a nivel global, que presentaba determinadas características en los países centrales, y otras distintas en la periferia, atravesadas por una desigual relación económica y de poder. Se trató del paso de una sociedad fordista, con un Estado fuerte y mecanismos de regulación colectiva, a una que supuso la supremacía del mercado, y cuyas principales características fueron la desregulación de la economía, la reestructuración del Estado en sus roles, y la internacionalización de las finanzas y de los procesos productivos. De este modo, implicó un cambio en la matriz económica, y la transición de un modelo productivo a uno apoyado

²⁰⁰ En este sentido, se destaca el reconocimiento de los derechos laborales, expresados en el artículo 14 bis de la Constitución de 1949.

²⁰¹ Svampa, Maristella. “Ciudadanía, estado y globalización. Una mirada desde la Argentina contemporánea”. *Maristella Svampa*. (Acceso: 12 de enero de 2013)_ (Disponible en: <http://www.maristellasvampa.net/archivos/ensayo14.pdf>) P.13.

en el sector financiero y de servicios. Este cambio a nivel global “trajo como consecuencia una modificación importante en los patrones de inclusión y exclusión social, reflejado en el aumento de las desigualdades y en los procesos de dualización y fragmentación social.”²⁰²

El “nuevo orden neoliberal” acrecentó las desigualdades no solo entre los países del centro y la periferia, sino que también lo hizo hacia adentro de los propios países periféricos; en palabras de Eduardo Basualdo, “la liberalización financiera y la comercial devienen de esta manera dos aspectos de un mismo proceso que tiende a eliminar al conjunto de políticas puestas en marcha en la periferia para acelerar su desarrollo con creciente autonomía.”²⁰³ De igual modo, particularmente en los países latinoamericanos, este nuevo orden generó una mayor concentración y transnacionalización del capital, profundizando los términos de dependencia con los países desarrollados.

En el caso de la Argentina, la imposición del “nuevo orden neoliberal” implicó, para los sectores dominantes, barrer no solo con los cimientos del Estado benefactor en su versión nacional-popular, sino también con las conquistas sociales, sobre todo de los trabajadores. Es por esto que la instauración del modelo neoliberal no se dio repentinamente sino que, como reconoce Svampa, necesitó de tres etapas históricas. La primera de ellas tuvo lugar en la última dictadura militar, con la implantación de nuevos parámetros culturales, económicos y sociales, mediante la represión ilegal y el genocidio, como forma de eliminar las resistencias de sectores organizados de la sociedad como los gremios, los partidos políticos y los movimientos revolucionarios. En lo económico se vislumbraron las primeras medidas del modelo que se pretendía imponer, entre ellas el aumento en la importación de bienes y capitales, la apertura financiera y el endeudamiento del sector público y privado (se pasó de una deuda externa de 13 mil millones de dólares a 46 mil millones en el período dictatorial²⁰⁴). Comenzaría de este modo el desmantelamiento del aparato productivo de la Argentina, y la consecuente

²⁰² Svampa, Maristella. “Ciudadanía, estado y globalización. Una mirada desde la Argentina contemporánea”. *Op. cit.*, p. 2.

²⁰³ Arceo, Enrique. “El fracaso de la reestructuración neoliberal en América Latina. Estrategias de los sectores dominantes y alternativas populares”. En Eduardo Basualdo y Enrique Arceo (comps.): *Neoliberalismo y sectores dominantes. Tendencias globales y experiencias nacionales*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2006. P. 31.

²⁰⁴ Svampa, Maristella. “La gran mutación. Capítulo 1. Hacia el nuevo orden neoliberal”. *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2010. p. 22.

desindustrialización, dejando de este modo sentadas las bases para la proliferación de un nuevo orden económico.

La segunda etapa se dio durante el retorno a la democracia, con el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989). Si bien se intentaron tomar medidas que revirtieran el proceso de liberalización de la economía, no resultaron suficientes para detener el camino hacia la consolidación de ese modelo. Su gobierno, en el plano económico, estuvo signado por la inflación, las consecuencias provocadas por la deuda externa, y el aumento del desempleo, lo que desembocó, a finales de la década en una crisis económica. Luego del fracaso del Plan Austral, implementado en 1985, la alta inflación devino en hiperinflación hacia 1989, provocando un colapso económico y social, evidenciado en el 47,4% de la población bajo la línea de pobreza registrado en octubre de ese mismo año.²⁰⁵ La apremiante situación económica y un clima social en ebullición, con una escalada de saqueos mediante, terminaría con la salida anticipada de Alfonsín y la asunción del presidente electo Carlos Menem.

1989 se convirtió así en un año bisagra y fundamental para entender la década neoliberal de los 90 en la Argentina; por un lado ese año representó, a nivel mundial, la caída de los socialismos y el fin de la Guerra Fría. De este modo el capitalismo acaparó la escena mundial, aprovechando el fin del mundo bipolar. Svampa explica que esta situación “abrió un amplio espacio político-ideológico que sería ocupado por el neoliberalismo, rápidamente sacralizado en términos de ‘pensamiento único’.”²⁰⁶ En el plano local, la situación social y económica de fines de la década del 80 reforzó el discurso de quienes alegaban el fin del modelo nacional y popular, para entrar en un nuevo orden neoliberal. En este sentido, es necesario destacar que durante toda la década se produjo un progresivo acercamiento de los grupos económicos concentrados a los partidos políticos mayoritarios. Esta proximidad se dio a través de una “colonización”²⁰⁷ y sobre todo, por la “infiltración”²⁰⁸ de una propuesta neoliberal en la política, estrategia ideada por los

²⁰⁵ “Porcentaje de hogares y personas por debajo de la línea de pobreza en el aglomerado GBA, desde mayo de 1988 en adelante”. Instituto de Estadísticas y Censos (INDEC). (Acceso: 31 de diciembre de 2012)_ (Disponible en: <http://defenpo3.mpd.gov.ar/defenpo3/def3/pobres/indec/linpob/serhist/sh-pobreza2.xls>)

²⁰⁶ Svampa, Maristella. “La gran mutación. Capítulo 1. Hacia el nuevo orden neoliberal”. *Op. cit.*, p. 26.

²⁰⁷ Véase Svampa, Maristella. “La gran mutación. Capítulo 1. Hacia el nuevo orden neoliberal”. *Op. cit.*, p. 31.

²⁰⁸ *Ibidem.*

sectores dominantes para instalar un discurso que planteaba la aplicación de políticas neoliberales como única salida posible a la crisis.

Con la victoria de Menem en las elecciones presidenciales de 1989 se daría inicio a la tercera etapa del proceso de instauración del neoliberalismo en el país. Su llegada al poder implicó una novedosa alianza entre los sectores dominantes y el partido de masas mayoritario, el justicialismo. Maristella Svampa explica que esta unión entre sectores otrora rivales “puso fin a la recurrente distancia existente entre sistema de poder y sistema político”²⁰⁹, respondiendo más que nada a una lógica de tipo pragmática, como sostiene Paula Canelo:

Habitualmente se sostiene que el ‘éxito’ del menemismo se basó en su capacidad de articular una contradictoria ‘agregación de consensos’, cuya eficacia residió más en la ‘acumulación’ que en la ‘coherencia ideológica’, y que incluyó a grupos sociales cuyos intereses (al menos a simple vista) resultaban antagónicos.²¹⁰

El gobierno peronista de Menem, dio fin, paradójicamente, al modelo nacional-popular iniciado por el propio peronismo en la década del 40. Con su gobierno se llegaría al apogeo del modelo neoliberal, iniciado en la última dictadura, y se aplicarían las políticas neoliberales con mayor eficacia que en ningún otro momento del proceso. En palabras de Svampa: “se abría una nueva época, marcada a la vez por la polarización y la fragmentación social, así como por la hegemonía de los grupos económicos en alianza con el partido mayoritario.”²¹¹ Asimismo, los cambios que implicaba la instauración de este nuevo orden acelerarían y consolidarían los procesos de exclusión y ruptura del lazo social, afectando, en distintos grados, a la mayor parte de la sociedad argentina, especialmente la clase media y los sectores populares.

²⁰⁹ *Op. cit.*, p. 32.

²¹⁰ Canelo, Paula, “Las identidades políticas en la Argentina de los años noventa: continuidades y rupturas entre peronismo y menemismo”. *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*. [On Line], No. 5, 2005. (Acceso: 19 de diciembre de 2012)_ (Disponible en: <http://amnis.revues.org/986>)

²¹¹ Svampa, Maristella. “La gran mutación. Capítulo 1. Hacia el nuevo orden neoliberal”. *Op. cit.*, p. 32.

El ‘menemato’: apogeo del nuevo orden neoliberal

Desde la asunción anticipada del nuevo presidente se dejó ver la naturaleza de la alianza entre el peronismo (y los grupos políticos hegemónicos, en última instancia) y los principales grupos económicos, particularmente en la composición del nuevo gabinete, repartido entre políticos de carrera y gerentes, funcionarios, técnicos y asesores de grandes empresas de capital nacional y extranjero. En los primeros dos años de su gobierno, las medidas económicas estuvieron orientadas a frenar la inflación y estabilizar la situación económica, corriendo distinta suerte. Sin embargo, no fue hasta 1991 cuando se aplicaron las políticas neoliberales más profundas y eficaces a los fines de ese modelo. En este sentido, hay que mencionar que los pilares en que se apoyó este nuevo orden fueron principalmente dos: por un lado el Plan de Convertibilidad, llevado adelante en 1991 por el entonces Ministro de Economía Domingo Cavallo, y por el otro, la reforma del Estado, cuyo punto central (pero no único) fueron las privatizaciones de las empresas estatales.

El Plan de Convertibilidad consistió básicamente en el establecimiento por ley (23.928) de una paridad cambiaria fija entre el peso y el dólar; pero además incluyó una serie de medidas estructurales tendientes a consolidar la liberalización de la economía. El paquete económico incluía además la apertura comercial, permitiendo el ingreso irrestricto de bienes y productos de todo el mundo; la restricción de la emisión monetaria y el aumento de la presión fiscal. Conjuntamente, se minimizó de modo considerable el control y la regulación de la economía y los mercados por parte del Estado. Es así que, como afirma Svampa, “la economía se desencastró, separándose bruscamente de otros objetivos, entre ellos, la creación de empleo y el mantenimiento de un cierto estado de bienestar, ejes del modelo de acumulación anterior”.²¹²

De esta forma, la aplicación de medidas más puramente neoliberales obligaron de forma indefectible a replantear el rol del Estado, en primer lugar y como consecuencia obvia, frente a la economía, pero en un sentido más amplio, motivó un cambio en la relación con toda la sociedad. La reestructuración del Estado, en su concepción y también en sus acciones, se produjo en tres grandes niveles, exponentes cada uno de ellos de la

²¹² Svampa, Maristella. “Ciudadanía, estado y globalización. Una mirada desde la Argentina contemporánea”. *Op. cit.*, p. 7.

drástica reconfiguración estatal. De acuerdo a la clasificación que hace Maristella Svampa, los tres niveles de la reestructuración son: el patrimonialismo, el asistencialismo y el reforzamiento del sistema represivo policial.²¹³

En primer lugar, el patrimonialismo está íntimamente ligado con el desguace del Estado por medio del desprendimiento de sus principales empresas, es decir, con el proceso de privatizaciones, instrumentadas bajo la Ley de Reforma del Estado (Ley 23.696/89). Con el argumento del “excesivo intervencionismo estatal”²¹⁴, que para los sectores neoliberales obstruía el natural y eficaz desarrollo de las industrias del Estado en el mercado, y tomando además como justificación los balances negativos de muchas de las empresas estatales más importantes, se privatizaron de esta manera ferrocarriles, polos petroquímicos, telefonía, servicios de agua corriente, energía eléctrica y gas, Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF), aeropuertos, rutas, Aerolíneas Argentinas, los fondos de jubilación, radios y canales de televisión, entre otras empresas.

Las privatizaciones respondían, además, a una demanda neoliberal de eficiencia y modernización, otro de los chivos expiatorios utilizados discursivamente para lograr consenso en el proceso de privatización, como se evidencia en uno de los discursos del ex presidente Carlos Menem en 1992, cuando afirma que “el objetivo de llegar a establecer un Estado moderno implica concentrarlo en sus finalidades esenciales y liberarlo de todo aquello que por años y acumulativamente lo vino condicionando hasta el ahogo, sin ser de su incumbencia”, y resaltando “la búsqueda de eficiencia como premisa de orden general”.²¹⁵

La serie de privatizaciones que tuvieron lugar, principalmente, en el primer periodo presidencial de Menem, estuvieron rodeadas por sospechas de corrupción y por una efectiva concentración de las privatizadas. En este sentido, Mario Rapoport destaca como elemento particular de este proceso, “la concentración de la propiedad de las empresas en un reducido grupo de conglomerados locales, fortalecido durante la dictadura militar y

²¹³ Svampa, Maristella. “La gran mutación. Capítulo 1. Hacia el nuevo orden neoliberal”. *Op. cit.*, p. 36.

²¹⁴ Basualdo, Eduardo M. “Las reformas estructurales y el Plan de Convertibilidad durante la década de los noventa. El auge y la crisis de la valorización financiera”. *Realidad Económica*, No. 200 (2003): P. 43.

²¹⁵ Televisión Pública Argentina. Canal 7. Cadena Nacional. “Menem.reforma.ogv”. *Wikipedia. La Enciclopedia Libre*. Web. 14 de noviembre de 2010. 0:57-1:29. (Acceso: 19 de diciembre de 2012)_ (Disponible en: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4c/Menem.reforma.ogv/Menem.reforma.ogv.360p.webm>)

consolidado a lo largo del gobierno radical mediante subsidios, exenciones tributarias y contratos con el Estado.”²¹⁶ De igual forma, Eduardo Basualdo advierte la conformación de una “comunidad de negocios”²¹⁷, conformada por la asociación entre sectores nacionales y multinacionales.

Cabe aclarar que la reestructuración del Estado, en su nivel patrimonialista, no se dio sólo con la venta de sus empresas, sino que también ocurrió con la delegación de la educación y la salud a las provincias. Esto implicó un vaciamiento aún mayor de las responsabilidades del Estado, debilitando sus capacidades de interrelación y negociación con otros actores, lo que en definitiva derivó en una pérdida de autonomía.

El segundo nivel de la reestructuración del Estado tuvo que ver con el asistencialismo. A raíz del aumento de los niveles de exclusión y el recrudecimiento de la pobreza, tanto el gobierno menemista como los sucesivos, se vieron obligados a aplicar planes sociales, focalizados por zonas. En una primera instancia, a fines de los ochenta y principios de los noventa, la asistencia estuvo relacionada a planes alimentarios, pero sobre la segunda mitad de la década, se implementaron planes ocupacionales para paliar el progresivo desempleo y aliviar la situación, mediante la entrega de subsidios, de la creciente masa de excluidos del modelo. El objetivo del asistencialismo no era acabar con la instancia estructural que generaba la pobreza sino aplacar los efectos sociales del modelo y satisfacer necesidades fundamentales por medio de la entrega localizada de planes.

Por último, el tercer nivel de reestructuración fue el reforzamiento del sistema represivo policial. Ante las nuevas formas de organización popular para reclamar por sus derechos, y el recrudecimiento de los conflictos sociales, se ejerció un mayor control sobre los excluidos del sistema, mediante el endurecimiento del poder de policía del Estado y su capacidad represiva. Este “Estado de Seguridad”²¹⁸ avanzó en la criminalización de la protesta social y de sectores de la sociedad como por ejemplo los jóvenes de sectores bajo la línea de la pobreza y contingentes de migrantes, especialmente de países limítrofes. Esto se ve en *Bolivia* en la escena en la que el protagonista es requisado injustificadamente y

²¹⁶ Rapoport, Mario. “Capítulo 8. Retorno a la democracia y neoliberalismo de 1983 a 1999”. *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires: Ediciones Macchi, 2000. P. 994.

²¹⁷ Basualdo, Eduardo. *Sistema político y modelo de acumulación en la Argentina*. Buenos Aires: UnQui-Flacso – IDEP, 2002. Citado en Svampa, Maristella: “La gran mutación. Capítulo 1. Hacia el nuevo orden neoliberal”. *Op. cit.*, p. 37.

²¹⁸ Svampa, Maristella. “La gran mutación. Capítulo 1. Hacia el nuevo orden neoliberal”. *Op. cit.*, p. 38.

amenazado por dos agentes de la policía por su sola condición de extranjero proveniente de un país limítrofe.

Estas tres instancias de reestructuración del Estado ponen de manifiesto que el neoliberalismo no significó la desaparición del mismo, por más de que su patrimonio se redujera y algunas de sus competencias como la educación y la salud fueran delegadas, sino que expresa una reconfiguración, ya que como lo mencionamos, se reforzó su presencia en la faceta asistencialista y en su capacidad de represión. En definitiva, se trató de un redireccionamiento de sus objetivos principales y de su concepción, con respecto al modelo nacional-popular que lo antecedió.

Tanto la reestructuración del Estado, como la convertibilidad, fueron medidas indispensables e inseparables, según el ideario neoliberal, para implantar un nuevo modelo económico, político y social. Sin embargo, junto a Eduardo Basualdo, consideramos que estos dos pilares respondían a objetivos distintos, lo que las convertía en medidas independientes una de la otra:

En realidad, se trata de dos políticas económicas que no se superponen entre sí, al menos desde el punto de vista del funcionamiento económico. La instauración de un planteo de conversión con una tasa de cambio fija es una política destinada a estabilizar el nivel de precios —detener el proceso inflacionario— mediante la recuperación del papel de la moneda local. En cambio, la desregulación de la economía local y, especialmente, la reforma del Estado responde, fundamentalmente, a la intención de satisfacer los diferentes intereses de las distintas fracciones que integran los sectores dominantes.²¹⁹

Las medidas del neoliberalismo tuvieron un efecto disciplinador en toda la estructura social de la Argentina, ordenando, a través del Estado, a toda la sociedad detrás del crecimiento y desarrollo de los grandes grupos económicos. De esta forma, la reestructuración no solo se dio en el Estado sino que también se aplicó al mundo del trabajo. Así, en el periodo de instauración del nuevo orden se vislumbró una suerte de

²¹⁹ Basualdo, Eduardo M. *Art. cit.*, p. 44.

“revancha de clase”²²⁰, que consistió en el avance del capital sobre el trabajo y sobre los derechos adquiridos por los trabajadores en los últimos 50 años. Como características más salientes de la transformación del mercado laboral podemos mencionar la reducción de los salarios reales, el aumento del desempleo, reducción de aportes patronales, desregulación de la protección contra accidentes laborales, fin de las negociaciones paritarias, aumento del empleo informal y, principalmente, flexibilización y pauperización de las condiciones laborales. Desde el Estado se sancionaron normas que contemplaron las nuevas formas del empleo, como forma de institucionalizar la flexibilización laboral. Como ejemplo se destaca la sanción en 1991 de la Ley de Empleo (24.013).

En suma, las medidas aplicadas durante el primer mandato de Carlos Menem tuvieron un relativo éxito en algunos indicadores macroeconómicos: se frenó la hiperinflación, descendió el índice de pobreza, y aumentó el porcentaje de crecimiento económico, aunque lentamente iría desacelerándose. Sin embargo, y como contrapartida, aumentó la dependencia respecto de los países centrales (en gran parte por adopción de la paridad cambiaria), se ‘reprimarizó’ el carácter de las exportaciones argentinas, cada vez con menor valor agregado, y se terminaron de minar las expectativas de desarrollo de las pymes. Asimismo se dio un fenómeno de “modernización excluyente”, que en palabras de Svampa estaba caracterizado por “el incremento de la productividad con escasa generación de empleo y deterioro creciente de las condiciones laborales.”²²¹

Para 1995, el modelo mostraría síntomas de agotamiento: el crecimiento económico se estancó, aumentó nuevamente el porcentaje de hogares pobres (27% del total)²²² y se incrementó exponencialmente la desocupación (18,8% en 1996)²²³, convirtiéndose en record histórico. A partir de 1998 la economía del país entró en recesión; lentamente salían a la luz las consecuencias del neoliberalismo, que se irían agudizando hasta el colapso económico y social del modelo en diciembre de 2001.

²²⁰ *Art. cit.*, p. 54.

²²¹ Svampa, Maristella. “La gran mutación. Capítulo 1. Hacia el nuevo orden neoliberal”. *Op. cit.*, p. 34.

²²² *Ibidem.*

²²³ *Ibidem.*

Consecuencias del modelo neoliberal: fragmentación y polarización social

Las políticas neoliberales produjeron cambios radicales en la matriz económica de la Argentina. Estas transformaciones, como ya vimos, implicaron la caída en la pobreza de vastos sectores de la sociedad y el crecimiento de la desigualdad, lo que modificó la estructura social y las pautas culturales de gran parte de la población. El cambio en las reglas de juego que significó el pasaje de un Estado de bienestar a uno neoliberal produjo transformaciones en las subjetividades de las personas, en los hábitos, y hasta en el plano geográfico, en especial con la cuestión habitacional y su ubicación territorial. En palabras de Ana Wortman, “la lógica cultural del capitalismo contemporáneo remite a transformaciones en lo macroeconómico, como también en la dimensión cultural de la vida social y económica, en la reorganización del campo cultural y en la emergencia de nuevas subjetividades.”²²⁴

Un concepto fundamental para entender la fragmentación y la lógica de los cambios sociales en los 90, es la “descolectivización”²²⁵, es decir, la pérdida de los marcos configuradores de la identidad, como lo eran principalmente el trabajo y la política. Esta pérdida de marcos también refiere a los mecanismos e instituciones de regulación, propias del Estado de bienestar, tendientes a buscar mayores niveles de inclusión y movilidad social. Asimismo, tanto el trabajo como la política resultaban elementos cohesionadores, en tanto que para sociedades heterogéneas como la argentina buscaban forjar vínculos e identidades colectivas.

En el caso argentino, y en relación al modelo nacional-popular, durante el proceso de consolidación del neoliberalismo se fue perdiendo progresivamente la certeza de la movilidad y el ascenso social por medio de los mecanismos del Estado que lo aseguraban, y fundamentalmente, a través del trabajo. Este proceso de “descolectivización” golpeó más fuertemente a los sectores populares y a una franja de la clase media, quienes asistieron a una suerte de ruptura del contrato social que implicó que, manteniendo el estilo de vida y los hábitos que anteriormente le garantizaban un determinado nivel de inclusión,

²²⁴ Wortman, Ana. “El desafío de las políticas culturales en la Argentina”. *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*. Comp. Daniel Mato. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2001. P. 254.

²²⁵ Véase: Svampa, Maristella. “La gran mutación. Capítulo 3. Mutaciones de la ciudadanía”. *Op. cit.*, p. 75.

igualmente cayeran bajo la línea de pobreza, afectando todo lo relacionado a su subjetividad y vida social. El proceso de “descolectivización” implicó un agravamiento de la fragmentación social y provocó, como consecuencia paradigmática, la fractura de la clase media. En *Bolivia*, esta ruptura se ve en los personajes tradicionalmente identificados con la clase media, quienes se ven sobrepasados por los problemas económicos, al punto tal de perder bienes material y simbólicamente importantes como la casa, el auto, e incluso el trabajo.

La “descolectivización” además llevaba implícito un mandato de “individualización”. Esto quiere decir que el acceso a bienes y servicios, como también el ingreso, estaban supeditados al éxito o fracaso de las estrategias y soportes materiales de los que el individuo disponía para acceder a ellos. Es decir, el Estado ya no proveyó marcos sociales de contención para que las personas accedan al bienestar, sino que se las libró a su propia suerte. Este fue uno de los grandes quiebres con respecto al Estado de bienestar en su versión nacional-popular, en el que gran parte de los servicios y bienes fundamentales como la salud y la educación, así como el trabajo y la seguridad social, estaban garantizados por el propio Estado, por medio de políticas universalistas. En contraposición a esta situación, durante la era neoliberal se pasó del bien social al beneficio; como explica Enrique Arceo, se transformaron “en mercancías bienes como la salud, la educación y los retiros de los trabajadores, que habían tendido a devenir en derechos como resultado de las anteriores luchas sociales.”²²⁶

El proceso de “descolectivización” no solo aumentó la fragmentación social, sino que también provocó una lógica de polarización. Este fenómeno presentó características de movilidad ascendente y descendente, y afectó en especial a la clase media, que se iría estrechando a lo largo de los años. En este doble movimiento, una franja de la clase media cayó bajo la línea de la pobreza, no solo por desempleo sino por pérdida del poder adquisitivo. En este cuadro se ubicaron muchos cuentapropistas, pequeños y medianos comerciantes, trabajadores despedidos de empresas del Estado, empleados públicos, como por ejemplo los docentes, y también los jubilados, generando un grupo de ‘nuevos pobres’,

²²⁶ Arceo, Enrique. “El fracaso de la reestructuración neoliberal en América Latina. Estrategias de los sectores dominantes y alternativas populares”. En Eduardo Basualdo y Enrique Arceo (comps.): *Neoliberalismo y sectores dominantes. Tendencias globales y experiencias nacionales*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2006. P. 30.

que se sumó a la pobreza estructural, arrastrada por décadas. Según un estudio de Kessler y Di Virgilio, los nuevos pobres, provenientes en su mayoría de la clase media, se incrementaron un 338%.²²⁷ A este indicador, inédito en la historia argentina, se le sumó un aumento (en toda la década) de la pobreza del 67% en el conurbano bonaerense, área de mayor densidad poblacional del país.²²⁸

Por otro lado, para entender los cambios en la sociedad ocurridos en la década de los noventa, es necesario entender cuál fue el rol del consumo en un medio de “descolectivización” creciente. El consumo se convirtió, en el apogeo del modelo neoliberal, en ordenador de las relaciones sociales. Ana Wortman da cuenta de “la desaparición de una idea de lo general cuando lo que domina es el paradigma empresarial en la lógica de la acción social: se impone la idea de la soberanía del consumidor.”²²⁹

En esa década se presentaron identidades fragmentadas, múltiples subjetividades, cada vez más individualizadas, en oposición a las identidades colectivas, presentes en el modelo nacional-popular. Así es como el consumo se erigió como configurador de identidades, y de alguna forma, cumplió el rol que antes estaba asignado al trabajo y la política. Sin embargo, como explica Maristella Svampa, el trabajo no desapareció en su rol de construcción de una identidad colectiva:

Claro que el trabajo continúa siendo (y no podría ser de otro modo) factor de integración social, pero lo que aparece relativizado es su importancia como principio de individualización, y como espacio de construcción de un colectivo social, un ‘nosotros’. Minado por un proceso de individualización que atraviesa todos los niveles de la experiencia, lo que queda del mundo obrero se debate así en la dificultad de existir en términos colectivos.²³⁰

²²⁷ Kessler, Gabriel y Di Virgilio, Mercedes. “La nueva pobreza urbana en Argentina y América latina”. Trabajo presentado en el Seminario Perspectives on Urban Poverty in Latin America, en el Woodrow Wilson Center of Public Policy, Washington, 17 de septiembre de 2003. Citado en Svampa, Maristella: “La nueva configuración social. Capítulo 5. La fragmentación de las clases medias.” *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo. Op. cit.*, p. 142.

²²⁸ *Op. cit.*, p. 141.

²²⁹ Wortman, Ana. *Op. cit.*, p. 254.

²³⁰ Svampa, Maristella. “La nueva configuración social. Capítulo 6. La transformación y territorialización de los sectores populares.” *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo. Op. cit.*, p. 177.

Habidas cuentas de la crisis de los mecanismos de inclusión del Estado de bienestar, se evidenció una integración social por medio del consumo. Por un lado, esto se tradujo en una individualización y privatización de la sociedad; y por el otro, devino en una diversificación del propio consumo, lo que provocó una fragmentación de las identidades. Además, como efecto de este proceso, el consumo se convirtió en un elemento legitimador y de ocultamiento de los ‘efectos negativos’ del modelo, sobre todo en las clases altas y medias en ascenso.

No es menor el rol de los medios de comunicación a la hora de construir subjetividades. Ana Wortman afirma que “los medios son casi el único espacio que produce y reproduce el orden social, en un contexto de escasa participación política y crisis del lazo social.”²³¹ Respondiendo a la lógica imperante del neoliberalismo en la economía argentina, es decir, mayor concentración, no hay que pasar por alto que en los 90 se constituyeron los grandes multimedios que perduran hasta la actualidad.

Es necesario agregar que como aspecto vinculado al ordenamiento de la sociedad en base al consumo, se experimentó una despolitización de lo social, motorizada, como ya vimos, por la individualización. Pero también hay que mencionar que la sumisión de la política a la economía, ubicándose como canalizadora de los objetivos de los grandes grupos económicos, y el rechazo de gran parte de la sociedad a la clase política, en parte por su ‘frivolización’ y por los resonantes y numerosos casos de corrupción que salieron a la luz, colaboraron con el vaciamiento de lo político en todos los aspectos de la vida.

En otro plano, las consecuencias sociales del modelo tuvieron un correlato territorial. Algunas de estas transformaciones tuvieron que ver con un nuevo modo de habitar y recorrer las ciudades, y también con la reconfiguración y relocalización de espacios de residencia y socialización. Al respecto, Verónica Vidarte Asorey señala que “este período (la década de los 90) fue uno de los más relevantes en relación a las transformaciones del modelo habitacional y de las pautas culturales vinculadas a la experiencia de habitar la ciudad de los sectores populares: se llevó adelante una de las reestructuraciones más drásticas del ecosistema urbano.”²³² En sentido estricto,

²³¹ Wortman, Ana. *Op. cit.*, p. 258.

²³² Vidarte Asorey, Verónica. “Del conventillo al gueto. Crónica de la transformación comunicacional en la relación hábitat /cultura de las clases populares en Buenos Aires”. *Question* [On Line], Vol. 1, No. 23, 2009.

encontramos transformaciones ligadas directamente al cambio de matriz económica, es decir, al debilitamiento extremo de la economía productiva, lo que provocó que áreas urbanas enteras en las que antes había fábricas, quedaran desiertas. De igual forma, emergieron numerosos ‘pueblos fantasmas’, sobre todo en el interior de las provincias, que quedaron marginados por la desarticulación de la economía regional en la que insertaban su producción.

Asimismo, la sacralización del consumo como elemento integrador de la sociedad obligó a nuevos recorridos por la ciudad. Se crearon y multiplicaron los shoppings e hipermercados y las cadenas de cines multisalas. A su vez, esta reconfiguración espacial produjo un cambio de hábitos de consumo; lo que antes estaba disperso e inserto en el entramado urbano ahora se encontraba agrupado, condicionando el acceso físico a esos lugares por medio del consumo.

Otro fuerte componente del cambio urbano fue la segregación. Este fenómeno está íntimamente vinculado con el proceso de polarización social, y también con el aumento de la desigualdad. De esta forma podemos reconocer dos tipos de segregación, identificada con los dos tipos de movilidad social (ascendente y descendente). Por un lado existió una segregación de tipo voluntaria por parte de aquellos que resultaron ‘ganadores’ del modelo neoliberal, es decir, clases altas y medias en ascenso. La forma paradigmática que tomó esta auto-segregación fue la de los barrios privados y countries, concebidos fuera del entramado urbano, y recreando uno nuevo desde cero, generalmente en la periferia de las grandes urbes. La vida en el country generó nuevos espacios privatizados de socialización, que permitían un aislamiento social por medio del contacto sólo con aquellos que compartieran determinados soportes y características económicas y culturales.

La otra clase de segregación tiene que ver con la exclusión, por lo que se podría hablar de una segregación forzada, inevitable, en contraposición a la segregación elegida. Esta forma afectó principalmente a los sectores populares y a la franja de la clase media que cayó en la pobreza. Afirmamos, junto a Vidarte Asorey, que en los 90 se asistió a una “fuerte territorialidad de la exclusión”²³³, cuyo movimiento rector se basó en una expulsión

(Acceso: 12 de enero de 2013)_(Disponible en: <http://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/1131/1009>)

²³³ *Art. cit.*

del centro de la ciudad hacia las márgenes, y también en la proliferación, en cantidad y densidad, de villas y asentamientos.

Balance y fin de ciclo

Para finales de la década del noventa, la Argentina estaba sumida en una profunda crisis económica y social. Para ese entonces las consecuencias del “nuevo orden liberal” eran visibles, y evidenciaban una sociedad profundamente fragmentada y excluyente.

Las características más sobresalientes fueron una gran concentración y extranjerización de la economía, con el 10% más rico de la población acaparando el 48% del PBI²³⁴; un proceso de desindustrialización que arrasó con el aparato productivo nacional, y sobre todo con las perspectivas de desarrollo de las pymes (se pasó de 4.076 millones de dólares en importaciones en 1990, a 25.242 millones en 2000²³⁵); se incrementó el número de desempleados, alcanzando el 20% a finales de la década, convirtiendo la cifra en un record histórico²³⁶; el trabajo estuvo signado por la flexibilización y la pauperización laboral, con tres millones de trabajadores en negro sobre un total de 8 millones y medio, de los cuales la mitad de los 5 millones restantes estaba flexibilizada²³⁷; y como consecuencia más importante, el exponencial crecimiento de la pobreza : 5 millones de personas en situación de pobreza estructural y 14 millones bajo la línea de la pobreza.²³⁸

En 1999 la fórmula de la Alianza conformada por Fernando De la Rúa y Carlos ‘Chacho’ Álvarez, ganaría las elecciones presidenciales, con promesas (incumplidas) de mayor transparencia e institucionalidad, pero sin modificar el rumbo económico. En el transcurso del breve mandato de De la Rúa los conflictos sociales y las protestas se generalizaron, a lo largo y a lo ancho de todo el país. El modelo económico iba inevitablemente hacia un cuello de botella, mientras la situación social se volvía

²³⁴ Bonasso, Miguel. “Primera parte. Fernando y el regente”. *El palacio y la calle*. Buenos Aires: Planeta, 2002. P. 92.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Op. cit.*, p. 87.

²³⁷ *Op. cit.*, p. 88.

²³⁸ *Op. cit.*, p. 87.

progresivamente más crítica. Finalmente, el 19 y 20 de diciembre, una serie de saqueos y protestas en todo el país dieron fin no sólo al gobierno de De la Rúa, sino también al “nuevo orden neoliberal”.

II

De particularidades y universalidades

En el capítulo anterior se explicó cómo la construcción histórica del ser nacional argentino se realizó mediante la institución de un ‘nosotros’ excluyente, que buscó identificarse en lo cultural con lo europeo (con preferencia por lo anglosajón) y que marcó como centro geográfico local a la región litoral, con epicentro en la ciudad de Buenos Aires, en desmedro de la región mediterránea, como ya se ha visto, hetero-identificada con la España medieval y con el salvaje indígena.

Detrás de esta creación se devela una profunda heterogeneidad cultural y la constante confrontación e interrelación de cosmovisiones que desnudan el carácter violentamente reduccionista de las ideas de (y de los intentos de imponer o de consensuar) una (única) identidad nacional, y de un (único) ser nacional. Si trasladamos este análisis a la película *Bolivia*, cabe preguntarse por la relevancia, al momento del estudio de la obra, de la particularidad de los procesos pretendidamente nacionales, observación que ya realizara Sergio Caggiano en su estudio de la inmigración boliviana tanto en una ciudad de la región litoral de la Argentina, La Plata, como en una localidad del Noroeste Argentino (NOA), del interior profundo, cerca del límite con Bolivia, tal es el caso de San Salvador de Jujuy.²³⁹

Caggiano sugiere entender el carácter ‘nacional’ que puede atribuírsele a un proceso determinado, como el migratorio o, por qué no, el proceso de construcción de sentido social

²³⁹ Caggiano, Sergio. “Capítulo 5. El crisol y el tamiz. Modelos, mitos y metáforas de la Argentina de la inmigración”. *Lo que no entra en el crisol. Inmigración boliviana, comunicación intercultural y procesos identitarios*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005. Pp. 185 y 186.

en lo atinente a las identidades nacionales, “como producto de una universalización de su particularidad o, si se quiere, de la hegemonización de las particularidades.”²⁴⁰

Es por ello imprescindible, en primer lugar, señalar con claridad que *Bolivia* construye un contexto migratorio en y desde Buenos Aires (el litoral, el corazón del pensamiento eurocéntrico nacional, la sede del gobierno argentino), lo que la enmarca con contundencia en la década del 90, una de cuyas características en lo que respecta a la inmigración es la visibilización de los extranjeros provenientes de países limítrofes que, tradicionalmente ubicados en las zonas de frontera con sus países de origen, se trasladaron hacia las grandes ciudades (La nacionalización de la visibilización, o la puesta en consideración, a los ojos de la Nación toda, de esta migración, se consigue sólo cuando ésta aparece, se impone, ante la mirada del núcleo de poder geográfico. Se crea así la ilusión de que se trata de un fenómeno nuevo, acelerado y masivo, cuando lo único novedoso pasa por la ubicación territorial).

Es decir, no es lo mismo el estudio de la inmigración limítrofe en y desde Buenos Aires o, en líneas generales, el litoral, la zona del Río de la Plata, el centro de poder económico-político-mediático del país, que hacerlo en y desde las provincias fronterizas, donde la presencia, donde el flujo de vecinos extranjeros ha sido una constante histórica.²⁴¹

En este sentido, *Bolivia* adquiere toda su (específica) significancia al ser producida en y representar un momento histórico en el que se produce y comienza a notarse un cambio de los flujos migratorios; y al hacerlo en y desde el epicentro de las construcciones identitarias nacionales —obligado en los 90, ante la visibilización de una inmigración regional profundamente mestiza, a confrontarse con una imagen de sí mismo que había rechazado históricamente—, se transforma en marca de época, desgarrar el traje de la identidad establecida y aceptada, y expone el cuerpo desnudo de la antigua maquinaria social que nos hace quienes somos o consideramos (o queremos) ser.

²⁴⁰ *Op. cit.*, p. 186.

²⁴¹ “El discurso nacional oficial argentino (modernizador, integrador, con su mito del acrisolamiento de ‘razas blancas’, procedentes principalmente de Europa, etc.) fue concebido en ese ‘centro’ o, en todo caso, con ese ‘centro’ como referencia primera. Es por ello que ha funcionado (y funciona) ‘mejor’ en dicha zona (y, por consiguiente, en ciudades como La Plata). Desde luego, en tanto que oficial(izado) y hegemónico, dicho discurso opera en todo el país, como discurso *nacional*. Pero precisamente en tanto que hegemónico, y no absoluto, en las zonas ‘no centrales’ presenta fisuras, y presenta también componentes singulares.” Véase: Caggiano, Sergio. “Capítulo 3. ¿Bolivianos? En dos ciudades ¿argentinas? Contraste y especificidades”. *Op. cit.*, p. 116.

La preeminencia de la inmigración regional

Al hablar de la inmigración limítrofe o, más ampliamente, regional en los 90 hay que notar el cambio que en ese momento histórico se produjo en la composición por nacionalidad de los inmigrantes: los regionales ganan espacio frente a los provenientes de ultramar; y entre los inmigrantes sudamericanos, los uruguayos y chilenos ceden terreno frente a bolivianos, peruanos y paraguayos, con un fenotipo y unas costumbres más cercanos a lo indígena. Este cambio de constitución compone el primer elemento a tener en cuenta en el proceso de visibilización de los inmigrantes limítrofes.

Es importante efectuar esta aclaración porque de otro modo se corre el riesgo de homogeneizar al contingente migratorio que aquí se trata: así como la recepción del extranjero, al igual que las consecuencias (el ‘impacto’) tanto para los locales como para los recién llegados, variarán de acuerdo a la región del país en la que se encuentren, también se verán afectados según el origen nacional y étnico del inmigrante.

Así, un uruguayo, en general, pasará desapercibido en la Argentina (al menos en la zona central, que es la que compete al desarrollo del film *Bolivia*): ni su acento, ni su apariencia física, con los matices que puedan existir, lo pondrán en evidencia ante los rioplatenses de este lado del charco (salvo, por ejemplo, que se trate de un uruguayo afro-descendiente cuya apariencia física así lo denote. Por supuesto que también hay argentinos afro-descendientes, pero el discurso acerca de la identidad nacional los ha borrado. En ambos casos se trata de minorías étnicas).

Distinto será el caso de un peruano o de un boliviano. Bolivia es el país más indígena de Sudamérica²⁴² (lo indígena es regla), y esa cultura es asociada de inmediato con esa nación. (Tampoco se trata de homogeneizar lo indígena: aymara no es lo mismo que colla, quechua o guaraní; pero existen regularidades en cuanto al color de piel, rasgos físicos, lenguaje y costumbres; esto es, regularidades respecto a lo que es opuesto al imaginario identitario eurocéntrico. La homogeneización sí es empleada, tal como lo

²⁴² Grimson, Alejandro. “Prólogo”. En Caggiano, Sergio. *Op. cit.*, p 14.

describe Caggiano, en la sociedad receptora: “(...) la disolución de *lo boliviano* [fuera lo que fuese] en un conjunto mayor, [in]determinado como *los inmigrantes*”²⁴³)

Aún aquí es imprescindible hacer otra salvedad: si bien la apariencia física proporciona la primera forma de identificar a un ‘otro’, no estamos ya ante un racismo desembozado. El tema ahora pasa por las diferencias culturales, en donde el problema de la herencia biológica queda fundido, mas no por ello eliminado. En otras palabras, el genotipo/fenotipo es relevante pero sólo en tanto implica diferencias culturales más generales. Es lo que se ha dado en llamar “racismo posmoderno”²⁴⁴ o “racismo inferencial.”²⁴⁵

Tanto por el aumento de la cantidad de inmigrantes bolivianos en comparación con los provenientes de otros países producida en los 90, como por su preeminencia indígena, la película de Caetano construye un relato que a su vez ancla perfectamente en la era del auge y de la decadencia neoliberales, y que representa la conflictividad de identidades y de imaginarios identitarios en disputa.²⁴⁶

Desplazamiento hacia los centros urbanos

Además del aumento de la proporción de inmigrantes limítrofes y del Perú respecto al total de extranjeros, y del cambio, entre los primeros, de la distribución por nacionalidad, que pasó a favorecer a las naciones más indígenas; existe otro cambio sociodemográfico que contribuyó en los 90 a la visibilización de los inmigrantes limítrofes: el traslado desde las zonas de frontera hacia los grandes centros urbanos, concentrados sobre todo en la región

²⁴³ Caggiano, Sergio. “Capítulo 2. Lo que sea ‘ser boliviano’. Discursos y disputas *imaginarias*”. *Op. cit.*, p. 71.

²⁴⁴ *Op. cit.*, p. 86.

²⁴⁵ Hall, Stuart. “The whites of their eyes. Racist ideologies and the media”. En G. Bridges (comp.) *Silver linings. Some strategies for the eighties*. Londres: Lawrence & Wishart, 1981. Citado en Caggiano, Sergio: “Capítulo 3. ¿Bolivianos? En dos ciudades ¿argentinas? Contraste y especificidades”. *Op. cit.*, p. 107.

²⁴⁶ No debe olvidarse, más allá del nombre de la película y del origen de su protagonista, la presencia de la camarera paraguaya, Rosa. Ya en los 90 los paraguayos constituían el contingente de extranjeros más grande residente en la Argentina (habitualmente identificados como ‘guaraníes’ por el simple hecho de ser paraguayos, es decir, también asociados a una cultura nativoamericana). No es casual que se trate de una mujer de ese país: puede verse a Rosa como el (estereo)tipo de la mujer paraguaya ‘fetichizada’ por muchos hombres argentinos.

litoral, como ya se ha explicado, con epicentro en Buenos Aires, la zona más influida por el imaginario eurocéntrico (la zona de origen de ese imaginario).

Si se sigue la periodización propuesta por Alberto Zalles Cueto para la inmigración boliviana, en el siglo XIX, los migrantes se trasladaban de manera estacional a las zonas agrícolas de frontera en el norte del país para trabajar en las cosechas. En la primera mitad del siglo XX se incrementó la radicación definitiva de estos trabajadores agrícolas. Recién a partir de la década del 70 se produjo el desplazamiento al sur, con el Gran Buenos Aires como principal destino. Finalmente, desde mediados de los 80, con la creación de instituciones y organizaciones sociales de inmigrantes, se consolida o entra en su apogeo el proceso de visibilización, y se crea, como se verá más adelante, la falsa idea de una nueva ‘oleada’ inmigratoria.²⁴⁷

Queda por ver aún el papel del Estado neoliberal ante la presencia del extranjero sudamericano. En el capítulo anterior, se había explicado cómo el conflicto social, político y económico causado por la inmigración masiva de ultramar entre fines del siglo XIX y principios del XX, y por las migraciones internas del ‘interior’ al Gran Buenos Aires a mediados de la centuria pasada, había sido canalizado (al menos en parte) por dos grandes relatos estatales: el del liberalismo eurocéntrico y el del peronismo. Sin embargo y, como se verá, a causa de su propia concepción del mundo, el relato neoliberal, lejos de reencauzar los conflictos xenófobos, los alimentará y obligará, si se sigue a Alejandro Grimson, a crear estrategias de integración ‘desde abajo’ a los propios inmigrantes, ante la ausencia de propuestas desde el Estado.²⁴⁸

Sensación de invasión

Las estadísticas en materia de migraciones, si bien nunca son completamente exactas, sobre todo por la dificultad de dar cuenta de la población extranjera viviendo en condiciones de ilegalidad, aportan de todos modos datos reveladores para entender por qué es tan importante enfatizar en los procesos de visibilización de la inmigración limítrofe en los 90,

²⁴⁷ Caggiano, Sergio. “Capítulo 1. Problemas, conceptos y contextos”. *Op. cit.*, pp. 53 y 54.

²⁴⁸ Grimson, Alejandro. “Introducción”. *Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba, 2005. P. 20.

en contraposición con la idea de ‘oleada’ sostenida aún desde el Estado en aquel entonces.²⁴⁹ Así también podrán explicarse los discursos políticos e institucionales que estigmatizaron al tipo de inmigración que aquí nos compete.

En el documento “Origen de la población nativa y no nativa según censos nacionales”, el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC) establece que entre 1914 y 1991, el número de extranjeros limítrofes respecto al total de la población se encontró siempre entre un dos y un tres por ciento.²⁵⁰ A su vez, sobre la base de los dos censos nacionales que enmarcan la década neoliberal (1991 y 2001), Alejandro Grimson demuestra que el número de inmigrantes limítrofes durante esa era sólo se incrementó un 0,2 por ciento, de 2,6 a 2,8.²⁵¹

¿Por qué entonces esa sensación de ‘oleada’ o ‘invasión’ acicateada desde el gobierno? ¿A qué intereses respondía? Antes de avanzar, es conveniente señalar leyes y proyectos que dan cuenta de la importancia (y la negatividad) otorgada por el Estado argentino a la inmigración en los 90.

Leyes, decretos y proyectos: la exclusión del inmigrante ‘trabajador’

Como se señaló en el capítulo “Construcciones históricas de la inmigración en la Argentina”, en el decreto/reglamento de migración 1023 de 1994 se reprodujeron varias de las medidas introducidas en el decreto 1434 de 1987, que en principio iban a ser excepcionales, y que apuntaron a restringir el ingreso de migrantes debido a los problemas socio-económicos del país.

Si bien el 1023/94 buscó distanciarse de su antecesor, al afirmar en sus considerandos “que es decisión de este gobierno retornar al carácter de país de esperanza

²⁴⁹ El canciller Guido Di Tella, contrariando las estadísticas, advertía en 1995: “En el 2020 el 20% de la población (en la Argentina) será boliviana o paraguaya”. Grimson, Alejandro. “Capítulo I. La migración desde Bolivia. Migración y nacionalidad en Argentina”. *Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires. Op. cit.*, p. 33.

²⁵⁰ “Origen de la población nativa y no nativa según censos nacionales”. Instituto de Estadísticas y Censos (INDEC). (Acceso: 19 de octubre de 2011)_(Disponible en: http://www.indec.gov.ar/nuevaweb/cuadros/2/a2001_020307.xls)

²⁵¹ Grimson, Alejandro. “Prólogo a la segunda edición”. *Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires. Op. cit.*, p. 12.

para todos los inmigrantes del mundo acorde con la irrenunciable vocación de libertad que anima al pueblo argentino”²⁵², reprodujo las trabas al inmigrante pobre, al obrero.

Entre las diferentes categorías de inmigrantes habilitadas para obtener la residencia se agregó una, con respecto al reglamento de migraciones de Alfonsín, que en apariencia contribuía a la ‘democratización’ de los ingresos: “Trabajadores contratados por personas de existencia visible o ideal establecidas en el país, para prestar servicios para éstas de conformidad con la legislación laboral argentina, siempre que la contratación se celebre por escrito.”²⁵³

Pero como señala la antropóloga María Inés Pacecca, la exigencia de un contrato de trabajo, de la presentación correspondiente de las constancias de Seguridad Social y de la Dirección General Impositiva (DGI, actual AFIP), así como la explícita exclusión del trabajador cuentapropista de las categorías permeables para recibir la residencia; todo ello en un contexto de crecimiento del trabajo por cuenta propia entre los locales y del empleo ‘en negro’, no hizo más que complicar el ingreso legal de los trabajadores extranjeros y contribuyó al incremento de las situaciones de residencia ilegal.²⁵⁴

Ya en el segundo mandato de Carlos Menem, en 1997, se presentó un primer proyecto de ley para modificar la Ley General de Migraciones por entonces vigente (la 22439 de 1981). Este proyecto fue retirado antes de su tratamiento. ¿Por qué causas? Despertó una fuerte polémica en torno a dos reformas en particular: en primer término, disponía la exclusión de los hijos de indocumentados del sistema escolar argentino; y en segundo lugar, estipulaba que el 15 por ciento de las multas requeridas a empleadores o locadores de inmigrantes ilegales “sería otorgada a los funcionarios intervinientes en las inspecciones, o bien al delator de la situación, en caso de que ésta fuese detectada en función de una denuncia.”²⁵⁵ El intento de premiar la delación no fue bien recibido.

²⁵² “Reglamento de Migración. Decreto 1023/94”. Buenos Aires, 29 de junio de 1994. (Acceso: 22 de diciembre de 2011)_ (Disponible en: http://tukuymigra.com/images/normativa/ARGN_LEG_O_MYE_1994.07.29_13.pdf)

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ Pacecca, María Inés. “Políticas migratorias y administración pública: la Dirección Nacional de Migraciones, 1876-1996”. Ponencia presentada en el V Congreso Argentino de Antropología Social en la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1997. Publicada en: *NAyA: Noticias de Antropología y Arqueología*. (Acceso: 22 de diciembre de 2011)_ (Disponible en: <http://antropologia.com.ar/congresos/contenido/laplata/LP4/46.htm>)

²⁵⁵ Cozzani de Palmada, María Rosa. “Inmigrantes limítrofes en Argentina. ¿Tolerancia o rechazo?” *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*. [On Line], No. 1, 2000. (Acceso: 21 de septiembre de 2011)_ (Disponible en: <http://alhim.revues.org/index37.html>)

Al año siguiente se presentó un nuevo proyecto que eliminaba los artículos cuestionados, pero de todas formas incrementaba las restricciones y la represión. Se incluían sanciones monetarias más elevadas para losadores de trabajo y locadores usureros de inmigrantes indocumentados; y penas de prisión para quienes facilitaran el ingreso o la permanencia ilegal de los extranjeros.

Este proyecto tampoco prosperó. De todos modos, el 23 de septiembre de 1998 se aprobó el decreto 1117 que le otorgó más poder de control a la Dirección Nacional de Migraciones en desmedro de la Cancillería, restringió el cambio de categorías y dejó las posibles excepciones en manos del Ministerio del Interior, nuevamente en perjuicio del Ministerio de Relaciones Exteriores, lo que se tradujo, de acuerdo con Enrique Oteiza y Susana Novick, en una ampliación de las facultades del Poder Ejecutivo.²⁵⁶

Chivos expiatorios

Tanto en el proyecto agroexportador liberal de la Generación del 80 como en los intentos industriales desde 1930 (y, en particular, durante los dos primeros gobiernos de Perón), el trabajo constituyó un eje de los modelos socioeconómicos. Esa mano de obra debía ser provista por inmigrantes europeos en el primer caso, y por trabajadores del interior del país en el segundo.

Por el contrario, el relato hegemónico del neoliberalismo no contempló al factor producción como una de las piezas del modelo y, en consecuencia, el trabajo y los trabajadores carecían de la significancia de períodos anteriores. Es por ello que el inmigrante ‘clásico’, esto es, aquel que se traslada a otro país en la búsqueda de mejorar su calidad de vida, en lo que el trabajo constituye una premisa fundamental, no tiene razón de ser en un esquema de país neoliberal.

Ese vaciamiento de sentido producido desde el Estado puede notarse en la descripción de los decretos y proyectos de ley impulsados en este período que se hizo más

²⁵⁶ Oteiza, Enrique y Novick, Susana. “Política migratoria y derechos humanos en un contexto de ajustes y reformas neoliberales. Argentina: 1989-1999 (Gobierno de Menem)”. *Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires*. (Acceso: 22 de diciembre de 2011)_ (Disponible en: <http://webiigg.sociales.uba.ar/pobmigra/archivos/rc31.pdf>)

arriba. Aunque también las manifestaciones públicas de funcionarios del Estado durante los 90 arrojan más luz sobre las construcciones ideológicas detrás del neoliberalismo nacional en lo que compete a la problemática migratoria.

En este contexto, los inmigrantes (básicamente los limítrofes o regionales debido a la preponderancia de ese contingente entrada la década) fueron tomados como chivos expiatorios ante las crisis del sistema de salud (con uno de sus momentos más graves durante la epidemia de cólera en 1992), del mercado de trabajo (la desocupación trepó al 18 por ciento hacia 1994) y de la inseguridad urbana. Por entonces, al ser consultado por el aumento del delito, el director nacional de Migraciones Hugo Franco no dudó en señalar responsabilidades: “el 60% de los delitos son cometidos por extranjeros”, declaración respaldada por Carlos Corach, ministro del Interior, pero desmentida por las estadísticas oficiales.²⁵⁷ El jefe de la Policía Federal Adrián Pelacchi siguió la línea de los funcionarios políticos: “el aspecto inmigratorio es uno de los factores que concurren a perturbar la seguridad de la ciudad (de Buenos Aires).”²⁵⁸

En lo relativo a la desocupación y los crecientes índices de pobreza, el ministro de Economía Domingo Cavallo se escudó en un supuesto aumento de la inmigración desde nuestros vecinos pobres hacia la ahora supuestamente próspera Argentina.²⁵⁹ Por su parte, el entonces gobernador de la provincia de Buenos Aires Eduardo Duhalde, lanzó en 1995 un Plan Laboral que decía defender el trabajo para los argentinos y los extranjeros radicados legalmente. Pero con lo difícil que se había vuelto la radicación legal, según se comentó al desglosar los decretos y proyectos de ley de la época, esto implicaba que el trabajo era para los argentinos y para los inmigrantes que vinieron en el pasado.²⁶⁰

Pero no sólo desde el gobierno se acrecentaron las manifestaciones xenófobas. En agosto de 1998, durante una protesta de la Unión Obrera de la Construcción de la República Argentina (UOCRA), los trabajadores bolivianos fueron obligados a hacer su propia

²⁵⁷ Cozzani de Palmada, María Rosa. *Art. cit.*

²⁵⁸ Grimson, Alejandro. “Capítulo I. La migración desde Bolivia. Migración y nacionalidad en Argentina”. *Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires. Op. cit.*, p. 34.

²⁵⁹ “We want to be near the rich and the beautiful” (Queremos estar cerca de los ricos y los bellos), afirmaba en Londres el canciller Guido Di Tella. Estudios comprobaron que, incluso tras una expulsión masiva de inmigrantes, la tasa de desocupación en los 90 hubiera variado apenas un uno por ciento. Véase: Bielsa, Rafael. “Armas contra la discriminación”. *Clarín, Opinión, agosto 29 de 2001*. (Acceso: 22 de diciembre de 2011)_(Disponibile en: <http://edant.clarin.com/diario/2001/08/29/o-02101.htm>)

²⁶⁰ Grimson, Alejandro. “Capítulo I. La migración desde Bolivia. Migración y nacionalidad en Argentina”. *Op. cit.*, p. 33.

columna y soportar los insultos de sus colegas.²⁶¹ El sindicato le exigía al gobierno un mayor control de la inmigración: se habían sumado al discurso oficial.

Por último, vale hacer una referencia al rol de los medios de comunicación en la estigmatización de los inmigrantes limítrofes en los 90. Con un estudio focalizado en la prensa escrita, con mayor énfasis en los matutinos *Los Andes* y *La Nación*, María Rosa Cozzani de Palmada afirma que la actitud ante los proyectos de ley de 1997 y 1998 antes descritos fue moderada, alejada en líneas generales “del rechazo, la intolerancia y el temor al extranjero”²⁶². Por su parte, Sergio Caggiano tiene una visión algo más negativa, en la que apunta al uso de metáforas que remiten a la naturaleza en el discurso mediático:

“Ola”, “corriente” o “flujo” inmigratorio, “oleadas”, “torrente” o “aluvión”. Todos ellos evocan fenómenos pertenecientes al orden de lo natural. La historicidad, las condiciones sociales y aun la subjetividad envueltas en estos procesos quedan relegadas. El reenvío a la naturaleza sugiere un movimiento que no puede controlarse o que, en cualquier caso, se rige por leyes ajenas a la dimensión social.²⁶³

Además, Caggiano observa que la aparición de los inmigrantes regionales en los medios de prensa está la mayoría de las veces asociada a hechos delictivos, reforzando la asociación negativa inmigración-inseguridad urbana alimentada desde el Estado en los 90.

Integración

Ante la ausencia de propuestas integradoras de los inmigrantes desde el Estado neoliberal, han sido los mismos colectivos extranjeros los que han debido idear sus propias estrategias de integración, y de esa manera han contribuido a su visibilización.

En primer lugar, estrategias dirigidas a sí mismos, esto es, la creación de ámbitos destinados a re-construir un tejido social (ayudarse mutuamente a conseguir

²⁶¹ Grimson, Alejandro. “Prólogo a la segunda edición”. *Op. cit.*, p. 16.

²⁶² Cozzani de Palmada, María Rosa. *Art. cit.*

²⁶³ Caggiano, Sergio. “Capítulo 2. Lo que sea ‘ser boliviano’. Discursos y disputas imaginarias”. *Op. cit.*, p. 78.

documentación, trabajo, vivienda, crear comunidad), ya sea a través de fiestas típicas, clubes de barrio, bailantas o radios. La inmigración boliviana —la más beneficiada por la amnistía 1992-1994 con más de 110 mil personas que la aprovecharon, casi el doble que la paraguaya, lo que habla de la especial precariedad en la que se encontraba ese contingente²⁶⁴— es una de las que con mayor fuerza ha desarrollado dichas estrategias.

En segundo término, estrategias dirigidas a la sociedad receptora, que pueden ser coincidentes con las anteriores, y que “les posibilitan mostrarse como parte de la historia, la economía, la sociedad, la cultura y la política argentinas.”²⁶⁵

En los 90, en definitiva, se produjo un conflicto entre un Estado desintegrador y hostil en relación a la inmigración, y unas comunidades de extranjeros limítrofes que buscaron integrarse intra/entre sí y con la sociedad receptora, para lo que debieron enfrentarse a las construcciones estigmatizantes (y a las medidas políticas concretas) del susodicho Estado, cuyo modelo de organización y realización social, el neoliberalismo, prescindía de lo que ellos pudieran aportar, vaciaba de sentido su presencia en el país.

²⁶⁴ En el censo de 1991, entre los extranjeros limítrofes los paraguayos demostraron ser mayoría, con 253.522 censados, seguidos de chilenos (247.679) y bolivianos (143.569). Sin embargo, cuando el gobierno de Menem declaró una amnistía para inmigrantes ilegales entre 1992 y 1994, previo endurecimiento de las políticas migratorias, los bolivianos fueron por lejos los más beneficiados (110.253 amnistiados contra 61.026 paraguayos y 30.009 chilenos). Véase: Grimson, Alejandro. “Capítulo I. La migración desde Bolivia. Migración y nacionalidad en Argentina”. *Op. cit.*, pp. 38-40.

²⁶⁵ Grimson, Alejandro. “Capítulo VI. Relatos de la diferencia y la igualdad. Identidades, migración y comunicación”. *Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires. Op. cit.*, p. 196.

Bolivia y los Otros

(...) la obra de una vida está conservada y suspendida *en* la obra, *en* la obra de una vida la época y en la época el decurso completo de la historia.

BENJAMIN: "Sobre el concepto de historia"

La literatura, el cine y las artes en general trabajan a veces con esos límites culturales: exploran los significados de traspasarlos y, en el mismo movimiento, reponen la contingencia histórica de los sentidos sedimentados.

GRIMSON: *Los límites de la cultura*

Gracias a su materia, que es a la vez el tiempo, la proyección y el recuerdo, el cine puede hacer una ecografía de la Historia haciendo su propia ecografía. Y dar una vaga idea del tiempo y de la historia del tiempo. Porque el cine es tiempo que pasa.

J. L. GODARD

La identidad en un mundo en crisis

Hasta el momento hemos analizado los sentidos políticos que ha tenido la inmigración a lo largo de la historia en la Argentina; qué fue lo que ocurrió al respecto en la década del auge neoliberal, donde se inscribe tanto la realización de *Bolivia* como los hechos que narra; se ha explicado qué es lo que entendemos por Nuevo Cine Argentino y el lugar de la película en esa corriente; y cuáles son las herramientas teórico-conceptuales y metodológicas empleadas para reconocer cómo *Bolivia* representa el fenómeno inmigratorio desde países limítrofes.

Este recorrido nos permite concentrarnos ahora en el examen minucioso del film, dividido en tres capítulos (excluyendo, claro está, esta introducción y las conclusiones generales del trabajo) que concentran cuatro ejes principales. De este modo, el primer capítulo, titulado “Cine y Política”, funciona como puerta de entrada. Allí se realiza una apreciación sobre el cine político y el funcionamiento de *Bolivia* en esos parámetros. El segundo capítulo, “Lo que es y lo que nunca debe ser: identidad nacional y representaciones de la inmigración en *Bolivia*”, desarrolla los ejes relacionados con la representación de la inmigración y los imaginarios del ‘deber ser’ argentino en la película; mientras que el tercer apartado, “El conflicto como expresión desesperada: las representaciones de la crisis en *Bolivia*”, concentra la exposición sobre cómo *Bolivia* recrea la crisis, el conflicto y la tensión social. Por supuesto que estos ejes de trabajo se entrecruzan y solapan, por lo que la división corresponde más que nada al intento de otorgarle un orden a la exposición.

En un comienzo, tomamos en cuenta una unidad que permitiera establecer un orden progresivo de los elementos formales de la película, restringida a los objetivos de esta investigación. Es así que se decidió separar al film en secuencias, tomadas como unidades temáticas; un conjunto de escenas organizado de modo tal que implique el desarrollo de un acontecimiento en su totalidad, incluidos los lugares y momentos diversos que hacen a su unidad narrativa. En este caso, analizamos todas las secuencias de la película, al ser una categoría con una estructura identificable, no tanto espacio-temporal como temática, y además, por contener a otras unidades como la escena y el plano. Este último punto explica

la necesidad de tomar cada una de las secuencias de la película, aplicadas en base a los objetivos de la tesis.

Entonces, para poder realizar el abordaje propuesto, se ha elaborado una grilla de análisis, disponible en el segundo anexo, en base al visionado de *Bolivia*, la cual se ha dividido en secuencias y estas, a su vez, en escenas. Allí, de nuevo con propósitos puramente analíticos, se ha separado lo concerniente a la imagería del film (la acción y dirección de actores por un lado; y la puesta en plano, movimientos de cámara y encuadres por el otro) y la parte sonora (banda de sonido y diálogos). La selección de estas sub-categorías surgió de la inclusión al análisis de todos los aspectos formales de la película y no únicamente de los discursos orales, porque entendemos que la representación no se construye únicamente desde lo dicho o desde la acción, sino en la interrelación de todos los elementos que integran una película, es decir, en la forma fílmica. Según podrá leerse, entonces, durante el análisis de la película, se reenvía a la grilla, a través del señalamiento de las secuencias correspondientes, cada vez que se ejemplifica por intermedio de la descripción de diversas escenas del film.

Vale la pena aclarar que, si bien tenemos en cuenta todas las secuencias, la intención de esta investigación no es hacer un análisis de todos los aspectos que forman parte de la película sino de aquellos que identifiquemos en función de los objetivos de este trabajo. Así, por ejemplo, no hay un detallado de cada uno de los encuadres y tipos de plano, sino una selección y/o descripción general de aquellos que encontramos significantes en procura de la consecución de nuestros objetivos.

Personajes

Freddy: Inmigrante boliviano, llegado hace unos días a Buenos Aires. Consigue trabajo de parrillero en un bar de la Capital. El resto de su familia (esposa e hijas) permanecen en La Paz, Bolivia.

Enrique: Dueño del bar en donde trabajan Freddy y Rosa.

Oso: Taxista; cliente del bar de Enrique.

Marcelo: Taxista; amigo del Oso.

Mercado: Taxista; cliente del bar de Enrique.

Rosa: Inmigrante paraguaya. Camarera del bar de Enrique. Llegó a la Argentina cuatro años atrás.

Héctor: Vendedor ambulante llegado de Córdoba.

Policía 1: Oficial de policía de civil que interroga a Freddy en la calle.

Policía 2: Compañero de ronda de Policía 1

Borracho 1: Cliente que opone resistencia cuando Freddy lo echa del bar de Enrique por dormir y no consumir.

Borracho 2: Cliente que es echado del bar por dormir y no consumir.

Hombre Locutorio 1: Propietario de un locutorio trucho

Hombre Locutorio 2 (Rodolfo): Sobrino y empleado del dueño del locutorio.

Dueño de la pensión: Propietario de la pensión donde vive Rosa y donde se aloja Freddy en su estadía.

Cine y Política

En una entrevista con el diario *Página 12*, el escritor Damián Tabarovsky afirma que la literatura auténticamente política es aquella que inventa una sintaxis que discute con las doxas establecidas, con el sentido común; “literatura política no es que aparezca Videla en una novela”²⁶⁶, sentencia.

Esta reflexión podría extenderse a otras formas artísticas, como el cine. En este sentido, el Nuevo Cine Argentino de fines de los 90, incluida la película *Bolivia*, no sólo permite reflexionar sobre el estatuto de lo político y su construcción desde una forma artística en particular, sino también notar cómo, en este caso, una corriente cinematográfica ha sido capaz de reflexionar sobre la propia forma en la búsqueda de una manera de construir lo político distinta a como se hacía en el pasado.

Asimismo, y retomando las reflexiones de Adrián Cangi sobre la obra de Jean-Luc Godard, es importante notar cómo en *Bolivia* se desarrolla la potencia de la forma cinematográfica como premonición y como arte de la huella; cómo la película en cuestión ha sido capaz de reflexionar sobre su contexto histórico-político de formación, de forma tal de construirse como marca de época y, al mismo tiempo, ser capaz de anticipar (si se quiere, a nivel ‘micro’) las consecuencias que traería la forma de concebir el mundo predominante en la última década del siglo XX.

Cine como premonición

Hablar de la capacidad premonitoria del cine no implica esoterismo alguno. Simplemente implica dar cuenta de que, a menudo y por el mismo hecho de saber leer e inscribir el momento histórico del cual forma parte, el cine es capaz de mostrar (a través de la creación) las probables consecuencias de ciertos comportamientos humanos, podría decirse que tiene la posibilidad de advertir sobre los futuros potenciales, aunque con frecuencia no

²⁶⁶ Frieria, Silvina. “Sospecho de las tramas y de los argumentos”. *Página 12, Cultura & Espectáculos*, junio 26 de 2012. (Acceso: 26 de junio de 2012)_ (Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-25646-2012-06-26.html>)

pueda reconocerse a tiempo esa anticipación, como ha ocurrido con los ‘sabios locos’ incomprendidos por su tiempo.

Respecto a esto último, bien podría uno preguntarse cuál es el valor de esta potencia premonitrice si el cine termina por ser culpable de no poder irrumpir en la historia para modificar la realidad. Al respecto, Werner Herzog ha insinuado directamente que el cine no tiene el poder de cambiar el pensamiento de las personas, que no origina revoluciones.²⁶⁷ La intervención en lo real-social para su transformación sería, según esta idea, potestad y auténtica posibilidad de otras manifestaciones humanas, mas no del arte.

Pero, ¿por qué puede decirse que esta capacidad premonitrice del cine se encuentra en el film *Bolivia*? En primer lugar, la película fue exhibida por primera vez en el Festival de Cannes, en 2001. A fines de ese año se produjo lo que podríamos llamar el ‘estallido’ del modelo neoliberal, con fuerte violencia social (choques entre policías y manifestantes, cortes de ruta, saqueos, agresiones) y la renuncia del por entonces presidente Fernando De La Rúa. Es evidente, entonces, que en los meses de realización de la película el clima social ya estaba caldeado por los graves problemas económicos que arrojaron a la mitad de la población bajo la línea de la pobreza.

Bolivia supo interpretar este clima y recrearlo en la historia del inmigrante ilegal boliviano Freddy y las tensiones producidas por los problemas de dinero de los protagonistas, problemas representativos de lo que acontecía entonces. La tragedia personal de Freddy y el conflicto con su contraparte (no en un sentido antitético, más bien complementario y en tensión) el Oso, puede verse como una anticipación a escala ‘micro’ de la tragedia nacional de fines de 2001, de la lucha mayor de pobres contra pobres, de los que más habían caído en el escalafón social y económico con los que habían caído un poco menos. Al respecto, el film incluso excede el conflicto particular del inmigrante indocumentado; o, mejor dicho, en la puja por las pocas migajas que van quedando del desastre, la condición de extranjero (y más específicamente, de extranjero pobre) se transforma en un punto en contra a la hora de reclamar las migajas, situación potenciada por

²⁶⁷ Es preciso decir que, de todas formas, Herzog no considera que el cine no tenga una importancia o ‘utilidad’. Reconoce que nos proporciona un “entendimiento”, que “las películas pueden cambiar nuestra perspectiva de las cosas y, en última instancia, a largo plazo, pueden ser valiosas”. Del mismo modo, insiste en la necesidad de que nuestra civilización cree un lenguaje adecuado, imágenes adecuadas para no quedar irremediabilmente condenada a morir como los dinosaurios. Al respecto puede verse el corto documental *Werner Herzog eats his shoe*. Dir. Les Blank. Flower Films, 1980.

un discurso estatal estigmatizante hacia la inmigración regional, tal como se vio en capítulos previos. Quizás este diálogo entre Enrique, el patrón del bar que es lugar central de los acontecimientos, y el vendedor ambulante Héctor, inmigrante cordobés, sirva de ejemplo:

Héctor: Sabe que la semana que viene me voy para Córdoba...

Enrique: ¿Ah, sí? ¿Otra vez?

Héctor: Sí, me voy a la casa de mi viejo.

Enrique: ¿Y por qué?

Héctor: No sé, acá no pasa nada. No hay trabajo.

Enrique: Y sí, no pasa nada, es un desastre.

Héctor: Así que tomó empleado nuevo.

Enrique: Sí ¿Por?

Héctor: No, porque como yo andaba buscando trabajo, ¿vio?

Enrique: Pero me hubieras dicho, yo no soy adivino, no puedo andar adivinando quién necesita laburo y quién no.

Héctor: Sí, pero yo pienso que se tiene que fijar en la gente de su país, y no tomar gente de afuera.

Enrique: Yo me fijo en la gente de mi país, eh.

Es probable que el momento del film que concentre con más claridad la prefiguración a la que hacemos referencia sea la del clímax del conflicto. Aquí el personaje clave es el Oso, al que más arriba se caracterizó no como antítesis de Freddy, ya que no es un personaje totalmente opuesto al del inmigrante boliviano, sino como complementario en tensión con Freddy. Éste debe dejar su país por problemas laborales y económicos, alejarse de su familia y de su tierra, y enfrentar el rechazo y la sospecha que genera su presencia en un lugar donde, si bien aún hay, o parece haber, mayores oportunidades de progreso, las angustias económicas también abundan. El Oso padece problemas similares a los de Freddy en materia económica, y los extranjeros se transforman en un chivo expiatorio al alcance de la mano para sus problemas.

Es evidente que las culpas por los problemas del Oso (y de todos aquellos a quienes este personaje representa de forma arquetípica) no pueden cargarse sobre Freddy (o todos aquellos a quienes Freddy encarna). Debería pensarse en modelos económico-políticos, en gobiernos, en funcionarios, en el Estado mismo, todos entes alejados del ‘ciudadano común’, casi abstractos, inalcanzables. Imposibilitado, de este modo, de exigir, reclamar o descargar su frustración en los ‘verdaderos’ culpables de su situación, toma como chivos expiatorios a los eslabones más débiles de la cadena, los inmigrantes, que tendrían el descaro de pretender algo de lo poco que queda en un país devastado.

En su humillación final y más baja, el Oso contempla su propia sangre derramada tras la pelea en el bar. Se lo ve desorbitado, la confusión lo ha sobrepasado. Apoyado (derrumbado emocionalmente) sobre el taxi, le dice a su amigo y colega Marcelo, con voz trémula: “Vos decís que la culpa la tengo yo... ¿no?”. Ésta es la frase y el momento claves. En lo coyuntural, el Oso se refiere a la pelea (quién tiene la culpa de haber iniciado una riña). Pero, si se sigue el crescendo dramático de la historia, la referencia a la culpa se vuelve búsqueda de responsabilidad por la situación personal del Oso, tan complicada por problemas económicos (y, otra vez, de todos aquellos a quienes el Oso recrea como arquetipo). Hay una duda en la interrogación: siempre es más fácil ubicar las culpas en los otros, pero ¿qué grado de responsabilidad le cabe a cada uno por sus propios problemas? Si expandimos la reflexión, ¿qué culpa le corresponde al pueblo que convalidó con su voto, con su consenso, las políticas que llevaron a su propio padecimiento, transformado así en paradójica martirización? Este punto permitirá entender la concepción de cine político que puede inducirse de un film como éste, y ciertas diferencias con otras maneras de hacer política a partir del cine. Aunque antes, es necesario realizar unas consideraciones sobre el significado del cine como arte de la huella y de qué modo se ve esto en *Bolivia*.

Cine como arte de la huella

La idea de cine como arte de la huella que se expondrá aquí, si bien es retomada de la reflexión de Adrián Cangi respecto a la obra de Godard, difiere un poco de cómo la utiliza este ensayista. “La condición paradójica del cine radica en no haber registrado *durante* y en

haber reconstruido la ausencia *a posteriori*²⁶⁸, explica Cangi. En este sentido, el cine se responsabiliza de ser un arte de la huella cuando reconstruye aquello que no supo registrar en su momento.

Sin embargo, como se ha dejado establecido, *Bolivia* tiene el mérito de haber, si no ‘registrado’ (concepto que remite más al cine documental), al menos (re)construido, con parámetros realistas, la situación social (o fragmentos de esa situación) en la que está inscripta, en el preciso momento histórico al que refiere, y no *a posteriori*. Es justamente por esto que puede vérsela como marca, huella, testimonio de una época.

Concretamente, en los 70 minutos de *Bolivia* puede percibirse, a través del tema de la inmigración limítrofe, algunas marcas de lo que significó el neoliberalismo en el país: la degradación del trabajo (trabajo ‘en negro’, inestable, mal pago); la visibilización de los inmigrantes regionales con los consecuentes brotes racistas/xenófobos; el endeudamiento insoportable; la represión estatal al indocumentado; el rebusque clandestino (representado no sólo por el inmigrante ilegal, piénsese también en la escena del locutorio ‘trucho’).

Lo particular del film, tal como se dijo más arriba, es que Adrián Caetano concibe esta historia *antes* de la implosión trágica del neoliberalismo argentino, de algún modo anticipándola (premonición). Otro punto fundamental es que el director consigue referir a este momento histórico determinado aunque evite hacer mención de ‘nombres’ concretos: no se habla ni de funcionarios de gobierno, ni de presidentes, ni de planes económicos, ni de acontecimientos políticos relevantes que de forma directa le señalen al espectador en qué época transcurren los hechos.

A partir de este último aspecto, podemos introducirnos en cómo se ve la política desde *Bolivia*, y las diferencias con momentos anteriores al NCA.

La política de la indeterminación

Si se glosa la referencia a Tabarovsky al comienzo del apartado, puede decirse que el cine político (o el cine más político) es aquel que no entra en el juego ni de ciertas instituciones

²⁶⁸ Cangi, Adrián. “Jean-Luc Godard: poetizar sobre las ruinas entre la historia y el acontecimiento”. En Jean-Luc Godard. *Historia(s) del Cine*. Buenos Aires: Caja Negra, 2007. P. 36.

culturales ni de ciertas formas de comunicación que buscan determinar verdades e infundirlas; el auténtico cine político rehúye del dogmatismo y de la clausura de sentido, no necesita incluir a tal o cual personaje histórico (Videla o Menem o cualquier otro), o subrayar lo que está bien y lo que está mal, o establecer los valores comunitarios. El cine político, en realidad, trabaja desde la puesta en escena, desde la propia estética con un sentido de diferenciación:

La estética del cine, parecen decirnos estas películas [las del NCA], no puede acceder directamente a la acción o a la concientización política si no reflexiona antes sobre su propia forma. Pero no sólo eso; es en esa forma en donde el cine (...) deberá encontrar su propia razón política no dada de antemano.²⁶⁹

A partir de Gonzalo Aguilar, puede aseverarse, en el caso específico de *Bolivia*, que la presencia de los inmigrantes no está sometida a una declaración de principios (algo típico del cine previo al NCA), sino que es objeto de una investigación realizada con la forma cinematográfica, una forma de la indeterminación que, lejos de las intenciones apolíticas (o prepolíticas) que algunos han señalado, intenta mostrar cómo funciona un mundo en particular en lugar de masticar y regurgitar un mensaje.

Bolivia muestra el funcionamiento del mundo de los inmigrantes regionales en la gran metrópolis durante un tiempo de crisis socio-económica, y cómo ese universo se ve atravesado por las consecuencias (donde también se detectan, al menos de manera implícita, las causas) de un ‘modelo’ de país, en este caso, el del neoliberalismo. Además, es notable que deba deducirse que la época de crisis a la que alude el film es la de la decadencia neoliberal, en tanto, y esto es crucial, no hay referencias concretas, como se dijo más arriba, a un momento político en particular. No hay mención ni a funcionarios, ni a gobernantes, ni a hechos específicos que puedan anclar al espectador en un momento

²⁶⁹ Aguilar, Gonzalo. “III. Un mundo sin narración (la indagación política)”. *Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006. Pp. 139 y 140.

histórico determinado; sólo mediante la ‘abstracción’ de los acontecimientos narrados se pueden reconstruir los indicios para fijar histórico-políticamente la película.²⁷⁰

Es por ello que es tan equivocado hablar de ‘populismo’²⁷¹ para caracterizar al cine que propone *Bolivia*, en tanto se extiende un manto de duda sobre el colectivo ‘pueblo’. En el cine político previo, encarnado de forma paradigmática por el grupo Cine Liberación, que incluía a realizadores como Pino Solanas y Octavio Getino, el pueblo aparecía en una dimensión épica como el realizador de la epopeya de la liberación nacional, como el lugar donde residía la verdad, como el colectivo que debía responsabilizarse de la lucha contra los poderes hegemónicos que buscaban dominarlo y esclavizarlo. Gonzalo Aguilar señala cómo esta visión política aún predomina en la filmografía más reciente de Solanas, con *Memorias del saqueo* como ejemplo contemporáneo al NCA.

Sin embargo, el Nuevo Cine Argentino lejos está de compartir esta visión homogénea y épica del pueblo; más bien se interroga sobre las implicancias de tal concepto, con el que se tiende a excluir en una exterioridad a las heterogeneidades, las diferencias. Así, no todos los sectores sociales formarían parte de ese colectivo nombrado como ‘pueblo’. Es necesario poner en duda el estatuto mismo del concepto ‘pueblo’, su carácter homogeneizante y a la vez excluyente. Cada relato político encontrará en aquello que nombra como ‘pueblo’ diferentes características (sabemos que no todos son pueblo, aquellos identificados con la oligarquía, y/o el ‘cipayismo’, por ejemplo, no serían considerados pueblo en la ideología de Cine Liberación.) ¿Qué es el pueblo? ¿Se puede seguir pensando en esos términos?, son preguntas que, de forma oblicua, pueden tomarse de una película como *Bolivia* y de los conflictos en el seno mismo del ‘pueblo’ que representa.

Por supuesto que excede los límites del presente trabajo el delimitar las razones por las que “la mayoría optó por cerrar los ojos y aceptar las ventajas estabilizadoras del modelo”²⁷², en palabras de Maristella Svampa. Sin embargo, si se sigue la reflexión de esta socióloga, debe señalarse que el modelo neoliberal en los 90 logró seducir a amplias capas

²⁷⁰ Las imágenes televisivas de un partido de fútbol entre las selecciones argentina y boliviana, y las de uno de los encuentros de box entre Evander Holyfield y Mike Tyson proveen los únicos anclajes con acontecimientos de ‘lo real’, es decir, se apela a eventos deportivos pero no a sucesos específicamente políticos.

²⁷¹ Más allá de las oscuridades que implica el concepto, ya señaladas en el capítulo dedicado específicamente al Nuevo Cine Argentino.

²⁷² Svampa, Maristella. “Capítulo 3: Mutaciones de la ciudadanía”. *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2010. P. 84.

de la población gracias a la estabilidad monetaria y el dólar barato, que permitieron un incremento de las importaciones y, al mismo tiempo, del consumo.

Así, este modelo político-económico-cultural produjo un “ocultamiento ideológico”:

En otros términos, si bien era cierto que este modelo abría espacios de inclusión a través del consumo (que, dicho sea de paso, no estaba asociado al ejercicio de derechos concebidos en términos universales), por otro lado, conllevaba la destrucción de puestos de trabajo y, por consiguiente, su éxito no podía ser desligado del creciente aumento de las desigualdades sociales. Este ocultamiento ideológico nos revela la importancia crucial del consumo en tanto dispositivo de legitimación del modelo neoliberal de los 90, que privilegió fuertemente la “seducción individualista”, mediante la revalorización del triunfo individual.²⁷³

Establecer hasta qué punto ciertos sectores de la población, debido a este “ocultamiento ideológico”, no pudieron relacionar al ‘modelo del 1 a 1’ con el aumento de la desocupación, la pobreza, la desigualdad y la ‘inseguridad’ (lo que desembocó en la reelección del presidente Menem en 1995, no por casualidad obliterada en *Memorias del saqueo*); o, si lo hicieron, qué fue lo que privilegiaron al momento de consensuar la continuidad del proceso, excede, como se dijo arriba, los límites del presente trabajo. Lo que sí importa señalar es que dicho consenso efectivamente existió, por lo que la responsabilidad, con más o menos matices, de amplios sectores del ‘pueblo’ merece ser señalada, en contraposición a una visión del pueblo como eterno mártir.

De este modo, en *Bolivia* se pone en duda el lugar del colectivo pueblo como sujeto de resistencia y revolución, ahora este colectivo debe hacerse cargo de su contribución, en mayor o menor grado, al desarrollo del mismo modelo neoliberal que llevará a su propia destrucción. “Vos decís que la culpa la tengo yo... ¿no?”, retorna la pregunta-duda del Oso.

²⁷³ Svampa, Maristella. *Op. cit.*, p. 83.

Lo que es y lo que nunca debe ser: identidad nacional y representaciones de la inmigración en *Bolivia*

I

El cóctel explosivo que conforma *Bolivia* imbrica el racismo hacia la inmigración regional y un contexto social de grave crisis económica. Así, se pone a flor de piel el conflicto sobre lo que se es, lo que se quisiera ser, lo que se podría ser (o lo que se podría haber sido, ya que las crisis graves predisponen al fatalismo del ‘todo tiempo pasado fue mejor’); en definitiva, aflora un conflicto de identidad del cual el racismo hacia ciertos grupos funciona, según se ha visto en la definición de racismo desarrollada en capítulos previos, como expresión del rechazo hacia una característica propia que no se admite, que se preferiría no poseer o destruir, y que, por lo tanto, se ‘expulsa’ colocándola exclusivamente en otros. Si se sigue a Mauro Vázquez, la película expone el racismo constitutivo de ciertas identidades “y lo hace poniendo en crisis al argentino medio (el taxista, el parroquiano de un bar, a su dueño); pone una astilla ahí donde deberíamos identificarnos”.²⁷⁴

En su análisis del film, Gonzalo Aguilar enfatiza en la distancia entre lo que se dice y lo que se muestra, y cómo ese contraste permite ‘desnudar’ el discurso simplificador del estereotipo, el discurso racista. El cine puede ayudar a legitimar los estereotipos, pero también a deconstruirlos.²⁷⁵ Aquí se trata de ver cómo *Bolivia* pone en evidencia los estereotipos detrás de los imaginarios sociales en relación a la inmigración limítrofe, y cómo, al mismo tiempo, esa puesta en evidencia visibiliza la crisis con otros imaginarios sobre la inmigración en la Argentina provocada por el encuentro cultural.

De aquí pueden hacerse unas primeras observaciones respecto a la representación de la inmigración en la película.

²⁷⁴ Véase la entrevista a Mauro Vázquez “Una luz del otro lado”, en el tercer anexo de esta tesis.

²⁷⁵ Aguilar, Gonzalo. “III. Un mundo sin narración (la indagación política)”. *Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2006. Pp. 168 y 169.

El encuentro

En la segunda secuencia del film, la de los títulos, se distinguen tres capas significantes que deben ser atendidas: en cuanto a la imagen, si se obvian los intertítulos, el cuadro es *copado* por la transmisión televisiva de un partido de fútbol entre los seleccionados de la Argentina y Bolivia, en el que se muestran dos goles del seleccionado nacional. Por medio de la elipsis, los festejos argentinos ocupan la mayor parte del tiempo de esta secuencia. Puede verse así cómo la Argentina derrota a Bolivia.

Por otra parte, se escuchan los relatos y comentarios del encuentro, entre los que se destaca el comentario final del periodista Fernando Niembro: “Los bolivianos se desesperan, se desordenan”. Al mismo tiempo, la música en *over* de Los Kjarkas, una canción que refiere al Cóndor Mallku²⁷⁶ boliviano que cruza los Andes “llevando un mensaje de hermandad”, y que también va “al encuentro de su libertad”.

Esta ‘introducción’ anticipa el conflicto de la película, la violencia del argentino hacia el inmigrante regional, representado arquetípicamente por el boliviano Freddy. Como lo explica Roger Koza, “el inicio de *Bolivia* es notable porque evoca en el lenguaje descriptivo de un deporte popular la cantidad de conceptos y creencias que articulan secretamente una mirada racista sobre el boliviano.”²⁷⁷

Así, se emplean dos figuras retóricas en el establecimiento del qué y del cómo, de la forma, es decir, de la historia y de la trama. En primer lugar, se emplea la paradoja al enfatizar como ‘última palabra’ de la secuencia los comentarios de Fernando Niembro: “Los bolivianos se desesperan, se desordenan”; cuando se verá que, a lo largo del film, los estados de desesperación y desorden se aplicarán con mayor exactitud a los argentinos.

²⁷⁶ El Mallku es un espíritu de las montañas, a las cuales los aymaras adjudican cualidades de protección y de castigo; y también la fuente de la vida por el agua que producen los deshielos. El cóndor es la máxima representación del Mallku. Véase: Mamani, Pablo. “Simbología y poder indígena después de los Kataris-Amarus y Willkas: Los Mallkus en los nuevos levantamientos indígenas en Bolivia”. *Ñuke Mapu-Centro de documentación mapuche-Documentation Center*. (Acceso: 21 de agosto de 2012)_ (Disponible en: <http://www.mapuche.info/mapuint/mamani030600.html>)

Véase también: “Mallku”. *Wikipedia, la Enciclopedia Libre*. (Acceso: 21 de agosto de 2012)_ (Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Mallku>)

²⁷⁷ Véase la entrevista a Roger Alan Koza “Lo político es un a priori (histórico) de la mirada”, incluida en el tercer anexo de la presente tesis.

Además, aparece la ironía, en tanto la letra de la canción de Los Kjarkas (canción que es de por sí un estereotipo latinoamericanista, por su “mensaje de hermandad”, su instrumentación y arreglos) expresa un deseo noble, una meta utópica, pero que a la luz de los acontecimientos, se revelarán como ingenuos, chocarán contra la realidad propuesta por el relato. Es evidente, entonces, que la potencia de estas figuras retóricas está en la premonición, en tanto no adquieren su sentido completo hasta finalizado el film.

De esta manera, lo que se muestra, lo puramente visual en esta secuencia representa metafóricamente el conflicto cultural a través de la ‘lucha’ futbolística entre equipos que representan a cada país, por lo que las cuestiones atinentes a las identidades nacionales también son puestas en juego. Como ya se dijo, en el partido la Argentina derrota a Bolivia, metáfora de la relación histórica entre ambos países: la Argentina fue siempre el país más rico, más ‘civilizado’ (más pretendidamente ‘europeizado’), el país al que los bolivianos migran en busca de mejores oportunidades (en el *match*, Bolivia es visitante), el país que discrimina a los bolivianos por su cultura y su fenotipo indígenas (como históricamente ha rechazado su propio componente ‘originario’), el país que siempre prefirió la inmigración europea y no la regional (justamente porque siempre buscó eliminar lo que en sí mismo veía de los países vecinos, la cultura ‘indo-americana’ y colonial española).

Lo que *grosso modo* es referido como ‘discurso’ en la secuencia dos, es decir, los relatos del partido y la letra de la canción, trabaja de dos maneras distintas. En principio, el comentario de Niembro describe con exactitud las circunstancias del partido, con un equipo boliviano desesperado y desordenado que se encamina a una derrota segura. Sin embargo, como ya se mencionó, y si pensamos esta secuencia como introductoria y anticipatoria de los sucesos del film, serán los argentinos quienes, sobrepasados por las circunstancias, van a desesperarse y desordenarse, van a perder el control, y descargarán sus problemas, frustraciones y humillaciones sobre el inmigrante. El desorden y la desesperación son cualidades negativas que, en un comienzo, son asociadas al elemento más débil e imperfecto en la relación Bolivia-Argentina, metaforizada en el partido de fútbol (relación que, por asociación, puede y debe extenderse hacia otras naciones de la región: es Bolivia, pero podría ser Perú o Paraguay, otros de los países aludidos o con representación material en *Bolivia*).

La inversión ‘subversiva’ que hace la película de Caetano es aplicar esas características antes a los personajes argentinos que a los inmigrantes limítrofes, quienes, con sus deslices (Freddy se embriaga en una noche de fiesta y se pelea con el encargado del lugar; no puede resistir la provocación del Oso y lo golpea cuando éste está borracho), conservan la compostura bastante más que los locales. Se pone así en pie de igualdad a unos, los inmigrantes, por lo que se dice de ellos; a otros, los argentinos, por lo que efectivamente les pasa. Es esta ‘igualdad’ lo que el Oso, arquetipo de ‘laburante’ argentino golpeado por la crisis y vocero de los prejuicios racistas y xenófobos en la película, no podrá tolerar; será humillante para él el no percibirse en una posición de verdadera superioridad respecto a aquél a quien se supone debería ser superior, representado por Freddy.

En segundo lugar, la canción ‘Cóndor Mallku’ actúa por contraste: la ansiada y soñada hermandad latinoamericana que predica choca contra los prejuicios racistas que se desarrollan en la película. En este sentido, no hay “corazón americano” ni tampoco “libertad”, por citar la propia letra de la canción; no al menos en el sentido deseado. El “corazón americano”, lejos de cualquier unidad fraternal, se devela fragmentado, roto, en donde cada fragmento intenta salvarse a sí mismo e imponerse sobre los demás, situación exaltada por el contexto social de crisis. Esa misma fragmentación lleva la búsqueda de la “libertad” al fracaso, simbolizado en la aniquilación de Freddy.

La lucha del inmigrante regional por conseguir “su libertad”, inmigrante cuyo estereotipo es puesto en crisis tal y como queda demostrado en el contraste entre el comentario de Niembro y los acontecimientos posteriores, quedará trunca por la oposición de aquellos que se hacen una imagen de ese inmigrante que no admite otra posibilidad que la del estereotipo racista.

La tragedia

A modo de pseudo-epítome, en la secuencia final de la película, la música de Los Kjarkas retorna con una nueva canción, que lleva el mismo nombre de la película, con un estilo, tanto en lo estrictamente musical como en la letra, similar a la de la apertura:

Quiero pegar un grito de liberación
Después de un siglo y medio de humillación
Quiero tengan tus días destino mejor
Y el futuro sonría prometedor

Las ansias de liberación y de acabar con la humillación reaparecen y se estrellan con el destino trágico de Freddy, quien, a lo largo del film, sin caer nunca en el estereotipo del héroe intachable (se emborracha, le es infiel a su mujer), se ocupa con su presencia, con sus acciones, con su *ethos*, de derrumbar el estereotipo del boliviano tranquilo, callado, sumiso²⁷⁸ e incluso rural, y, por lo tanto, rústico y poco educado. Véase si no cómo exige educación en el trato cuando el Oso le pide un choripán de mala manera, en la secuencia 7:

Oso: ¿Qué murmurás, man?

Freddy: Que me enseñaron a pedir con educación.

Oso: ¿Qué decís?

Freddy: Te dije que hay que pedir con educación y respeto.

Oso: Educación y respeto...

Véase también cómo no ‘se queda en el molde’ cuando le faltan el respeto (su actitud es orgullosa y segura de sí misma ante el borracho interpretado por Rafael Ferro y en el cruce final con el Oso).

Al contrariar el estereotipo, Freddy se enfrenta al destino que le es predicho al espectador (la derrota anticipada en el partido de fútbol; el crescendo de tensión y violencia entre los personajes que no deja muchos desenlaces posibles a la vista). Esas fuerzas contra las que lucha, las fuerzas de las jerarquías sociales que guardan para él un lugar de eterna

²⁷⁸ En este sentido, nos permitimos una disidencia con el magíster en Comunicación y Cultura Mauro Vázquez, quien ha señalado que *Bolivia* efectúa una construcción de los inmigrantes regionales como pasivos, como personajes que “sólo parecen sufrir”. Según su visión, se produciría “una rejerarquización, si se puede decir así, en lo que parece la necesidad de empobrecer el carácter de quien es discriminado para poder realizar la denuncia.” Sin embargo, en nuestro desarrollo creemos haber podido puntualizar en los aspectos formales de la película que demuestran lo contrario; sobre todo en cómo Freddy desafía ese estereotipo del inmigrante regional eternamente sumiso y pasivo. La visión de Vázquez con la que dialogamos aquí puede consultarse en el tercer anexo de este trabajo, en la entrevista titulada “Una luz del otro lado”.

subordinación (“humillación”, para retomar la idea presente en las canciones de Los Kjarkas) terminarán, como en una tragedia típica, por imponérsele y por hacerle pagar su ‘insolencia’ con la muerte. Es verdad que lo de Freddy no es exactamente *hybris*, es decir, orgullo o confianza en sí mismo muy exagerada que a menudo resulta en un castigo merecido²⁷⁹, en tanto no es un orgullo desmesurado. La carga de la justicia se invierte en su caso trágico: su castigo no es un acto de justicia divina como reprimenda a su insolencia, sino un acto de injusticia perpetrado por las fuerzas del racismo y la xenofobia. Así, no hay catarsis posible, en tanto no hay purificación de los sentimientos de horror, dolor e indignación que suscita la obra. Esto se debe a que la película está inscripta de manera profunda en una cultura determinada a la que ‘desviste’, con lo que consigue exponer sus conflictos de identidad y sus prejuicios racistas configurados históricamente. El espectador cuyo mundo es representado en el film se ve confrontado con él, no puede liberarse de él, ni de las contradicciones que le son develadas.²⁸⁰

Asimismo, quizás pueda verse en el final del Oso una forma de castigo a su error. Así, el convertirse en asesino de alguien que no es realmente culpable de su crisis, sería un castigo por equivocarse el blanco de un odio, de una bronca, y de una desesperación que pueden entenderse en el marco de la pésima realidad personal que está atravesando. Por supuesto, no se insinúa aquí que esté mal que el Oso asesine a Freddy pero bien, entonces, que acabe, literalmente, con aquellos (sea quienes fueren) que puedan ser considerados como ‘verdaderos culpables’ de su situación; se debe entender esta consecuencia final en su

²⁷⁹ Azas, Claudia Alejandra. “Manifestación de la *hybris* en las obras: Antígona de Sófocles y Antígonas: linaje de hembras de Jorge Huertas”. Ponencia presentada en el XVI Congreso Nacional de Literatura Argentina en la Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Chaco. 2011. Pp. 2 y 3. (Acceso: 21 de agosto de 2012)_ (Disponible en: <http://www.autores.org.ar/jhuertas/pdf/manifesdelahybris.doc>)

²⁸⁰ Como afirma Jesús Maestro, “todas las interpretaciones de lo trágico son insuficientes, y con frecuencia resultan conflictivas entre sí”. Para esta breve consideración de los elementos trágicos en *Bolivia*, se partió de: Aristóteles. *El Arte Poética*. Buenos Aires: Editorial Austral, 1948. Pp. 31-33.

Véase también: Maestro, Jesús G. “Tragedia, comedia y canon desde la teoría literaria moderna. El personaje nihilista de La Celestina”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. (Acceso: 21 de agosto de 2012)_ (Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tragedia-comedia-y-canon-desde-la-teoria-literaria-moderna-el-personaje-nihilista-en-la-celestina-0/html/ffe98b34-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html)

Aristóteles sugiere que en las tragedias no deben introducirse “personas muy virtuosas que caigan de buena en mala fortuna (pues eso no causa espanto ni lástima, sino antes indignación)”. Ya se dijo que Freddy no es estereotipo de héroe intachable, pero su “mala fortuna” genera “indignación”, ya que su muerte no puede ser justificada como expiatoria de culpas propias (o, en todo caso, su ‘culpa’ proviene de un *ethos* justo, que se enfrenta a un estereotipo injusto). Es por ello que no hay catarsis posible en esta historia.

sentido poético, metafórico: el pagar por las culpas de la situación de deterioro personal, social y económico.

En esa humillación final en la que cae el Oso puede rastrearse una visión particular de la inmigración. Para él es intolerable percibirse en una posición de inferioridad o aún de igualdad respecto a ciertos grupos de extranjeros. Por eso la crítica, en la secuencia 9, al supuesto hecho de que en la Argentina “cualquier poligrillo” extranjero logra triunfar, mientras que los locales no sacan “ni para los chicles”. Enrique comparte la misma visión cuando, en la secuencia 11, duda sobre el carácter “tranquilo” del inmigrante boliviano y considera que puede tratarse de una estrategia para ‘escalar posiciones’ a nivel social y convertirse en patrones.

Esta situación, que contraría sus convicciones y su visión de la inmigración, lo lleva a la desesperada necesidad de colocar las culpas en un chivo expiatorio y, de esa manera, diferir la propia responsabilidad ante la situación crítica que se vive (“Vos decís que la culpa la tengo yo... ¿no?”, le dice el Oso a su amigo Marcelo, segundos antes de asesinar a Freddy). Podría decirse que ésta es la típica representación del inmigrante (o, en general, del Otro, de la alteridad) como gran conspirador y generador de los males de la sociedad. Recuérdense aquí los discursos estatales durante la era neoliberal, referidos en capítulos previos; cómo se acusaba a los inmigrantes de ‘males’ sociales en crecimiento: la desocupación y la ‘inseguridad’.

La mujer del Paraguay

Si se habla de representaciones de la inmigración en *Bolivia*, no puede excluirse el rol de Rosa, la camarera paraguaya, a través del cual la película devela el estereotipo xenófobo y misógino respecto de la mujer paraguaya que existe en la Argentina. La migración proveniente del Paraguay es la más feminizada de las migraciones regionales: de acuerdo con Gerardo Halpern, hay seis mujeres cada cuatro hombres.²⁸¹ Además, según explica la socióloga Marcela Cerrutti, la mujer paraguaya “se traslada sin su familia, se trata de una

²⁸¹ migracionyderechos. “Gerardo Halpern-Las mujeres migrantes”. *YouTube*. Web. 12 de diciembre de 2010. 0:00-1:05. (Acceso: 16 de agosto de 2012)_(Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xEERf6qGbY0>)

inmigración autónoma o independiente. Esto la distingue de otros flujos migratorios en los que la mujer participa en una migración de carácter familiar como es el caso de las bolivianas.»²⁸²

Esta condición expone a la mujer paraguaya, que se vuelve ‘disponible’ en su soltería a los ojos de los hombres, y cuya autonomía es relacionada despectivamente a la condición de prostituta; hecho maximizado debido a que la mujer paraguaya, según señala Halpern, tiene como principal área de inserción laboral el trabajo doméstico, rol asociado a una fantasía sexual típica.²⁸³ En *Bolivia*, Rosa es objeto de insinuaciones y proposiciones sexuales apenas veladas, además de comentarios en ausencia; es transformada en objeto de deseo erótico. Por ejemplo, en la tercera secuencia, luego de que esa mañana se viera llegar juntos a Rosa y a Marcelo, el taxista amigo del Oso, éste le pregunta a su amigo, con picardía: “¿Cómo se porta Rosita? ¿Bien?”, a lo que Marcelo aclara que él sólo la encontró por el camino y que se ofreció a traerla al trabajo, nada más. De forma similar, en la secuencia 9, mientras Marcelo y el Oso miran una película estadounidense en el bar, y ante el elogio al físico de un personaje femenino que hace Marcelo, el Oso le replica: “Sí, pero no tanto como la paraguaya”.

Asimismo, a lo largo del relato, tanto Enrique como Marcelo le ofrecen a Rosa llevarla en sus autos para ‘alcanzarla’, lo que ella rechaza una y otra vez ante la insistencia. De este modo, en la secuencia 8, al salir del trabajo, Enrique se acerca mucho a Rosa, quien mantiene la cabeza baja, en actitud esquiva.

Enrique: ¿Te acerco a algún lado?

Rosa: No, gracias.

²⁸² Waingandt, Alejandra. “Argentina: perfil de las migrantes limítrofes”. *Argenpress.info. Prensa argentina para todo el mundo*. (Acceso: 16 de agosto de 2012)_(Disponible en: <http://www.argenpress.info/2009/06/argentina-perfil-de-las-migrantes.html>)

²⁸³ “Vino de Paraguay, calentó la tele y deja todo en tono mucamita. Comé”, la presenta como si fuera un plato de sopa la revista *Hombre* a Dalys Ferreyra, una de las sex bomb del momento que tiene lo que hay que tener: buena cola, y es burlada con todos los estereotipos por lo que puede ser burlada o afamada una inmigrante. Si es paraguaya, tiene que ser mucama. Y si no es mucama, igual tiene que calentar con el traje de mucamita”, publicó la periodista Luciana Peker en 2009, como crítica a una nota de una revista ‘para hombres’, en la que se juega con el fetiche sexual de la paraguaya ‘sirvienta’. “Ni uno de los imaginarios clásicos y despectivamente clásicos sobre los despectivamente llamados ‘paraguas’ elude a Dalys: calienta porque es paraguaya (porque se supone que muchas paraguayas son prostitutas), si es paraguaya tiene que ser mucamita (...)”. Véase: Luciana Peker. “Paraguayas, mucamitas y con segunda lengua (o el estigma que la tele insiste en reproducir)”. *Página 12, Las 12*, 11 de septiembre de 2009. (Acceso: 16 de agosto de 2012)_(Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5175-2009-09-12.html>)

Enrique: Mirá que voy para Ramos Mejía, ¿querés acompañarme?

Rosa: No, está bien, otro día.

Enrique, cariñoso, le acaricia la cabeza al irse.

En la secuencia 9, dentro de la parrilla, Marcelo no le despega los ojos de encima a la camarera mientras hablan. Ella ni sonrío ni lo mira, ni siquiera cuando le responde; continúa con sus labores, limpiando la mesa.

Marcelo: ¿Querés que te acompañe a la pensión?

Rosa: No sé.

Marcelo: ¿Qué? ¿Estás cansada?

Rosa: No, capaz que me vaya a bailar.

Marcelo: Si querés vamos a dar una vuelta... ¿eh?

Rosa: No sé.

En la décima secuencia, al salir del trabajo, Marcelo insiste con su propuesta. Esta vez se miran a los ojos, aunque Rosa muestra una frialdad que contrasta con la zalamería del taxista, quien, a diferencia de Enrique en el primer ejemplo, no invade su espacio (no se baja del taxi, y Rosa no se sube).

Marcelo: ¿Te alcanzo hasta la pensión?

Rosa: No, hoy estoy cansada.

Marcelo: Mmm... pensé que tenías ganas de ir a bailar.

Rosa: No, me quedo en la pensión hoy, estoy muy cansada.

Marcelo: ¿No tenés ganas o tenés otro programa?

Rosa: No, lo que pasa que tengo que alcanzarlo a él [Freddy] a la pensión, lo tengo que llevar a la pensión.

Marcelo: Y dale la dirección y lo encontramos allá. (Sonríe). ¿No?

Rosa: Hoy prefiero tomar el colectivo, ¿no te enojás?

Marcelo: Mmm... no te cuesta nada, vamos a dar una vuelta primero y después, qué se yo, lo venimos a buscar al muchacho.

Rosa: No, pero ahora prefiero tomar el colectivo, ¿no te molesta?

Marcelo: No... Chau.

Ni siquiera Freddy, con quien Rosa muestra mayor empatía (son compañeros de trabajo y comparten la experiencia migratoria), manifestada en sonrisas y miradas amistosas, y preguntas personales que no dirigen a nadie más, escapa a la norma y, tras emborracharse en el baile al que va acompañado de la camarera (secuencia 10), una vez en la pensión, busca sobrepasarse y le insiste en tener relaciones sexuales. La única diferencia es que Freddy ‘cae en la tentación’ sólo bajo la influencia de las sustancias, en ningún otro momento comparte la mirada ‘cosificadora’ hacia Rosa con los personajes argentinos antes mencionados.

Ante lo dicho hasta aquí, no puede dejar de mencionarse las constantes miradas al cuerpo de Rosa en su ir y venir por el bar. Mientras que la visión constante del cuerpo de la moza por parte de los clientes no es objeto de cuestionamiento para el patrón, distinto es el caso cuando el mirado es Freddy, y quien lo mira es otro hombre, el vendedor ambulante Héctor. “Si vos mirás al personal, la gente se pone nerviosa”, le advierte Enrique. Así, se admite (y pasa desapercibida) la mirada deseosa del hombre hacia la mujer, pero no del hombre hacia el hombre.

En conclusión, Rosa no puede despegarse de su posición como objeto de deseo sexual por parte de los hombres argentinos, ‘condenada’ por el estereotipo de la mujer paraguaya como ‘sirvienta’ de acceso fácil. Al respecto, es curioso que, si bien el personaje Rosa no es empleada doméstica (aunque sí ‘sirve’ en tanto camarera del bar), la actriz no profesional que la interpreta, Rosa Sánchez, sí lo era al momento de rodar el film.²⁸⁴

²⁸⁴ Véase: “Cannes aplaudió un film argentino sobre los bolivianos y paraguayos”. *Página 12*, 2001. (Acceso: 22 de agosto de 2012)_ (Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-05/01-05-16/pag30.htm>)

II

El ‘deber ser’ entre líneas

La representación del ‘deber ser’ argentino que se encuentra en *Bolivia* tiene la particularidad de no ser declamatoria, sino indirecta: es a través del discurso del rechazo que puede deducirse la idea predominante del ‘deber ser’ nacional. La película, fiel a una característica del Nuevo Cine Argentino, “piensa el sentido no como un mensaje que se transmite sino como aquello que se construye con los planos y la puesta en escena”²⁸⁵; es decir, no especula con transmitir una idea, no habla en juicios sino en imágenes vivas²⁸⁶; no busca imponer sus pensamientos al público, sino simplemente ‘mostrar’ un mundo particular.

Un primer elemento a tener en cuenta pasa por la caracterización que se hace de la inmigración regional, de la cual, como se ha visto, prevalece en la película la proveniente de Bolivia y del Paraguay. Los contingentes de estos dos países son, numéricamente, los más importantes en la Argentina contemporánea; y, además, Bolivia es el país más indígena de Sudamérica, por lo que el estereotipo del boliviano está asociado cultural y fenotípicamente a los pueblos andinos. Asimismo, lo paraguayo está asociado con fuerza a lo guaraní, produciéndose de esta forma otra relación intrínseca entre una nación limítrofe y un pueblo indígena.

Recuérdese aquí, una vez más, el rechazo estructural histórico que el Estado argentino ha tenido para con los ‘pueblos originarios’, el cual constituye parte del discurso fundacional del país. Es lógico que ese rechazo se extienda hacia naciones vecinas con tan fuertes raíces indígenas.

²⁸⁵ Aguilar, Gonzalo. *Op. cit.*, p. 140.

²⁸⁶ Andrei Tarkovski parafrasea aquí al escritor ruso Nikolái Vasilievich Gogol, y completa. “En caso contrario, el artista impone sus pensamientos al público”. Véase: Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp, 2008. P. 70.

Injurias y cualquiera

Es pertinente, entonces, poner atención a algunos usos discursivos a través de cuyo análisis podrá leerse entre líneas el develamiento que hace el film de la idea tradicional, arraigada, sobre cuál es el ‘deber ser’ argentino.

De este modo, en la película, es notable la asociación del epíteto ‘cualquiera’ con bolivianos y paraguayos. Por ejemplo, en la secuencia 9, cuando el Oso se refiere al inmigrante (en general) como “cualquier poligrillo hijo de puta” y, sobre todo, en la climática duodécima secuencia, donde el mismo Oso, representante del racismo y la xenofobia en su máxima expresión, refiere a “cualquier negro de mierda”; “cualquier paraguayo”; y donde interpela con violencia a Freddy: “¿Te pensás que necesito ayuda de cualquiera, boludo?”.

Ser un ‘cualquiera’ no sólo puede entenderse como ser alguno, ser el que fuere; también es ser de poca importancia; es decir, hay un sentido despectivo para con aquellos identificados con ese pronombre indeterminado. Por supuesto que ese ‘cualquiera’ en boca del Oso no lo incluye ni a él ni a ninguno de los que el Oso representa como arquetipo: como bien señala Gonzalo Aguilar, el Oso es ‘uno’ (“uno le abre las puertas”), no ‘cualquiera’.²⁸⁷

También es digno de mencionar que la apelación a naciones vecinas suele venir acompañada, de boca de algunos de los personajes argentinos, del insulto, de la injuria: “paraguayo de mierda”, “boliviano de mierda” (Oso, secuencia 12); “negra”, “negro muerto de hambre”, “negro de mierda” (uno de los borrachos en la tercera secuencia); “esta mina es muy turra” (Enrique, secuencia 9, en referencia a Rosa); “ese bolita que está transpirando ahí” (Oso, secuencia 12).

El señalamiento de estos usos discursivos tiene como objeto la demostración de cómo el film, en lugar de declamar el imaginario del ‘deber ser’ argentino, lo ‘desnuda’ mediante la re-creación de un discurso racista que toma como referente a la realidad de, en este caso, ciertos sectores de la sociedad rioplatense, construyéndose así como verosímil; re-creación lógica, además, ante la luz de las características ideológicas particulares de la construcción histórica en lo concerniente a la identidad nacional.

²⁸⁷ Aguilar, Gonzalo. *Op. cit.*, p. 174.

Por otra parte, debe señalarse cómo, en dos momentos de la película, se produce una confusión respecto al país de procedencia de Freddy y su ubicación geográfica. En la secuencia 1, Enrique le pregunta a Freddy si aprendió “a hacer asado allá en Perú”, a lo que Freddy replica: “No, yo no soy peruano, soy boliviano”. De inmediato, sigue un corte abrupto hacia los créditos iniciales, con la música de Los Kjarkas y las imágenes del partido de fútbol entre la Argentina y Bolivia (secuencia 2), lo que contribuye a resaltar ese último diálogo marcando el conflicto que desarrollará la obra.

Algo similar ocurre en la secuencia 6, cuando Freddy le informa al encargado del locutorio ilegal que va a llamar a Bolivia, lo que necesita una reafirmación posterior: “Rodolfo —le dice el que se presume es el dueño del locutorio a su sobrino— mirá, el amigo va a hacer una llamada al Perú”. Freddy se ve obligado a aclarar: “No, a Bolivia, a La Paz”.

A estas dos situaciones puede agregarse una tercera, no relacionada directamente con Freddy, cuando, en la secuencia 3, y mientras charla con Mercado (otro de los taxistas-comensales de la parrilla), Enrique identifica a Perú como país centroamericano. Estas confusiones displicentes entre Bolivia y Perú, y la ignorancia respecto a la ubicación geográfica del Perú (que puede extenderse a Bolivia, dado el carácter aparentemente intercambiable entre ambos —como si diera lo mismo, como si fueran países y naciones ‘cualquiera’) muestran el desprecio y la poca importancia concedida a esas regiones por el pensamiento nacional hegemónico que históricamente las rechazó a favor de lo europeo, exponen el carácter indeseable de esas poblaciones y la necesidad de mantenerlas a la mayor distancia posible. De ahí el colocar al Perú o a Bolivia en un subcontinente distinto del de la Argentina²⁸⁸ y, si llevamos el razonamiento por fuera de los acontecimientos narrados en el film, de ahí también se desprende, como ya se explicó en otros capítulos, la sensación de ‘oleada’ de migrantes regionales que en la zona central del país se produjo a partir de fines de la década del 80 y principios de los 90. En tanto esos inmigrantes se mantuvieron en las zonas de frontera, como ocurrió históricamente, pasaron desapercibidos, invisibles, estuvieron lejanos para el centro de poder geográfico del país. No fue necesario un aumento en la cantidad de inmigrantes regionales respecto al total de

²⁸⁸ De todas formas, la película evita, en este aspecto, caer en una simplificación burda. Mercado, en la escena antes descrita, le responde a Enrique: “Pero Perú es sudamericano”. No todos son ‘culpables’ del mismo tipo de ignorancia racista.

la población para desatar la sensación de oleada, simplemente su traslado a la megalópolis porteño-bonaerense.

El Estado

Además de las acciones y los discursos de los civiles, es importante enfocarse en el rol del Estado en la elaboración de discursos y políticas contrarias o reticentes a la inmigración justo en el período histórico en el que el origen de ésta se concentró mayormente en los países vecinos en desmedro de la Europa siempre soñada y beneficiada con las políticas migratorias locales. En la película, el Estado se hace presente a través de la policía, institución de control, vigilancia y represión, representante de un Estado que, de manera paulatina, con el cambio en la procedencia migratoria, pasó de fomentar la inmigración a combatirla mediante una legislación restrictiva y, en el apogeo del neoliberalismo, durante los 90, mediante los discursos de ciertos funcionarios de gobierno.

A la noche, por una calle vacía, luego de su primer día de trabajo, Freddy es interceptado por dos policías de civil en un Ford Falcon, vehículo asociado con el terrorismo de Estado durante la última dictadura; quizás un recurso de Caetano para aumentar el aura siniestra de estos representantes del Estado neoliberal xenófobo. Lleva a cuestas un bolso y sus rasgos indígenas que, puede deducirse, llevan a los policías a prejuzgarlo como inmigrante limítrofe ilegal que vino a buscar trabajo. Esto genera un ensañamiento de parte de los oficiales, que detienen a Freddy en la calle y lo interrogan de manera agresiva, lo amenazan con que no puede trabajar si no tiene papeles y que si lo vuelven a ver por esa zona lo van a meter preso; todo pese a que Freddy sólo se encontraba caminando, sin estar en una actitud auténticamente sospechosa: lo sospechoso para la policía es su sola presencia como inmigrante de un país limítrofe y, por lo tanto, indeseado.

El Espejo

Pero así como el ‘deber ser’ argentino es mostrado de forma oblicua, por señalamiento de aquello que no se desea que forme parte de ese ideal identitario, también hay en *Bolivia* una asociación implícita con un país que sirve como punto de comparación para la Argentina: los Estados Unidos.

En la secuencia 9, las imágenes de una película estadounidense se apoderan del encuadre, mientras Marcelo y el Oso, que ven el film en el televisor del bar, la discuten. Marcelo puede notar los estereotipos racistas del film y lo señala en voz alta: “Ah, estos yanquis también son unos hijos de puta. Viste que los malos son siempre latinos, latinoamericanos, negros, hasta haitianos; cualquiera hermano, son de terror.”

El Oso, por su parte, justifica esos estereotipos racistas, avala una política norteamericana que considera restrictiva, de modo justificado, para con los colectivos estereotipados negativamente en su cine, que, como señala Marcelo, se corresponden con regiones empobrecidas de América, o, al menos, con menor desarrollo socio-económico que los Estados Unidos. Al mismo tiempo, critica la política migratoria argentina por considerarla demasiado laxa y permisiva, de forma tal que podría ingresar al país “cualquier poligrillo hijo de puta”. Lo que dice, de forma implícita, el Oso es que la Argentina debería parecerse más a los Estados Unidos, o a cómo él supone que es la política migratoria de los Estados Unidos, y no permitir que ‘cualquiera’ (como los ‘cualquieras’ de la película señalados por Marcelo: haitianos, negros, latinoamericanos) se instale en el país.

Esta referencia comparativa con los Estados Unidos cobra más fuerza si se entiende la fuerte relación político-económico-cultural de la Argentina con Washington en los 90, “relaciones carnales” según las definió el canciller Guido Di Tella. Además, son dos países que han alimentado el mito del ‘crisol de razas’ para definir su identidad, crisol muy selectivo, por supuesto.

Una primera conclusión

Está visto que si *Bolivia* es capaz de disparar observaciones relativas a la mirada que desde el centralismo rioplatense se tiene de la inmigración, y si además permite deducir de esa mirada la estructura ideológica que la sostiene, configurada a través de la historia sobre una concepción determinada de lo que la Argentina y el argentino deberían ser, sólo lo consigue al mostrar, al abrir a la mirada un mundo en particular, un mundo de migrantes limítrofes, de obreros y trabajadores de clase media golpeados por la crisis y reunidos por un bar-parrilla. En este sentido, el universo retratado funciona como sinécdoque de un país y un tiempo.

Por otra parte, puede afirmarse que la posición que cada uno ocupe en las relaciones de poder influye directamente a la hora de detectar estereotipos/sentidos socialmente compartidos o de reproducirlos, relación paradójica develada por la mencionada discrepancia entre discurso (de la sociedad receptora) y acontecimientos. Si se sigue la reflexión de Aguilar, los estereotipos son falsos en relación con los hechos, pero verdaderos en relación con el imaginario al que apelan y del cual son parte.

El conflicto como expresión desesperada: las representaciones de la crisis en *Bolivia*

I

Si bien en *Bolivia* no se hace alusión directa al año en que transcurre la historia, algunas características formales y aspectos discursivos operan como indicios que sitúan a la película en la Argentina de fines de los noventa.²⁸⁹ El film dialoga con su época, representa un mundo en el que los problemas económicos afectan a cada uno de los personajes y en el que la informalidad, el cuentapropismo y el ‘rebusque’, son alternativas de la misma estrategia, a la que los personajes apelan para poder percibir ingresos o estirar la ejecución de sus deudas, en definitiva, encontrar la forma de sobrevivir en la ciudad día tras día.

Las condiciones de crisis generan un clima pesado, tenso, construido a partir de la forma, y que se manifiesta en los diálogos de los personajes, los tonos de voz, la estructura dramática, las relaciones entre ellos, objetos recurrentes, la postura de los cuerpos, las miradas y las acciones, entre otros elementos, que interrelacionados permiten preguntarnos acerca del vínculo entre las relaciones de poder y los problemas económicos en la película.

Los relatos de la crisis

Desde las primeras secuencias de diálogos, los personajes expresan sus problemas económicos, siendo el personaje del Oso quien más preocupado se muestra por su situación

²⁸⁹ En los títulos del comienzo se puede observar un partido de fútbol entre el seleccionado nacional y el de Bolivia, jugado en el año 1996, por las eliminatorias para el mundial de Francia 1998. Asimismo, en el televisor de la parrilla, en la primera noche de trabajo de Freddy, los clientes ven una pelea de boxeo entre Mike Tyson y Evander Holyfield, cuyas dos únicas peleas corresponden a 1996 y 1997.

personal. Después de contarle sus problemas económicos a Marcelo, el Oso le pide a Enrique que le fíe lo que acababa de consumir:

Enrique: Oso, ¿qué hago con lo de hoy? ¿Lo anoto?

Oso: Haceme la gamba loco. Aguantámelo por favor. Estoy hecho mierda, viste, estoy sin guita.

Enrique: Pero estás dos gambas abajo, eh.

A través de lo que dicen los personajes se infiere que los problemas económicos no se restringen a la vivencia de un solo individuo o a un grupo de personas: es un problema compartido, que afecta a todos los personajes del film, de forma directa o indirecta. Cuando alguien habla sobre las dificultades económicas que está atravesando él mismo y, en modo más amplio, el país, quien lo está escuchando sabe inmediatamente de lo que se habla: él también forma parte de esa crisis, por más que le afecte en mayor o menor medida. Así, en la secuencia 4, cuando Héctor, que es vendedor ambulante, y también un migrante interno, le comenta a Enrique acerca de su situación personal y de su regreso forzado (por las condiciones económicas desfavorables) a su provincia, éste asiente, comprende y añade:

Héctor: Sabe que la semana que viene me voy para Córdoba...

Enrique: ¿Ah, sí? ¿Otra vez?

Héctor: Si, me voy a la casa de mi viejo.

Enrique: ¿Por qué?

Héctor: No sé, acá no pasa nada. No hay trabajo.

Enrique: Y sí, no pasa nada, es un desastre.

De los personajes de *Bolivia*, Enrique es quien más alto está en la escala laboral: él es patrón, a diferencia del resto de los personajes, que son en su mayoría cuentapropistas, o también asalariados. A su vez, es una de las personas a quienes el Oso debe dinero. No obstante, Enrique también tiene problemas económicos y también le debe dinero a otra persona, 'el Turco', quien es mencionado en el film por Marcelo, el Oso y el mismo

Enrique. En una oportunidad, en la secuencia 11, luego de que el dueño del bar le recriminara a Marcelo que su amigo le debía “casi cien pesos”, Marcelo le recuerda al dueño de la parrilla que éste también le debe plata al Turco.

Enrique: ¿cómo anda el Turco?

Marcelo: Ahí anda, haciendo plata. Como nosotros. Todavía se acuerda que le debés guita.

Ante la respuesta de Marcelo, Enrique se queda en silencio, y baja la mirada mientras cambia el gesto y se muestra avergonzado.

Podría decirse, por lo tanto, que los problemas económicos aparecen en la película como una cuestión tanto de los trabajadores como de los empleadores, presente y determinante en todos los personajes, sin distinción de *status* laboral ni social.

Además de representar a la crisis económica como una cuestión que atraviesa a todos los personajes del film, se lo hace como una problemática que trasciende los límites del Estado argentino, y que, además, afecta a países como Paraguay y Bolivia. En una charla que mantienen Rosa y Freddy, en la secuencia 5, ambos cuentan los motivos por los cuales tuvieron que emigrar; la mención a la situación general de la Argentina y la de los países limítrofes aparece nuevamente. En este caso hay una apreciación comparativa que hace Freddy con respecto a sus posibilidades de supervivencia en Bolivia y en la Argentina:

Rosa: ¿Te viniste solo?

Freddy: Si, la cosa está bastante difícil allí.

Rosa: Acá también, todas las cosas están tan difícil... No está tan bárbaro.

Freddy: Si, pero por lo menos hay para poder comer... Para llevar un peso más.

Estamos hablando entonces de una situación de crisis económica estructural y regional, de conocimiento de todos los personajes del film, que determina sus acciones y que aparece como una cuestión central y recurrente en los diálogos entre los personajes, y consecuentemente, influye en el modo de relacionarse entre ellos.

Ante la crisis, existen distintos modos de actuar, distintas reacciones, de acuerdo a la posición que ocupe cada personaje en las relaciones de poder dadas en la película. Así, Freddy se ve obligado a irse de su país “para poder comer”, para “llevar un peso más”, y al llegar a Buenos Aires debe aceptar las precarias condiciones laborales que le ofrece Enrique. Héctor, al igual que Freddy, debe dejar su lugar de origen, en su caso Córdoba, para conseguir un trabajo en Buenos Aires, con distinta suerte, ya que tal como le cuenta al dueño del bar, debe volverse a la casa de su padre porque no encuentra otro trabajo. Enrique, en cambio, se aprovecha de esta circunstancia, y ante la necesidad de quienes, como Héctor y Freddy, buscan un trabajo de forma urgente, saca doble ventaja de la situación migratoria irregular en la que se encuentra Freddy, lo que le permite pagarle todavía menos que a un argentino. El escenario de crisis aumenta las posibilidades para el abuso al trabajador. El inmigrante en situación de ilegalidad está en una posición aún más vulnerable que el ciudadano argentino. A modo de ejemplo, citamos el diálogo entre Enrique y Rosa en la secuencia 3.

Enrique: Escuchame una cosa, Rosa: el horario aquí es a las 8, no cuando a vos se te canta.

Rosa: Me quedé dormida.

Enrique: Sí, bueno, pero cuando yo tengo que pagar el alquiler, a mí nadie me perdona nada, ¿no? Y vos tu platita diaria la cobrás, se trabaje o no se trabaje.

Rosa: Yo no tengo problema en quedarme hasta tarde los sábados... y no le pido horas extra.

Enrique: Bueno, pero ése era el arreglo. Además, si no te gusta, ya sabés, la puerta está abierta, para entrar y para salir, ¿eh?

Rosa: Está bien.

Enrique: Entendiste, ¿no?

Rosa: Sí, está bien.

Pero de todas formas, este cuadro de crisis, que le posibilita a Enrique escatimar en sueldos y en aportes previsionales y de seguridad social, también lo afecta: a pesar de ser el

dueño de una parrilla y estar en una situación de supuesta ventaja para afrontar la crisis, todavía tiene deudas que no puede saldar.

La crisis en los cuerpos

En este escenario, la crisis no se hace visible únicamente a través de los discursos orales de los personajes, sino que también lo hace en sus propios cuerpos. Hay una característica compartida por muchos de ellos, que tiene que ver con las posturas que toman mientras permanecen en la parrilla.

En primer lugar, al comienzo del film, en la secuencia 3, se puede observar a dos personas que duermen en la parrilla de Enrique (durante el primer día de trabajo de Freddy), ambos sentados, con los brazos y la cabeza sobre la mesa; y uno de ellos, el personaje que encarna Rafael Ferro, visiblemente borracho. En un plano fijo, filmado con un lente teleobjetivo, se ve el momento en que los dos dejan el local: el plano acerca sus dos figuras, arrastrando sus pies al caminar, uno detrás del otro, en una marcha casi sonámbula hacia la puerta de salida. Es un movimiento autómatas, sin voluntad, que también se percibe en otros personajes. En la secuencia 8, cuando Freddy pasa la noche en un bar, al entrar se puede ver a otras dos personas durmiendo sobre las mesas, en la misma posición que los dos clientes que tuvo que echar Freddy en su primer día de trabajo. Por su parte, Marcelo y el Oso, en reiteradas oportunidades adoptan las mismas posturas y cadencia en los movimientos de los dos personajes que dormían en el bar de Enrique. Se los puede ver derrumbados sobre las sillas y las mesas, tomándose las cabezas con sus manos, extenuados. En algunos momentos, aún cuando están sentados uno al lado del otro, permanecen sin hablarse y con las miradas perdidas en la pantalla de TV. El bar se convierte entonces en un lugar copado por el letargo de quienes se encuentran allí adentro. El ritmo habitual con el que se desarrollan las acciones en ese espacio es eventualmente interrumpido por los choques entre el Oso y Freddy o Enrique.

Esta actitud se ve potenciada a medida que el film avanza, a la par de los problemas económicos del Oso y la cantidad de botellas de cerveza que toman por noche.

II

La fuerza electroquímica de la sociedad

El dinero aparece recurrentemente, pasado de mano en mano, entre los personajes del film. Hay una búsqueda estética alrededor del dinero, un tratamiento formal definido; la mayor parte de las veces, los billetes y las monedas son mostrados en planos detalle, sostenidos por una mano, cuando no, en planos medios picados y cenitales. El dinero es un objeto que por recurrencia y por tratamiento formal ocupa un lugar notorio en *Bolivia*, y a la vez representa un símbolo ambivalente: aparece de manera permanente a lo largo de la película, destacado a partir de la puesta en plano (y más específicamente de los dos tipos de encuadres anteriormente mencionados), y por otro lado, como carencia de los personajes. Desde el punto de vista de la forma narrativa, la falta de dinero se convierte en la principal problemática de los personajes, pero desde el punto de vista estético, se le da un tratamiento especial, definido, entre otras cosas, por la presencia permanente; es decir, la repetición y la ausencia contenidas en un mismo objeto.

Esta circulación permanente del dinero en la película indica hasta qué punto rige las relaciones entre los personajes: es uno de los principales factores de conflicto entre ellos, moviliza sus acciones y define las relaciones de poder. Así, Freddy, para poder “llevar un peso más”, deja su país y acepta trabajar en negro por un salario muy bajo, al igual que Rosa. El Oso, centra sus diálogos en la difícil situación económica en la que se encuentra, apela a la ayuda monetaria de algunos de sus conocidos (le pide un préstamo a Marcelo, ayuda a Mercado, a Enrique que le fíe, a los dueños de la concesionaria de taxis que le den un mes más para pagar el alquiler del auto) y en un estado total de desesperación, en la secuencia 12, encuentra en una hipotética “lluvia de guita” la solución mágica a sus problemas.

El dinero, y más precisamente los problemas con el dinero, precipitan el conflicto entre los personajes del bar. Los prejuicios, que permanecen velados mientras la situación

económica no es por completo asfixiante, como ocurre al comienzo del film, salen a flote cuando esa situación se hace insostenible; en ese caso, los prejuicios se exteriorizan de forma violenta, con la utilización de insultos, abusos y golpes.

El personaje que mejor representa y sintetiza este comportamiento es el Oso. Cuando Enrique decide no fiarle más y empezar a cobrarle todo lo que tenía adeudado, es cuando se dan los momentos de mayor conflictividad en el film: en la escena en que Enrique intenta no servirle el choripán por intermedio de sus empleados (lo que provocará que el Oso le falte el respeto a Freddy), y en una de las últimas secuencias, cuando le cobra las cervezas que tomó, inmediatamente después de pedir las (secuencia que termina con una trompada y un disparo a Freddy). Más adelante veremos con mayores detalles cómo opera en él esta dinámica entre problemas económicos y conflicto.

Pero así como el dinero puede ser uno de los principales motivos de conflicto y separación, también se muestra como una forma de solidaridad. Karl Marx, en sus manuscritos económico-filosóficos de 1844 explica este carácter ambivalente del dinero, planteando que “si el dinero es el vínculo que me liga a la vida humana y a la sociedad conmigo y que me liga con la naturaleza y el hombre, ¿no es el vínculo por excelencia? ¿No es también, en consecuencia, el factor universal de separación? Es el medio real de separación y de unión, la fuerza electroquímica de la sociedad.”²⁹⁰

Siguiendo esta idea de Marx, si bien en *Bolivia* el dinero permite visibilizar las relaciones de poder, la mayoría de las veces verticales, en el caso de Rosa y Freddy, esa relación es horizontal. El primer día de trabajo de Freddy, a la hora del almuerzo, luego de que él y Rosa encontraran un momento para hablar y conocerse, Rosa le ofrece repartirse en partes iguales las propinas, tanto de las mesas como las de la parrilla. Sin conocer demasiado a Freddy, pero al reconocer su situación, y sobre todo su origen, Rosa le demuestra con ese gesto cuál va a ser la forma en que se quiere vincular con él. El dinero aparece aquí como materialización del lazo de solidaridad entre ellos dos.

Al advertir este aspecto del vínculo entre Freddy y Rosa, Enrique, para asegurar su posición jerárquica²⁹¹ respecto a ellos, utiliza el dinero para desunirlos. En la secuencia 9,

²⁹⁰ Marx, Karl. “Manuscritos económico filosóficos de 1844”. En Erich Fromm. *Marx y su concepto del hombre*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. p. 172.

²⁹¹ La posición jerárquica de Enrique se da en un doble sentido. Por un lado en la relación *patrón-empleado*, mediada por el sueldo que les paga a Rosa y a Freddy al final de cada jornada de trabajo, y además, por

Freddy y Rosa están cenando en una de las mesas del bar. Rosa está contando las monedas de la propina y repartiéndoselas con Freddy. Por al lado, pasa Enrique, quien de repente se frena, y le dice algo de costado a Freddy, que también alcanza a oír Rosa: “Fijate bien que te den tu parte”. Ambos levantan la vista y miran a Enrique sin pronunciar palabra. Unos segundos después, Rosa se levanta y Enrique remata: “Freddy, tené cuidado que esta mina es muy turra, eh. En serio”.

En suma: en la película el dinero es un elemento destacado, tanto por la forma en que se lo muestra, como por ser el detonante de conflictos personales entre los personajes del film; objeto ambivalente, recurrencia y carencia, lazo de solidaridad y a la vez factor de división.

El tiempo como condena

Otro elemento cuya presencia ocupa un lugar preponderante a lo largo de todo el film es el tiempo, materializado en un reloj de pared del bar de Enrique. En el primer plano de *Bolivia* se ve justamente al reloj, mientras Freddy y Enrique hablan en *off*. A partir de ese plano inicial, el reloj volverá a aparecer, siempre en plano detalle y eventualmente en *zoom in* y *zoom out*.

El reloj de pared opera como un indicador del avance del tiempo en la historia, por la hora que muestra el plano, que sitúa al espectador en tiempo, y además, por medio de la elipsis que implica el cambio de hora en el reloj entre un plano en el que aparece con respecto al plano anterior y al siguiente. Desde el punto de vista de la forma estilística, recurrentemente es utilizado como separador entre una escena y otra.

Pero más allá de esta función, la presencia del reloj imprime una idea de avance; es el tiempo que avanza, minuto a minuto y hora tras hora. Nótese que el primer día de trabajo de Freddy, el reloj aparece tres veces, de mañana (dos veces) y a la tarde, siempre en un movimiento progresivo (cada plano muestra tres horarios distintos, desde la mañana hasta

ofrecerles su voluntad como única garantía de estabilidad laboral (al estar en negro, Freddy y Rosa dependen de la decisión de Enrique para mantener sus puestos de trabajo) lo que le permite dirigirse a ellos de determinada forma y ejercer control. Por el otro, el dinero (el sueldo) traslada la lógica de la relación mencionada anteriormente a otro tipo de relación, igualmente vertical, pero cuya superioridad está presente en el imaginario: *argentino-boliviano*.

la tarde). El tiempo del reloj es el tiempo que cabe en un día: horas, minutos y segundos. Es esa imposibilidad de medir el tiempo más allá de las veinticuatro horas del día. De alguna manera, es el indicador de un presente constante.

Este anclaje en el día como medida de tiempo está íntimamente ligado a la proyección y a las estrategias para sobrevivir que aplican muchos de los personajes de la película; el cortoplacismo, como imposibilidad de planificar más allá de lo inmediato y el ‘rebusque’, como método para poder percibir ingresos y sobrellevar los problemas económicos personales, se convierten en dos de las características principales de los personajes. De esta forma Héctor, que es vendedor ambulante, vive con lo que vende en una jornada de trabajo (un día). Rosa y Freddy, al igual que Héctor, perciben su salario al final de cada jornada de trabajo, es decir, cobran por día. El Oso, por su parte, espera que sus acreedores “le aguanten” lo que les debe, y apela a esa estrategia diariamente para poder solucionar sus dificultades económicas.

Cada uno de ellos debe asegurarse por sí mismo el acceso a un ingreso mínimo, a bienes y servicios, y en última instancia, al bienestar, al cabo de un día, porque ese es el plazo que pueden llegar a planificar con las condiciones de trabajo en las que se encuentran. Las posibilidades económicas, marcadas por el ingreso, nuevamente señalan la trascendencia que adquiere el dinero para los personajes de la película; un detalle no menor al respecto es la baja denominación de los billetes que manejan, sobre todo, quienes tienen problemas económicos. De esta forma, proyectar más allá del día sin el dinero suficiente, sin un puesto de trabajo fijo, sin seguridad social y sin una casa propia, como es el caso de Freddy y Rosa, que duermen en una pensión, se convierte así en un deseo más que en un plan con posibilidades reales de concretarse.

Esta imposibilidad de proyectar coincide con una explicación que Maristella Svampa utiliza para referirse a los efectos de la exclusión a fines de los 90, cuando las personas que antes estaban incluidas por medio del trabajo, se vieron inmersas en un panorama sin certezas acerca del devenir de su futuro inmediato:

Frente al empobrecimiento, los individuos se vieron en la necesidad de redefinir los marcos sociales y culturales de su experiencia. Esto conduciría a la emergencia de un nuevo *ethos* que, en consonancia con la dinámica

social, aparecería marcado por la incertidumbre y una perspectiva cortoplacista, que tendía a obturar cualquier planificación reflexiva del futuro.²⁹²

La inmediatez se convierte en una condición más que en una posibilidad, que los personajes deben aceptar para lograr sobrevivir en el ‘día a día’. Aquellos que no pueden hacerlo, deben abandonar la ciudad, como es el caso de Héctor, que decide volver a la casa de sus padres en Córdoba, su provincia natal, al no conseguir un trabajo que le garantice su bienestar. El ‘rebusque’ se convierte en un *ethos*, tal como explica Svampa; los personajes de la película, sobre todo aquellos que atraviesan una situación económica adversa, no tienen posibilidad de actuar de forma diferente a como lo hacen, es decir, condicionados por los factores que los empujan a abandonar su país, a trabajar por pocos pesos y en negro o a rebuscárselas para encontrar un lugar donde dormir. En el diálogo con este *ethos*, la figura del reloj encuentra su potencia; el reloj, para los personajes que se reúnen en la parrilla, es un recordatorio de que no pueden escapar a esa medida horaria: su condena es vivir por el día.

Este sentido cortoplacista está representado, además, en reiteradas oportunidades. En una de ellas se lo puede ver a Freddy, literalmente contando las monedas (de la propina), como si se tratara de una frase hecha. De lo que pueda recibir por horas de trabajo, dependen actos aparentemente sencillos como una llamada telefónica. En la secuencia 6, Freddy le pide a Enrique que le adelante algo de dinero para que pueda llamar por teléfono a su familia, que está en La Paz. Es notable la displicencia con la que Enrique lo deja esperando para darle una respuesta. Puede verse en esa actitud despreciativa (y en el siguiente gesto ‘paternalista’, cuando Enrique le recomienda un locutorio ‘trucho’) otra forma del abuso y de la asimetría de poder entre argentino e inmigrante.

Freddy: Don Enrique, ¿puede ser un minuto? Eh, necesito cinco minutitos para ir a hablar a mi país, ¿puede ser?

²⁹² Svampa, Maristella. “La nueva configuración social. Capítulo 5. La fragmentación de las clases medias”. *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2010. p. 143.

Enrique se da media vuelta sin contestarle y se pone a hacer un café. Freddy se queda mirándolo. Luego de treinta segundos, y después de dirigirse a un cliente para servirle el café, Enrique le responde:

Enrique: Andá y volvé rápido, que tenemos que preparar la comida, que esta noche está la pelea.

Freddy: Bueno don Enrique.

Rosa también expresa esta falta de certezas. En este caso, en la secuencia 5, luego de que ella le dijera a Freddy que “no ve la hora de irse” a Paraguay, cuando Freddy le pregunta por qué motivo no regresa, Rosa se queda sin respuestas:

Rosa: ¿Y ya habías estado en Buenos Aires antes?

Freddy: ¡No! Nunca. Tampoco pensaba estar acá.

Rosa: Bueno, yo desde que vine no veo la hora de irme otra vez.

Freddy: ¿Y por qué te sigues quedando acá?

Rosa: (Levanta las cejas y tuerce la boca).

Tanto Rosa como Freddy, entonces, inscriben en la incertidumbre desde el acto más sencillo hasta la decisión más trascendente, como en el caso de Freddy, que es abandonar su país.

Cuando Freddy llegó a Buenos Aires no sabía de qué iba a trabajar, y después de que consiguiera trabajo no sabe dónde va a dormir. Lejos de planificar y proyectar, va solucionando sus problemas sobre la marcha; encuentra oportunidades y las aprovecha, por más de que en principio no le sean beneficiosas. La posibilidad de tener mejores condiciones de vida, de alcanzar el bienestar, “ya no aparece como un derecho, sino como una oportunidad.”²⁹³ Así, Freddy ve la oportunidad de trabajar de parrillero, por más de que su experiencia laboral la haya hecho en el campo, como él mismo cuenta. De igual modo, cuando va caminando de noche por las calles de la ciudad después de que finalizara su

²⁹³ Alonso, Luis. “Ciudadanía, sociedad del trabajo y Estado de Bienestar: los derechos sociales en la era de la fragmentación”. En Manuel Pérez Ledesma (comp.). *Ciudadanía y democracia*, p. 76. Citado en Svampa, Maristella: “La gran mutación. Capítulo 3. Mutaciones de la ciudadanía”. *Op. cit.*, p. 78.

primer día de trabajo, en la secuencia 8, encuentra un bar abierto. Luego de mirar por la ventana unos segundos y analizar la situación, decide entrar. Freddy aprovecha la oportunidad que se le presentó mientras caminaba sin un destino cierto, pide un café y duerme sentado con la cabeza sobre una mesa. Pero no es una conducta aislada: en el mismo bar ya había otras dos personas durmiendo antes de que él llegara.

Freddy se convierte así en un “cazador” en la ciudad, figura con la que Denis Merklen definió a los ciudadanos excluidos del neoliberalismo. En palabras de Maristella Svampa, “el autor ilustra la lógica de acción individual y colectiva que orienta la vida cotidiana en la ciudad, semejante a un bosque que esconde un diversificado repertorio de posibilidades, pero que implica desde ya la aceptación del riesgo y la incertidumbre.”²⁹⁴

La búsqueda de alternativas individuales, el ‘rebusque’, está a la vez inserto en un ambiente de informalidad que domina la mayoría de las actividades. Esta característica atraviesa toda la película: la situación irregular de Freddy como inmigrante; la condición de trabajo precarizado y en negro suyo y de Rosa; el locutorio trucho a la vuelta del bar; la venta ambulante de Héctor; los préstamos entre conocidos y la posible compra de un auto a los gitanos.

Tanto la informalidad, como el desempleo creciente y el trabajo precarizado son tres de los rasgos que el film comparte con algunas de las principales consecuencias económicas del modelo neoliberal.

La crisis en el Oso

El personaje del Oso, un taxista que está a punto de perder su trabajo, totalmente quebrado y endeudado, es fundamental para ver cómo su relación con los otros personajes del bar, especialmente con Freddy, se vuelve cada vez más conflictiva a medida que sus problemas de dinero se agravan.

El Oso se encuentra en franca caída, en una situación de riesgo no sólo personal sino también laboral y de clase. La mayor parte del tiempo se lo nota desbordado por sus

²⁹⁴ Svampa, Maristella. “La nueva configuración social. Capítulo 5. La fragmentación de las clases medias”. *Op. cit.* p. 143-144.

problemas. A lo largo del film, el Oso le comenta a algunos conocidos suyos (y no tanto) la difícil situación que está atravesando; ese va a ser el eje en el que girarán sus diálogos.

En un comienzo se lo puede ver preocupado, pero confiado en que sus problemas económicos se van a solucionar en el mediano plazo. En la secuencia 3 parece tener la situación bajo control, mantiene un tono de voz medio y sus gestos y movimientos son medidos. Esos tres elementos —voz, gestos y movimientos— van a ser, junto con sus expresiones orales, los que indiquen el grado de desesperación en que se encuentre a medida que la película avanza.

En la secuencia anteriormente citada, luego de que Freddy le sirviera un café, el Oso le sonríe y le da dos veces las gracias. El trato entre ambos es cordial y respetuoso. Es curiosa la situación, por ser la única en toda la película en que la relación entre ambos no se manifiesta de manera conflictiva, y ocurre justamente cuando el Oso tiene la situación económica ‘bajo control’ y no se ve desbordado, por lo que es posible trazar un paralelismo entre la forma en que el Oso se dirige y se relaciona con Freddy con el devenir de sus problemas económicos.

En la secuencia 7, el Oso manifiesta algunos indicios de desesperación cuando habla con Mercado:

Mercado: ¿Cómo andás?

Oso: Como el orto, no sé qué hacer.

Cuando terminan de hablar y el Oso se queda solo, mira hacia arriba y respira hondo. El problema comienza a superarlo y no encuentra alternativas para encararlo. Inmediatamente, cuando vuelve del baño, y como si fuera una reacción instantánea, tiene su primer enfrentamiento con Freddy. Enrique, al notar que el Oso pidió un choripán a pesar de no pagarle las deudas, se lo niega, indirectamente, a través de una orden a Freddy. El Oso va hasta la barra y se lo pide directamente a Freddy, pasando por alto al patrón. El tono de la voz del Oso cambia con respecto a la primera vez que habló con Freddy: ahora es más imperativo. Luego de pedirle el choripán, y de que Freddy intente servírselo, Enrique lo frena y le espeta: “¿Por qué vos no me pedís la comida a mí?”.

Se trata de una pregunta retórica: sabiendo que tenía el no de Enrique, el Oso intentó aprovecharse, en un primer nivel, del carácter de empleado de Freddy, quien como subordinado está para recibir órdenes. Pero además, puede detectarse un intento de aprovechamiento en un segundo nivel, relacionado con el estereotipo sumiso del boliviano.

Finalmente, el Oso paga el choripán y le pide a Freddy, con una enunciación imperativa, “que esté cocido”. Freddy, de espaldas, asiente, pero el Oso se enoja: “¿No me escuchaste? ¿No te enseñaron educación? Que esté cocido, te dije”. Freddy da vuelta la cabeza y con vehemencia la mueve en gesto de asentimiento y le dice “te dije que sí”. Luego murmura algo y el Oso lo inquiera:

Oso: ¿Qué murmurás, man?

Freddy: Que me enseñaron a pedir con educación.

Freddy lo mira a los ojos para contestarle, para lo que debe darse vuelta ya que está trabajando en la parrilla de espaldas a la barra, es decir, hay un esfuerzo detrás de su gesto: lo hace para imponer respeto. En definitiva, Freddy se para frente al Oso de igual a igual, algo que dada su condición de subalternidad irrita al Oso y lo descoloca. La escena termina con un breve zoom al rostro de Freddy, que mira con bronca al Oso alejarse.

Tal como mencionamos en el apartado anterior, los problemas económicos en el Oso propenden a la exteriorización de prejuicios y categorizaciones racistas, expuestas por él mismo en diálogos con su amigo Marcelo. En este caso, si bien no insulta a Freddy ni se refiere a su nacionalidad en términos denigrantes, se muestra hostil con él, como si fuera una suerte de descarga, como reacción por su choque con Enrique. El problema involucra únicamente al dueño de la parrilla y al taxista pero, sin embargo, éste último elige a Freddy como destinatario del maltrato, aprovechándose, como dijimos, de su condición de empleado y de un supuesto estereotipo tranquilo de los bolivianos.

A medida que la trama avanza, al Oso se lo nota cada vez más preocupado. Sus posibilidades de arreglar los problemas de deudas se van frustrando una tras otra. Se lo ve tenso, más nervioso, desesperado. No obstante, si bien tiene serios problemas económicos, mantiene sus hábitos, al seguir concurriendo al bar y consumiendo normalmente. Para esto, apela a que le fíen o a la ‘ayuda’ de sus amigos.

En la secuencia 11, Marcelo habla con Enrique acerca de la delicada situación económica por la que está pasando su amigo.

Enrique: ¿Tu amigo va a venir hoy?

Marcelo: (Asiente con la cabeza). Se iba a la concesionaria a ver si lo aguantaban un par de semanas más con la guita porque anda, anda ahorcado, viste.

Enrique: A mí me debe casi cien pesos ya.

Marcelo: Y en la concesionaria debe cuatro gambas. Le están por sacar el auto. Encima se tiene que mudar porque no tiene plata para bancar el alquiler.

Sobre el final de la película, en la secuencia 12, se lo ve al Oso quebrado, totalmente desbordado. Tal como le dijo Marcelo a Enrique, “le están por sacar el auto” y no puede pagar el alquiler. Está “ahorcado”, cómo el mismo dice. El estado de desesperación se manifiesta además en un plano detalle en el que se observa en su llavero una fotografía de una nena, presumiblemente su hija, mientras conversa con Marcelo y le dice: “no sé loco, ¿pegarme un tiro? O matar a alguno, ¿entendés?”. Sus movimientos son rápidos, mira aleatoriamente hacia distintos lugares y levanta el tono de voz mientras habla con su amigo. Está borracho y acaba de consumir cocaína. En un momento de sinceramiento le pide a Marcelo que lo ayude a pagar algunas deudas que tiene, pero Marcelo se disculpa por no poder ayudarlo y le invita otra cerveza.

Al pedirle otra cerveza a Freddy, no repara en formas para maltratarlo abiertamente, y se dirige a él en un tono agresivo. Luego de que Freddy les sirviera una nueva cerveza, Enrique se acerca inmediatamente al Oso y se la cobra, lo que provoca que el Oso se altere, luego de que el dueño del bar volviera a la caja.

Oso: (A Marcelo) ¿De qué se disfrazó el gordo este, loco, que nos viene a apretar ahora así, man?

Marcelo: No te calentés, loco, debe estar caliente porque la mujer no le da...

Oso: Viene cualquier negro de mierda a pasar la noche, boludo, ¿entendés?
Y está todo bien. Y yo laburo todo el día como un hijo de puta, y le dejo la
guita acá, loco, ¿entendés? Y viene y me corta la cara, macho. ¿Cómo es?

Enrique y el Oso comienzan a discutir, y entonces el Oso dispara una frase:

Oso: ¡Pero qué te pasa, loco! ¡Qué te pasa! ¿Vos te pensás que yo soy ese
bolita que está transpirando ahí? —Señalando a Freddy — ¡A mí me vas a
respetar!, ¿entendés?

A pesar de que el conflicto se da sólo entre Enrique y el Oso, este último descarga su bronca a través de agravios contra Freddy, el empleado que nada tiene que ver en el problema. Esta es la primera vez en la película en que el Oso insulta a Freddy y lo humilla verbalmente. El momento de mayor desesperación en que se encuentra el Oso coincide con el momento en que la relación entre él y Freddy adquiere mayores niveles de violencia.

Esta escena reproduce la misma lógica que el choque anterior, es decir, de un problema entre Enrique y el Oso, se deriva un trato despectivo y violento por parte del Oso a Freddy, testigo casual de la situación convertido en víctima.²⁹⁵ No obstante, aquí el comportamiento del Oso encuentra formas más violentas, entre otras cosas por su estado de desesperación, producto de la inminente pérdida del auto (su fuente de trabajo) y de la casa, y el consumo de droga y alcohol.

El *crescendo* de tensión entre Freddy y el Oso, construido progresivamente a lo largo de la película, llega a su clímax cuando el taxista le pega una trompada a Freddy y lo tira al suelo. Vemos aquí, una vez más, de qué forma el Oso se aprovecha de la posición de supuesta inferioridad en la que se encuentra Freddy, como empleado y como inmigrante pretendidamente sumiso. Pero nuevamente, como si se tratara de un esfuerzo denodado que debe repetir para afirmar su identidad (y también su dignidad), Freddy se encarga de romper el estereotipo del que es sujeto, y después de un forcejeo, le devuelve la trompada al Oso, haciéndole sangrar la nariz.

²⁹⁵ Se convierte en víctima, por el maltrato del Oso, pero ante los ojos del taxista, Freddy es victimario; una suerte de chivo expiatorio de sus problemas personales.

Las dos escenas son casi calcadas, sobre todo en el orden de las acciones, los personajes involucrados y sus reacciones. El nivel de violencia que tiene la última situación con respecto a la primera responde a la ubicación de cada una en distintos puntos del *crescendo* de tensión en la película y, también, a los factores que provocan la desesperación del Oso.

En ambas escenas, el Oso queda descolocado por la reacción de Freddy, que rompe con las nociones y prejuicios que se pensaban ciertos, verdaderos; y además, desafía las posiciones de poder establecidas en el imaginario del Oso. Ante este desajuste entre ‘lo que debería ser’ y ‘lo que efectivamente es’, el Oso no puede soportar la humillación que significa ser ofendido por alguien a quien considera inferior a él, y ante una crisis de identidad, que lo sitúa de frente a su verdadera situación personal, responde de forma extrema para reparar la deshonra: le dispara a Freddy desde un taxi, provocándole la muerte.

La amenaza negra

La idea de una oleada o de un aluvión inmigratorio, de un fenómeno del orden de lo natural para describir el proceso de ‘visibilización’ de los inmigrantes de países limítrofes, estuvo presente, tal como vimos en capítulos anteriores, en el discurso estatal y de los medios de comunicación hegemónicos en la década del 90. Esta ola migratoria bastaba para explicar las causas del desempleo creciente, sobre todo a finales de la década. Si el sistema de salud no podía dar respuestas a las demandas de la población o si se percibía un aumento de la inseguridad urbana, la corriente descontrolada de inmigrantes de los países limítrofes era la causante de cada uno de estos problemas estructurales. De esta forma, se intentaba encontrar al responsable en un otro, por fuera de las fronteras argentinas, y además, se enmascaraban los efectos de la crisis, manteniendo a salvo al modelo económico y político.

En la etapa neoliberal de la Argentina no existió, a diferencia de los dos grandes procesos inmigratorios previos (el transatlántico y el interno), un relato estatal que ayudara a legitimar la dinámica migratoria prevaleciente y a reencauzar los rasgos xenófobos producidos por el encuentro cultural. Por el contrario, al tratarse de un modelo cultural que

ya no se basaba en la producción y el trabajo, se le atribuyó a la inmigración de países limítrofes un valor negativo, por fuera de un relato que la contuviera.

El uso de términos que remiten a la naturaleza para explicar un hecho social implica una imposibilidad de control y previsión sobre ese ‘fenómeno’. La figura de los inmigrantes de países limítrofes fue construida como algo no del todo conocido, pero presente, con características negativas, que incluían la posibilidad de que se quedaran con ‘todo lo de los argentinos’. Es decir, una amenaza permanente.

Este discurso también es compartido por algunos de los personajes de *Bolivia*, que ven en Freddy y Rosa, dos exponentes de ese peligro. En la secuencia 11, Freddy intenta arreglar un control remoto y Enrique lo manda a la parrilla (“dejá, dejá, si no sabés. Andá a la parrilla, andá”). En presencia de Freddy y en voz alta, Enrique y Marcelo se ponen a hablar sobre la forma de ser de los inmigrantes y de lo que están dispuestos a hacer.

Enrique: Yo no sé si estos tipos son pelotudos o no te escuchan cuando hablás.

Marcelo: Son tranquilos.

Enrique: A veces me parece que se hacen los boludos para pasarla bien. Y después, cuando te querés acordar, son tus patrones.

En esta oportunidad, Enrique manifiesta abiertamente su preocupación por la posibilidad de que los inmigrantes inviertan el orden establecido hasta el momento: que ellos pasen a ser patrones, y él, empleado de ellos. Esta intranquilidad hace que intente dividir a Rosa y Freddy, hablándole mal a éste de la camarera paraguaya, para de esta forma ejercer mejor el control sobre ellos por separado, y así evitar que “se hagan los boludos para pasarla bien” y se pongan de acuerdo para tratar de convertirlo a él en empleado de ellos, algo que, ante lo que piensa Enrique, sería inaceptable.

En otra oportunidad, en la secuencia 9, cuando Marcelo y el Oso están mirando una película en la televisión del bar, y hablan acerca del supuesto éxito económico inmediato de los inmigrantes que llegan al país.

Oso: Acá viene cualquier poligrillo hijo de puta en un día y se llena de guita...

Marcelo: (Superponiéndose). Y se llena de plata.

Oso: Si, bueno viste, ¿a vos te pasa? A mí no me pasa boludo, le pasa a los que vienen. Y uno que anda laburando todo el día como un hijo de puta, boludo, no saca ni para los chicles loco...

Aquí, la cuestión del ascenso social aparece nuevamente, al igual que en lo expresado por Enrique. En este caso, el comentario surge a partir de lo que estaban viendo por televisión, lo cual no resulta un dato aislado. Tal como se explicó en capítulos anteriores, la aparición de los inmigrantes regionales en los medios de comunicación, estaba ligada a una imagen negativa, vinculada a la cuestión de la inseguridad urbana y a la amenaza sanitaria.

El imaginario del inmigrante exitoso, que expresan Enrique y el Oso, contrasta con los hechos en la película, en donde Rosa, que reside hace cuatro años en la Argentina, vive en una pensión y trabaja en negro por un salario muy bajo, al igual que Freddy.

Por otro lado, estas características negativas de la inmigración regional se exageran en un contexto social de crisis, en el que la incertidumbre y el riesgo son, al igual que los inmigrantes, una amenaza permanente. En el film, esta impresión encuentra en las miradas de los personajes uno de los elementos principales que permite ir construyendo una sensación de peligro y recelo desde la puesta en escena.

Los personajes de la película están mirando constantemente al resto. La mayoría de las miradas está encuadrada en primer plano, y expresan desconfianza. Desde la puesta en escena, contribuye a crear un ambiente de recelo y un *crescendo* en tensión.

En varias ocasiones, los personajes observan una determinada situación conflictiva, pero no intervienen. Por ejemplo, en la secuencia 3, cuando Freddy intenta echar a las dos personas que estaban durmiendo en el bar, Enrique lo mira de costado. Ante el insulto de uno de ellos hacia Freddy, uno a uno, el resto de los comensales, se da vuelta para mirar, pero no intervienen para ayudar a Freddy. Se trata de una actitud *voyeurista*, basada en la vigilancia permanente, el control y especulación para obtener cierta información que luego, eventualmente, servirá para sacar alguna ventaja personal.

Conflicto, tensión y supervivencia

Al analizar las representaciones de la crisis en la película, vemos de qué forma las relaciones interpersonales y los problemas económicos de los personajes integran una dinámica en la que, el carácter de las relaciones está sujeto, entre otros factores, a las condiciones económicas; si los problemas económicos se agravan, las relaciones devienen conflictivas. Esta variable económica (pero que también es cultural y social) lleva a la exteriorización de prejuicios y a la potenciación de conflictos subyacentes en el imaginario. El ejemplo del comportamiento del Oso y su trato con Freddy a medida que sus dificultades económicas crecen, sirve, en buena medida, para ver cómo opera esta dinámica en la película.

En este escenario de crisis, el cuentapropismo y el ‘rebusque’, como medios para la supervivencia diaria en un contexto de creciente desempleo y de precarización laboral, generan un clima de incertidumbre, en tanto imposibilidad de planificación reflexiva de la vida, pero también en cuanto a las bases en donde se apoya la experiencia: la pérdida del empleo, el ingreso, el auto, la casa y la familia representan una posibilidad cierta, y a la vez, un riesgo permanente.

En los dos aspectos mencionados (dificultades económicas y riesgo permanente), los migrantes son, ante el juicio de los personajes, la principal causa y amenaza de la situación que atraviesan; por su culpa hay menos puestos de trabajo, y por su culpa los argentinos pueden perderlo todo en cualquier momento.

De esta forma, a partir de las tensiones expuestas, *Bolivia* representa la crisis, el estancamiento, la idea del no-futuro, del perpetuo presente de la supervivencia. En ese contexto, los inmigrantes se vuelven chivos expiatorios donde descargar las frustraciones y las culpas personales y sociales.

Conclusiones

1.

¿Por qué nos pasa lo que nos pasa? ¿Quién se va a hacer cargo (quién tiene la culpa) de todo esto? Situaciones de grave crisis social, económica y política llevan a las personas que las sufren a evaluar responsabilidades, y en el señalar culpables concomitante, pueden dejarse escapar prejuicios, odios, ciertas visiones del mundo traídas de antemano. Previamente, se demostró cómo en *Bolivia* el agravamiento paulatino de la situación económica de uno de los personajes centrales, el Oso, va de la mano con un aumento de su hostilidad hacia los inmigrantes de países vecinos. También se demostró que esta actitud, en el contexto del apogeo del modelo neoliberal en la Argentina, en la década del 90, no era privativa de alguna parte de la ciudadanía, sino que desde el Estado mismo se culpaba a los migrantes del Paraguay, de Bolivia, del Perú, por el aumento de la desocupación, de la pobreza, de la inseguridad, y por los problemas sanitarios simbolizados en el colapso en la atención de los hospitales públicos.

Permítasenos aquí una disidencia respecto al director de la película. Adrián Caetano ha considerado que “la gente no es xenófoba”, sino que “ha habido un discurso muy perverso desde los gobiernos que todo el tiempo han tratado de legar culpas y confundir a la gente para que no se fije en qué es lo que realmente pasa.”²⁹⁹ Si bien es cierto, como se ha visto, que el discurso racista ha tenido una presencia histórica muy fuerte a nivel estatal, hay dos elementos centrales, más allá de las políticas de tal o cual gobierno, que merecen traerse a consideración, y que permiten dudar de cualquier manipulación o influencia simple y directa que un gobierno pueda ejercer sobre ‘el pueblo’.

En primer lugar, cabe la chance de concebir a los gobiernos como *emergentes* del pueblo al que se supone representan, sobre todo en períodos democráticos. Los gobernantes provienen de los mismos pueblos, ciudades y provincias que el ‘ciudadano común’; asistieron a las mismas escuelas y universidades; compran en los mismos supermercados; integran o integraron en algún momento las mismas instituciones que, al menos, algunos

²⁹⁹ García, Lorena. “Bolivia, según Caetano”. *La Nación, Espectáculos*, abril 10 de 2002 (Acceso: 20 de septiembre de 2010)_ (Disponible en: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=387438)

ciudadanos. De este modo, no es del todo incorrecto considerar que muchos de los prejuicios e ideales, que, en definitiva, la idiosincrasia de los gobernantes se corresponda en buena medida con la de (algunos) de los integrantes del ‘pueblo’.

Como objeción a esta idea, podrá señalarse que la República de Bolivia tuvo alguna vez un presidente, electo democráticamente, criado y educado en los Estados Unidos, que hablaba más fluido en inglés que en español (ni mencionar a cualquiera de las lenguas indígenas habladas en el país vecino).³⁰⁰ Sin embargo, aún cuando un gobernante provenga de un sector social-cultural-económico minoritario (una élite), o aún cuando, a lo largo del proceso de acumulación de poder, se vaya ‘aislando’ hasta ‘elitizarse’, no deja de expresar (no deja de pertenecer) a una parte de su sociedad, que es tan ‘verdadera’ en tanto parte integrante de un ‘pueblo’ como sectores que puedan considerarse mayoritarios.

Esto nos lleva al segundo elemento a considerar: que tanto gobernantes como ciudadanos sean parte de una misma matriz de pensamiento nacional, un imaginario profundamente heteróclito y en permanente disputa, que ha venido consolidándose/disputándose, al menos, desde la conformación del país como Nación. Visto de este modo, no es casual ni producto de una manipulación unidireccional que el Oso exprese sentimientos racistas similares a los de muchos funcionarios de gobierno en los 90, que ya fueron citados en el capítulo sobre la inmigración en la etapa neoliberal. Ocurre que son parte de una misma historia, que fueron educados en las mismas instituciones y que, por lo tanto, se sedimentan en ellos décadas de construcción colectiva de sentidos en lo que refiere a lo deseado y a lo rechazado como parte de la propia identidad nacional; proceso no exento, por supuesto, de disputas, pero tampoco de construcciones hegemónicas, de concepciones que prevalecen a lo largo del tiempo (las disputas por la hegemonía nunca terminan).

2.

Ocurre, entonces, que detrás de las actitudes racistas de varios de los personajes del film (que, como se intentó probar mediante la historización de las acciones del Estado nacional en lo relativo a la inmigración, están profundamente arraigadas en hechos, en lo real-social-

³⁰⁰ Gonzalo Sánchez de Lozada y Sánchez Bustamante, presidente de Bolivia entre 1993 y 1997, y entre 2002 y 2003.

político) pueden encontrarse esos sedimentos en los que es rastreable, por contraste, un imaginario identitario nacional hegemónico configurado a través de la historia. La película no declama un determinado mensaje político, deja que el significado (uno de los posibles significados) se filtre por las junturas.

Preguntas que se disparan: ¿a qué se deben las expresiones racistas de esos personajes, que se parecen tanto a las de conciudadanos nuestros? ¿Cómo se explica esa forma de pensamiento? Es seguro que en esta investigación no hemos agotado estos interrogantes, y quizás hayamos pecado de limitarnos a una evaluación demasiado ‘local’; tal vez los sustratos del pensamiento racista, con independencia de quiénes sean objeto del racismo, requieran una evaluación más profunda y compleja de la condición humana. En nuestra defensa, entiéndase que nuestro punto de partida es ‘apenas’ una película (argentina, producida en Buenos Aires); que tal evaluación escapa a nuestra área temática, donde el eje central es, mediante la concepción de la obra de arte como construcción social de sentido, reconocer cómo *Bolivia* representa el fenómeno inmigratorio desde países vecinos; y que una empresa de ese tipo sería inabordable e ignoraría el hecho de que el investigador está siempre situado en un contexto específico. Nuestros objetivos han sido mucho más humildes y realizables.

Entonces, si se trata de dar cuenta de cómo la representación de los inmigrantes regionales en *Bolivia* pone de manifiesto la crisis con otros imaginarios sobre la inmigración en la Argentina, la respuesta ha de encontrarse, por no tratarse de una película declamatoria, que ‘baje línea’, en la *poesía* que se filtra por los intersticios de la forma cinematográfica, en aquello que está en el fondo (en la estructura) estilístico-argumental; y, en un plano más amplio, en el entender a *Bolivia* como fragmento semiótico.

De este modo, en la búsqueda de la respuesta al interrogante, se debe recurrir a las concepciones históricas sobre la inmigración en la Argentina, y a los tipos étnicos que han sido favorecidos desde el Estado hasta el día de hoy, en desmedro (con desprecio) de *otros* (recuérdese el artículo 25 de la Constitución Nacional). Así, *Bolivia* se abre, sale de sí misma para asumirse, en tanto obra de arte, como parte de la disputa eterna y recurrente que un ‘pueblo’ hace sobre su propia identidad, sobre sus propios deseos y cómo éstos contrastan con lo que sí se tiene. Esta disputa es esencialmente comunicacional, en tanto involucra procesos significantes.

3.

En este caso nos preguntamos qué ocurre con la convivencia entre los ‘unos’ —recuérdese que el Oso se caracterizaba a él mismo y los que son como él, como “uno”—, la ‘sociedad receptora’; y los ‘cualquiera’, los inmigrantes, cuando los prejuicios, la desconfianza y el recelo se encuentran a flor de piel. Hablar de tolerancia en estos términos implica mantener posiciones; advertir la diferencia pero dejarla a distancia. La tolerancia, entonces, significa morigerar, disimular la verdadera noción presente en el imaginario identitario del ‘nosotros’ sobre los inmigrantes, que no desaparece sino que permanece en estado latente. No podemos, así, hablar de tolerancia como posible vía para la convivencia pacífica entre sociedad receptora e inmigrantes, porque implica no aceptar la diferencia. En esa negativa aún respiran el rencor y el odio, y ante cualquier situación de tensión, o llevado al extremo, de crisis, como vimos en la película, esas nociones sedimentadas y apenas apaciguadas por la tolerancia brotan de manera violenta.

Si el modelo es la tolerancia, creemos que no hay posibilidad de escapar del conflicto como única salida a ese encuentro cultural. La secuencia del partido de fútbol del comienzo de la película se convierte así en una metáfora de la manera inexorable en que pueden relacionarse la sociedad receptora y los inmigrantes: la contienda, un duelo en el que inevitablemente uno de los dos corre con ventaja para imponerse sobre el otro. Las relaciones de poder son distintas, desiguales, y de eso también va a depender en gran medida de qué modo un grupo se relaciona con el otro: la tolerancia lleva implícito el sentido de la subordinación; la razón del más fuerte.

Como contraposición a la tolerancia proponemos utilizar el concepto de hospitalidad como aceptación de la diferencia sin condicionamientos ni prejuicios, con la salvedad señalada al final del apartado destinado al Marco Teórico, que permite evitar el relativismo absoluto. El ejemplo de hospitalidad en *Bolivia* lo encontramos en la relación que se da entre Rosa y Freddy, y en una escena en particular, cuando sin conocerse ni saber el origen de cada uno se sientan a compartir el almuerzo y se preguntan con un interés genuino por sus vidas, sus deseos y sus historias. De antemano, los dos se disponen a mantener una relación horizontal, a indagar y conocerse.

El problema del conflicto como salida al encuentro cultural también puede extenderse a estudios que involucren otras alteridades. El racismo, como ya dijimos, no pasa tanto por diferencias fenotípicas o de origen nacional como por diferencias de orden cultural. En este sentido podemos extender nuestra pregunta a la situación de los homosexuales (como el caso de Héctor), discapacitados o pueblos originarios frente al ‘deber ser’. Ese modo de relacionamiento conflictivo, violento, con los distintos encuentra la razón de ser en la imagen que se le devuelve al colectivo incluido en ese ‘deber ser’. Un ejemplo en la película: cuando el Oso se da cuenta de que Freddy no es quien debe ser ante su pensamiento, que no se corresponde su figura con la del imaginario, en definitiva, cuando demuestra que no está establecido que él debe ser sumiso y soportar la humillación del taxista, el Oso entra en crisis. Toda su historia vital entra en crisis. Y no sólo él lo hace, todos los que son ‘como él’ son desafiados. Se trata de una afrenta a la propia identidad y a la historia detrás de la identidad individual y colectiva; un hueco por donde se cuele una característica que a su juicio sólo debían ostentar los ‘unos’.

4. ¿El dominado quiere acabar con toda dominación o sólo convertirse él en dominador?

¿Qué pasa con ‘el pueblo’, entonces? Ese ‘pueblo’, eterno mártir que resiste los atropellos de fuerzas externas aliadas a traidores internos, fuente de la resistencia contra los poderes hegemónicos, las clases dominantes, el ‘no-pueblo’. ¿No será que al interior mismo de ese ‘pueblo’ se reproducen miserias (disputas) equivalentes a las que se identifican entre pueblo y no-pueblo? ¿Que la obligación de delimitar a otro para afirmar nuestro lugar en el mundo nos hace confundir diferencia con desigualdad, aún en el seno mismo del ‘pueblo’?

Según se ha consignado, Alejandro Grimson señala que en una manifestación sindical en los 90, los obreros de la construcción bolivianos fueron obligados por sus ‘compañeros’ a hacer una columna aparte, y a soportar los insultos de los argentinos.³⁰¹ En el film, el Oso y otros personajes de ‘clase trabajadora’ denigran a los inmigrantes, también trabajadores: “cualquier poligrillo hijo de puta”; “negro de mierda”; “cualquier paraguayo”;

³⁰¹ Grimson, Alejandro. *Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba, 2005. P. 16.

“los bolivianos son todos putos”; o, con mayor ‘sutileza’, “a veces me parece que se hacen los boludos para pasarla bien. Y después, cuando te quieras acordar, son tus patrones”.

Los límites entre pueblo y no-pueblo se difuminan; la visión de un pueblo homogéneo en su abroquelarse contra las fuerzas de la opresión (siempre externas, o internas colocadas en una exterioridad mediante su señalamiento), casi santificado, es sacudida por un cine cuya potencialidad política radica, sin resignar convicciones, es decir, sin caer en relativismos absolutos, más en el abrir interrogantes, en el disparar múltiples sentidos mediante la apertura de la visión y el oído a mundos particulares, que en la declamación dogmática y la simplificación del estereotipo. La idealización romántica de la subalternidad es un peligro constante en arte, en política y en ciencias sociales. *Bolivia*, según esperamos haber podido demostrar, le escapa a ese vicio.

Así, en esta película, el cine deja de ser una excusa para transmitir un mensaje, y decide abrazar la incertidumbre para trabajar desde la puesta en escena, desde la forma (con conciencia del realizador o por inspiración [por influencia] no racionalizada) en la creación del mundo en principio cerrado de la película, pero que se debe (se abre) al mundo de lo real-social, con el que se alimentan mutuamente como parte del infinito proceso semiótico.

5.

Este punto es clave. Lejos de una visión de la comunicación del tipo estímulo-consumo social-respuesta, entendida como una cuestión lineal que puede ser decodificada en un primer nivel de observación, la entendemos como un proceso complejo, como una red infinita. En *Bolivia* no hay un mensaje directo ni un sentido explícito, sino que se busca(n) su(s) sentido(s) en la indeterminación. A partir de la puesta en escena dispara múltiples sentidos en todas las direcciones. En el film se condensan imaginarios sociales, corrientes artísticas, visiones políticas, historias. En definitiva: condiciones de producción. De esta forma se convierte en “huella”, una pieza material emergente con determinaciones espacio-temporales.

Pero como el nuestro no es un estudio de recepción (aunque sí se dialogue con otros análisis que se han hecho del film), una zona importante de las condiciones productivas se abre como posibilidad para desarrollos futuros: ¿cómo se daría (qué significancia tendría) la

recepción de *Bolivia* en distintos grupos sociales, en distintos lugares del país y/o del mundo?

Por otra parte, si es *testimonio* de la situación comunicacional de una sociedad en un momento dado, entonces puede (debe) ser analizada al interior, en sus aspectos puramente formales, y puesta en relación con elementos exteriores a los que está unida como parte de la red semiótica. De ese modo se busca indagar sobre las características de la red discursiva, en este caso en la sociedad argentina de finales de los noventa. Abrir *Bolivia* a otros discursos significa tomarla no como documento sino como monumento, siguiendo los conceptos de Foucault. El monumento representa aquello que, para completar su sentido, debe ser asociado con elementos exteriores a él, que aportan la información de la que carece por sí mismo. En algún punto, esa relación del discurso como monumento con otros fragmentos semióticos excedentes está siempre en actualización y en consecuente resignificación. En cambio el documento es un todo cerrado, que no ofrece más lecturas que lo que dice sobre sí mismo.

Como dimensión material de una situación cultural, el cine argentino de fines de los noventa se convirtió en el lugar en donde se plasmaron las huellas del momento histórico. El NCA fue, entre todas las ramas del arte, una de las que mejor interpretó los profundos cambios sociales que provocó el neoliberalismo.³⁰² Supo captar ese clima de época de fin de siglo y representarlo de manera reveladora. *Bolivia* en particular tiene la característica de haber interpretado ese clima de época al que hicimos alusión, dejando que se lea entre líneas. Su potencia radica en el carácter premonitorio que significó, en pequeña escala, la historia del film, como metáfora de la situación del país y el desenlace en la crisis de 2001.

6.

Como ha podido establecerse, *Bolivia* está atravesada de relaciones paradójales que permiten ver una(s) estructura(s) más allá de las meras apariencias, de lo mostrado en la superficie del film. Una de estas paradojas está dada por la diferencia entre el discurso y los hechos, que va de la mano con la actitud anti-estereotípica de Freddy. Desde el “los

³⁰² Podría abrirse como otro camino de investigación la pregunta por la forma en que otras ramas del arte representaron los cambios en la década neoliberal; con qué intensidad o precisión lograron interpretar su propia época, comparado con cómo lo logró el cine.

bolivianos se desesperan, se desordenan” del relato de fútbol inicial que, como se vio, contrasta con la situación emocional de los personajes (son los argentinos los más desesperados y desordenados); hasta el “negro muerto de hambre” que un borracho que pretendía dormir en el bar le espeta a Freddy, que se encontraba trabajando; pasando por la reacción ‘orgullosa’ de Freddy ante los agravios del Oso (le demanda “respeto” cuando el taxista se dirige a él de forma grosera; no teme devolverle el golpe tras la humillación padecida por sus insultos y su cachetazo) que, sin caer en un falso arquetipo de heroicidad intachable, rompe con el estereotipo del inmigrante limítrofe callado, sumiso y hasta rústico.

En el tratamiento del dinero se encuentra otra de las paradojas fundamentales de la película, que ayuda a entender algunos aspectos de la conflictividad entre el inmigrante regional y el ciudadano argentino en un contexto social de crisis. Ausencia y presencia están contenidas en el dinero: los personajes sufren por su escasez, pero, al mismo tiempo, el film le da un tratamiento formal que acentúa su escasa presencia, en planos detalle que muestran la manipulación de moneda, el recuento de billetes. “¡Oh, dinero!, Dios visible, ¿qué no haríamos por ti?”, exclama uno de los personajes de *L’Argent (El Dinero)* de Robert Bresson. Y si bien, en *Bolivia*, el Oso no asesina a Freddy para obtener un rédito económico, el dinero sí es la condición para que, sumado a prejuicios racistas configurados de manera histórica, el Oso descargue su frustración y su sentimiento de humillación social en Freddy. Al mismo tiempo, es la crisis económica el disparador para que el dinero sea el elemento alrededor del cual se movilice la vida de los personajes, algo que concuerda con la preponderancia del consumo como gran ordenador social durante el neoliberalismo. Podría decirse entonces que el dinero es uno de los principales factores de movilización de los personajes: obliga a Freddy, a Rosa y a Héctor a migrar; dirige el accionar cotidiano del Oso y provoca el malestar generalizado de los personajes.

Una tercera paradoja, quizá menos evidente, está dada por el tiempo. Señalado en particular por la presencia notable de un reloj de pared, destacado habitualmente en planos detalles, el tiempo es una presencia constante en la carencia; materializado en el reloj, pero escaso al no poder extenderse más allá de las doce horas que marca el dial. Es tiempo, pero no *todo* el tiempo, apenas el tiempo de la supervivencia, del día a día, de la precariedad laboral del neoliberalismo tardío en la Argentina.

La imposibilidad de extender la experiencia más allá del día genera un *ethos* de la incertidumbre, vinculado con la idea de no-futuro y resignación. Estos puntos, indicados por la socióloga Maristella Svampa, y abordados en el capítulo sobre el neoliberalismo en la Argentina, son marca palpable en *Bolivia*, aunque también los podemos identificar en muchas otras películas del NCA; algunas de ellas fundamentales.³⁰³ Aquí, el NCA fue capaz de captar un estado de ánimo que dejó de ser transitorio y se convirtió en una forma de ser, una condición de vida.

¿Pero qué vínculo existe entre las características de ese *ethos* con las características formales del film? ¿De qué manera esa representación impacta en el estilo del NCA? La relación es estrecha, y lo es porque *Bolivia* está sujeta a determinadas condiciones de producción, y a la vez (y por lo tanto) interviene en lo real-social. Una película influye a la otra: *Bolivia* es a la vez parte de las condiciones de producción y de recepción de otras películas del NCA.

El film de Caetano no debe verse sólo como un emergente del contexto-devenir histórico, como si sólo se alimentara de él, sino que también lo alimenta, interviene en él como parte integrante y, parcialmente, lo reconstruye, lo desarrolla (no en un sentido necesariamente progresivo), lo recrea, lo re-significa. Nuestra tesis es, de algún modo, un intento de mostrar cómo se produce este proceso de retroalimentación particular. Es por eso que insistimos en entender a *Bolivia* (y a las obras de arte en general) como fragmento semiótico, esto es, como indisolublemente entrelazada en un devenir histórico determinado y determinante. Por eso mismo planteamos la relación crítica que tiene la película con la representación de la inmigración regional y la visibilización de esa inmigración en la década de los 90, y cómo es necesario enfatizar en los imaginarios identitarios nacionales, en lo que incluyen, en lo que excluyen y en los procesos de hegemonía en que se han conformado. Esta investigación nos ha permitido ver la importancia de esos imaginarios en el corazón formal de la película, y cómo esa centralidad ayuda a comprender un momento determinado de nuestra historia.

³⁰³ Como por ejemplo *Pizza, birra, faso*; *La ciénaga*; *La niña santa*; y de algún modo en *Mundo Grúa*, a través del hijo del personaje principal.

7.

Asimismo, debe considerarse que, en el contexto de la película, la pérdida de la contención estatal (descolectivización) tras el desmantelamiento del Estado de bienestar, produjo un proceso de individualización (cada uno debe valerse por sí mismo; el otro es una piraña más en el estanque) que, sumado a la flexibilización (precarización) laboral al haber dejado el trabajo de tener un rol central en el modelo de país, despojó de su significancia histórica a la inmigración. El inmigrante es, en general, un trabajador que busca mejorar su calidad de vida. Pero en un país donde el trabajo ha sido degradado y donde, en consecuencia, escasea (y, cuando lo hay, la competencia lo vuelve más injusto y más explotador), el inmigrante corre el riesgo de transformarse, a los ojos de los locales, potenciamiento racista mediante, en una lacra trepadora causante de los males de la sociedad.

De esta suerte, *Bolivia* se vuelve marca de época. Nunca de forma declamatoria, sino que, en lo que rezuma por los poros de su discursividad y de su puesta en escena, el film hace hincapié, y ésta es una de las principales razones de su fuerza, en cómo ciertos sectores de la sociedad no sólo muestran el clima de época sino también cómo contribuyen a elaborarlo. Después de todo, es muy difícil que un Estado construya determinados modelos culturales sin la contribución activa de los grupos sociales; es decir, no podemos entender a los grupos sociales como meros receptores de discursos elaborados desde el poder. Por el contrario, debemos verlos como contribuyentes, reproductores, negociantes y, a veces, opositores.

Es incorrecto entonces hablar de populismo en *Bolivia*. Podríamos analizar el alcance de esta afirmación en relación a la totalidad de la obra de Caetano y al NCA en general, pero sería motivo de otra investigación. Antes quisiéramos preguntarnos sobre la relación entre populismo y cine. ¿Es preciso hablar de populismo en el cine? ¿No sería necesario definir antes al populismo? Como afirmamos en el apartado dedicado al lugar de Caetano en el NCA, la palabra populismo a menudo dice más de quien la enuncia que de lo que resulta enunciado.

Pero si se imbrica esta noción con la idea de ‘romantización’ de los ‘sectores populares’, la idealización de la subalternidad a la que se hizo referencia más arriba, y retomando los argumentos de los críticos que definen al cine de Caetano como populista o neo-populista, podemos decir que al menos *Bolivia* escapa a la exaltación de las clases

populares por el solo hecho de serlas. No entroniza a la figura del marginado. Al contrario: como ya vimos, la representación que se hace de Freddy no se ajusta a la de un héroe; no se hace una celebración de su condición, sino que se lo representa con sus virtudes y flaquezas. Escapa del estereotipo. En ese punto hay una mirada crítica del director. No concede de antemano un absoluto valor positivo al protagonista sólo por el hecho de ser un excluido. Lo mismo ocurre con el Oso: no es un arquetípico ‘malo de la historia’, su situación socio-económica no es mejor que la de Freddy (a su modo también es un ‘excluido’, o un personaje en proceso de serlo), aunque sí reproduce los prejuicios del grupo social al que pertenece, y que, como tales, son históricamente sedimentados; proceso que, entonces, lo involucra como individuo-reproductor de determinadas prácticas e imaginarios, pero que lo excede a causa del carácter social e histórico de estas últimas.

Por otro lado, volviendo a la discusión acerca del pueblo: ¿acaso es complaciente la mirada del director con el resto de los personajes? ¿Acaso el Oso no forma parte de ese pueblo? Reiteramos: el Oso está en una situación económica similar a la de Freddy. Eso no lo libera de la construcción que Caetano hace de él como parte del pueblo. Lo que queremos decir es que en *Bolivia* el pueblo no es el conjunto homogéneo, monolítico de las visiones románticas; sino que ‘junta’, pone en pie de igualdad ante los embates de la economía a los que son desiguales o deberían (a los ojos del Oso, que también son los del ‘deber ser’) formar parte de colectivos diferentes con el menor contacto entre sí (de ahí las quejas por las supuestas facilidades con las que “cualquiera” ingresa al país). Y en este punto la representación que hace Caetano de este pueblo bajo ningún punto de vista es condescendiente o celebratoria, sino que desnuda las profundas contradicciones al interior de ese cuerpo social tan laxo en su definición, “la violencia entre pobres, absurda e irrefrenable”³⁰⁴; revela los hilos de la presunta identidad nacional y nos devuelve un *reflejo* incómodo.

³⁰⁴ Bernades, Horacio. “Odio a la parrilla”. *Página 12, Radar*, 7 de abril de 2002. (Acceso: 20 de septiembre de 2010)_ (Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-147-2002-04-07.html>)

Anexo I: Ficha Técnica

Ficha técnico-artística de *Bolivia*³⁰⁵

Título

Bolivia

Duración

75 minutos

Estreno

Mayo de 2001 (Festival de cine de Cannes)

11 de abril de 2002 (Argentina)

Locación de rodaje

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Países

Argentina, Holanda

Idioma

Español

Para la realización de esta tesis se recurrió a la versión en DVD del film.

³⁰⁵ Elaborada a partir de los créditos del film en su versión DVD; la ficha técnica disponible en Cinenacional.com (Acceso: 26 de marzo de 2013)_ (Disponible en: <http://www.cinenacional.com/node/2425/casting>); la página de la película en Internet Movie Database (IMDb) (Acceso: 20 de septiembre de 2010)_ (Disponible en: <http://www.imdb.com/title/tt0301050/>); y la ficha realizada por Anna Sødal para su tesis de maestría “Raza, clase y género en el nuevo cine argentino. Un estudio de las relaciones de dominación en *Bolivia* y *La Ciénaga*”. *Tesis de maestría*, Universidad de Bergen. Departamento de Lenguas Extranjeras, 2009. (Acceso: 20 de septiembre de 2010)_ (Disponible en: <https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/3731/65413005.pdf>)

Dirección, cinematografía y guión

Dirección y encuadre

Israel Adrián Caetano

Fotografía y cámara

Julián Apezteguía

Asistente de dirección

María Eva Zanada

Ayudante de dirección

Carmen Flores

Ayudantes de cámara

Luis Gálmes

Gerardo Teplisky

Guión

Israel Adrián Caetano

Romina Lanfranchini (basado en un cuento de su autoría)

Producción

Compañías de producción

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)

Hubert Bals Fund

La Expresión del Deseo

Producción ejecutiva

Matías Mosteirín

Roberto Ferro

Asistente de producción ejecutiva

Gabriela Tagliabue

Productora asociada:

Lita Stantic

Jefe de producción

Nicolás Goldar Parodi

Asistentes de producción

Axel Linari

Matías Haglund

Secretaria de producción

Patricia Barbieri

Sonido

Diseño de sonido

Martín García Blaya

Mezcla de sonido

Roberto Espinoza

Sonido directo

Juan Pablo Mellibovsky

Luciano Specos

Editores de sonido

Diego Javier Arancibia

Tatá Sununú

Martín Porta

Consultor Dolby

Mauro Faucher

Post-producción de sonido

Inaudito

Mezcla de sonido

Filmocentro Sonido (Santiago de Chile)

Sistema de sonido

Dolby Digital

Diseño de arte

Arte y vestuario

María Eva Duarte

Asistentes de arte

Claudia Tórtora

María José Aón

Laboratorio e Imagen

Edición

Santiago Ricci

Lucas Scavino

Guillermo Grillo

Corte de negativo

Cristina González

Moviola

Eduardo Cascales

Jefa de química

Inés Cullen

Truca

Rubén Santeiro

Dosificación

Beto Acevedo

Laboratorio de imagen

Cinecolor

Negativo

Kodak 16mm, blanco y negro

Iluminación

Reflectoristas

Rodolfo Resch

Andrés Lapenna

Distribución

Bodega Films (Francia)

Filmmuseum Distributie (Holanda)

Cinema Tropical (Estados Unidos)

Distribution Company (Argentina)

Filmfreak Distributie (Holanda, video)

Prime Time Entertainment (Holanda, video)

Wanda Visión (España)

Legales y administración

Legales

Dr. Julio Raffo

Administración

Stella Fontán

Elenco

Freddy: Freddy Waldo Flores

Rosa: Rosa Sánchez
Oso: Oscar ‘Oso’ Berteá
Jefe: Enrique Liporace
Marcelo: Marcelo Videla
Héctor, el vendedor: Héctor Anglada
Mercado: Alberto Mercado
Hombre Locutorio I: Luis Enrique Caetano
Hombre Locutorio II: Rodolfo Resch
Borracho: Rafael Ferro
Policía Civil: Rafael Solano
Policía Civil II: Claudio Iturrieta
Dueño Pensión: Miguel Armando Doral

Música

“Ukhamampi Munataxa”

Autor: Fernando Torrico Cabrera

Intérprete: Los Kjarkas

“Cóndor Mallku”

Autor: Gonzalo Hermosa González

Intérprete: Los Kjarkas

“Bolivia”

Autor: Gonzalo Hermosa González

Intérprete: Los Kjarkas

“Viva Cochabamba”

Autor: José Ferrufino

Intérprete: Los Kjarkas

“Cumbia Original Baile”

Autores: Diego Grimbalt y Adrián Caetano

“Canto a la mujer de mi pueblo”

Autores: U. Hermosa y G. Hermosa

Intérpretes: Los Kjarkas

Agradecimientos

Ceferino Miranda, Miriam Bendjuia, Nicolás Casolino, Gabriela Grey, Paula Barredo, Gerardo Ballina, Much Music, Sebastián Roses, Paula Grandio, César Seghezzo, Guido Berenblum, Kantuta Express, Amilcar, Torneos y Competencias, La Gorda Peter, Magalí Cartagena, El Chus, Cecilia Palmeiro, Sebastián Tedeschi, Jorge Torres, Lea Szapiro, César Tercero, Esther Saint-Dizier, Valeria Roig, Milena Poylo, Alex Zito, Viviana Goldman, Jorge Gaggero, Graciela Otero, Florencia Yorio, Silvio Roitman, Camila Rodríguez, Charly Fernández Gómez.

Anexo II: Grilla de análisis

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
1	1	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> Enrique le explica a Freddy los términos en los que va a trabajar. No aparecen en pantalla, sino que en plano se ven objetos distintivos de la parrilla.</p> <p><u>Puesta en plano/Encuadre:</u> Planos fijos. Planos detalle para los objetos (cafetera, reloj, utensilios de parrilla, ollas, vajillas). Planos generales picados para mostrar la disposición espacial de todo el bar y también de la cocina. Entre los objetos del bar que aparecen en plano hay carteles (“choripán 1\$”; “se necesita parrillero”; un edicto de la policía; un cartel que aclara el derecho de los clientes a pedir factura), y cuadros con fotografías de equipos de fútbol.</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> voz en off de Enrique hablándole a Freddy. Sonido ambiente del bar y de la calle.</p> <p><u>Diálogos:</u> Enrique le explica a Freddy los términos en los que va a trabajar, eventualmente haciéndole preguntas.</p> <p><i>Enrique: Decime una cosa, ¿hace mucho que estás acá?</i></p> <p><i>Freddy: Hace una semana.</i></p> <p><i>Enrique: ¿Y qué? ¿Aprendiste a hacer asado allá en Perú?</i></p> <p><i>Freddy: No, yo no soy peruano. Soy boliviano.</i></p>
2	1 (1'30'')	<p>Títulos de la película, intercalados con imágenes de un partido de fútbol por eliminatorias entre Argentina y Bolivia.</p> <p><u>Puesta en plano:</u> Imágenes de la transmisión televisiva del partido de fútbol entre Argentina y Bolivia. En las imágenes se ve la salida de los dos equipos a la cancha, y dos goles de la selección argentina.</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Canción del grupo musical boliviano “Los Kjarkas” y sonido de la transmisión del partido de fútbol, en el que se destacan los comentarios de los relatores.</p> <p>Letra de la canción “Cóndor Mallku”:</p> <p><i>Cual ave que brota de los sueños Más allá de toda realidad Remontando cruzas por los Andes Llevando un mensaje de hermandad(x2)</i></p> <p><i>Cual coloso vuelas por los cielos Desafiando toda inmensidad Entre mitos y leyendas de los Incas</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
2 (continúa)	1 (continúa)		<p><i>Y dioses que bajan desde el sol (x2)</i></p> <p><i>Desde el corazón americano</i> <i>Rumbo a un hermoso cielo azul</i> <i>Vuela el cóndor mallku boliviano</i> <i>Al encuentro de su libertad (x2)</i></p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Comentarista: Los bolivianos se desesperan, se desordenan.</i></p>
3	1 (3'43'')	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> Enrique y Mercado hablan acerca de la dirección de un lugar. Enrique confunde la ubicación geográfica de los países. Mientras hablan se ven dos clientes dormidos, apoyados sobre las mesas del bar. Ambos están derrumbados, profundamente dormidos. A su vez, Freddy prepara el fuego de la parrilla para poner los chorizos, según le ordena Enrique.</p> <p><u>Puesta en plano/Movimiento de cámara/Encuadre:</u> La escena comienza con un plano general en el que se ve el bar. Seguidamente se ve un plano detalle de un reloj colgado a la pared. Cuando se ven en escena los dos clientes durmiendo en el bar, se utiliza plano pecho fijo cuando aparecen individualmente, y plano general corto para los dos juntos. Plano pecho y americano para Freddy, según se acerque o se aleje de la cámara, que lo sigue en sus acciones con un lento</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Ambiente (Se escucha la televisión, los autos pasando por la calle y la puerta abriéndose, y sonidos del bar —tazas, cucharas, botellas, murmullo, etc.—)</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Enrique: Es ahí donde están los putos, los travestis estos, llegó la policía y salieron todos rajando. Es ahí en Charcas y Nicaragua. Ahí en Palermo Viejo, sabes dónde te digo, donde están todos los países centroamericanos viste, de Perú, todos esos.</i></p> <p><i>Mercado: Perú es sudamericano... No sé qué me decís.</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
3 (continúa)	1 (continúa)	movimiento hacia la izquierda.	
	2 (5'33'')	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> Un taxi estaciona en la puerta de la parrilla, del que bajan Rosa y Marcelo. Rosa cruza todo el bar, llega al otro lado del mostrador, saluda a Freddy y se dirige a la cocina. Mientras camina, todos los clientes que están presentes la miran pasar de reojo, a excepción de Freddy, que la ve pasar de frente. Allí adentro Enrique la increpa por haber llegado tarde, ante la mirada de Freddy.</p> <p><u>Puesta en plano/Movimiento de cámara/Encuadre:</u> Cuando Rosa entra al bar la cámara la sigue con un movimiento a la izquierda en plano pecho. En primer plano, Enrique mira pasar a Rosa, quien aparece fuera de foco frente a cámara, caminando hacia la cocina. Del mismo modo ocurre con Mercado y Freddy, que también la ven pasar. Cuando Enrique va a buscarla a la cocina, Freddy, en plano pecho y en la mitad del cuadro, los mira a través de la cortina, de espaldas a la cámara. Rosa y Enrique hablan detrás de una cortina de tiras plásticas, que se ven fuera de foco. La cámara se mueve levemente. Es la mirada subjetiva de Freddy. Plano y contraplano de Rosa y Enrique, de perfil y en planos cortos (pecho y primer plano) mientras dialogan. Freddy, de frente a la cámara y en plano pecho se detiene a mirar y escuchar la conversación. La cámara se mueve lateralmente a la par de Freddy.</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Ambiente</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Enrique: Escuchame una cosa, Rosa: el horario aquí es a las 8, no cuando a vos se te canta.</i></p> <p><i>Rosa: Me quedé dormida.</i></p> <p><i>Enrique: Sí, bueno, pero cuando yo tengo que pagar el alquiler, a mí nadie me perdona nada, ¿no? Y vos tu platita diaria la cobrás, se trabaje o no se trabaje.</i></p> <p><i>Rosa: Yo no tengo problema en quedarme hasta tarde los sábados... y no le pido horas extra.</i></p> <p><i>Enrique: Bueno, pero ése era el arreglo. Además, si no te gusta, ya sabés, la puerta está abierta, para entrar y para salir, ¿eh?</i></p> <p><i>Rosa: Está bien.</i></p> <p><i>Enrique: Entendiste, ¿no?</i></p> <p><i>Rosa: Sí, está bien.</i></p> <p><i>Enrique: Bueno, y ahora metele que llega toda la locura del</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
3 (continúa)	2 (continúa)		<i>mediodía.</i>
	3 (8'10'')	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> Marcelo y el Oso conversan acerca de los problemas económicos del último. En el medio de la charla, Rosa les sirve dos tazas de café. En ese momento dejan de hablar. Cuando se va, el Oso le pregunta, sugerente, a Marcelo por Rosa.</p> <p><u>Puesta en plano/Encuadre:</u> Planos y contraplanos en plano pecho del Oso y Marcelo hablando. Están uno al lado del otro, por lo que la mayor parte de la charla están de perfil. Detrás de ellos se ve el mostrador, a Mercado sentado tomando un café y a Freddy trabajando en la parrilla, fuera de foco.</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Ambiente</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p>(Rosa les sirve dos cafés a Marcelo y el Oso. Cuando se va, el Oso hace un comentario).</p> <p><i>Oso: ¿Cómo se porta Rosita? ¿Bien?</i></p> <p><i>Marcelo: No... La encontré en el camino nomás. La alcancé (...).</i></p> <p>(El Oso le cuenta a Marcelo acerca de su situación económica).</p> <p><i>Oso: (...) Viste ahora voy a ver si... Un boga man, voy a tener que meter un boga, tengo un boga conocido, a ver si tiro hasta el juicio loco. Sale la guita del juicio y garpo eso.</i></p> <p><i>Marcelo: Son unos hijos de puta.</i></p> <p><i>Oso: son unos uruguayos hijos de puta loco, son unos uruguayos hijos de puta. Mirá que la vieja es uruguaya, yo conozco allá, yo voy mucho para allá, me van a dejar en bolas y son capaces de cualquier cosa.</i></p> <p><i>Marcelo: Hijos de puta hay en todos lados. En Estados Unidos, en Rusia, en Cuba hay hijos de puta.</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
3 (continúa)	3 (continúa)		<p><i>Oso: Si pero los que me rompen el orto son uruguayos.</i></p> <p><i>Marcelo: Bueno no te calentés, ya va a mejorar.</i></p> <p><i>Oso: Si, ya va a mejorar, seguro. (Irónico).</i></p>
	4 (11'24'')	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> Enrique le pide al Oso que se acerque y le pregunta cuándo le va a pagar todo lo que le debe. El Oso se muestra dubitativo en sus palabras.</p> <p><u>Puesta en plano/Encuadre:</u> Plano y contraplano de la conversación, en primer plano fijo.</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Ambiente</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Enrique: Oso, ¿qué hago con lo de hoy? ¿Te lo anoto?</i></p> <p><i>Oso: Haceme la gamba loco... Me... Aguantámelo por favor. Estoy hecho mierda, viste. Estoy sin guita.</i></p> <p><i>Enrique: Pero estás dos gambas abajo eh...</i></p> <p><i>Oso: Te puedo dar, mirá, veinte mangos para el taxi. Va a salir eso seguro. Sino sale el juicio, y arreglamos ¿ok?</i></p> <p><i>Enrique: Si pero todo tiene un límite, ¿viste?</i></p>
	5 (12'37'')	<u>Acción/Dirección de actores:</u> Enrique le ordena a Freddy que eche a las dos personas que están dormidas sobre la mesa, quienes están 'tirados' sobre las mesas. Freddy se acerca primero a uno y le dice amablemente que si no consume se tiene que retirar. La persona se levanta lentamente y se dirige a la puerta. Freddy avanza con cautela y con cierto nerviosismo, frotándose constantemente las manos. La otra	<p><u>Banda de sonido:</u> Ambiente</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Borracho 1: ¡Qué me tocás negro! ¡Forro!</i></p> <p><i>¡Qué venís negro! ¡Negro muerto de hambre, la concha de tu madre! ¡Vení, negro! ¡Vení negro de mierda! ¡Cagón!</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
3 (continúa)	5 (continúa)	<p>persona, notablemente borracha, no responde al pedido de Freddy, que intenta despertarlo tocándole el brazo. El borracho reacciona inmediatamente, quitándole de forma violenta su mano del brazo e insultándolo. Finalmente los dos se retiran, muy lentamente, con un andar cansino y con la cabeza inclinada hacia abajo. Freddy le toca nuevamente el brazo, y el borracho vuelve a insultarlo, ante la mirada del resto de los presentes, que permanecen ajenos a la situación. Freddy se acerca hasta la puerta del bar mientras sigue siendo insultado. Da un paso hacia adelante para hacerle frente, pero vuelve a entrar ante el grito de Enrique. Antes de cerrar la puerta lo mira con ojos entrecerrados, con bronca.</p> <p><u>Puesta en plano/Movimiento de cámara/Encuadre:</u> En plano americano, la cámara se mueve hacia la derecha, siguiendo la marcha de Freddy hacia las dos mesas. Cuando las dos personas que estaban durmiendo se van del bar, se los ve en plano americano, de frente a la cámara, con un lente teleobjetivo, que acerca la figura de los dos. Enrique sigue la acción desde un plano medio, mirando de reojo. Cuando el borracho vuelve a insultar a Freddy, Enrique los mira en plano medio, al igual que Marcelo, Héctor y Mercado, siguiendo el paso de los dos con la mirada. Desde afuera del bar, en plano general, el borracho sigue insultando a Freddy, que se queda mirando en la puerta. En primer plano se ve la expresión de bronca de Freddy mientras es insultado.</p>	

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
4	1 (13'29'')	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> Héctor y Enrique hablan sobre la situación laboral y económica del país. Mientras conversan en off, se ve a los clientes almorzando.</p> <p><u>Puesta en plano/Movimiento de cámara/Encuadre:</u> Planos de corta duración y con movimientos de cámara, que recorren los ejes de los cuerpos de algunos personajes —brazos, torsos—. Ambas cuestiones denotan el intenso ritmo de trabajo del mediodía en el bar. Los planos son cortos, predominantemente primeros planos y planos detalle. Se ven clientes comiendo, tomando y hablando entre ellos. Los planos de detalle se centran, por un lado en los platos y por otro lado en las manos de los personajes sujetando o contando billetes. La secuencia termina con un zoom in al reloj de pared, que termina en plano detalle.</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Ambiente y voz en off de Enrique y Héctor.</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Héctor: Sabe que la semana que viene me voy para Córdoba...</i></p> <p><i>Enrique: ¿Ah, sí? ¿Otra vez?</i></p> <p><i>Héctor: Si, me voy a la casa de mi viejo.</i></p> <p><i>Enrique: ¿Y por qué?</i></p> <p><i>Héctor: No sé, acá no pasa nada. No hay trabajo.</i></p> <p><i>Enrique: Y si, no pasa nada, es un desastre.</i></p> <p><i>Héctor: Así que tomó empleado nuevo.</i></p> <p><i>Enrique: Sí ¿Por?</i></p> <p><i>Héctor: No, porque como yo andaba buscando trabajo, ¿vio?</i></p> <p><i>Enrique: Pero me hubieras dicho, yo no soy adivino, no puedo andar adivinando quién necesita laburo y quién no.</i></p> <p><i>Héctor: Si, pero yo pienso que se tiene que fijar en la gente de su país, y no tomar gente de afuera.</i></p> <p><i>Enrique: Yo me fijo en la gente de mi país, eh.</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
5	1 (15'01'')	<p><u>Acción/ Dirección de actores:</u> Rosa limpia el bar, que quedó vacío. Freddy la espera para almorzar. Almuerzan juntos en la cocina y hablan sobre los motivos que los llevaron a irse de sus respectivos países. Cuando terminan de almorzar, Rosa le propone a Freddy dividir en partes iguales la propina que junten en las mesas y en la parrilla.</p> <p><u>Puesta en plano/Encuadre:</u> Rosa barre el piso del bar en un plano general picado, desde el techo del bar. Planos cortos (primer plano y plano pecho) de Freddy y Rosa mientras conversan en la cocina sobre qué los llevó a emigrar a la Argentina — plano y contraplano con cámara fija —.</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Sonido ambiente, con cubiertos en primer plano, y sonidos de la calle.</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Freddy: ¿Hace cuánto que trabajas aquí, Rosa?</i></p> <p><i>Rosa: Hace un año más o menos.</i></p> <p><i>Freddy: ¿Y aquí en Buenos Aires? ¿Hace cuánto que vives?</i></p> <p><i>Rosa: Bueno, mi mamá es argentina. Yo nací en Paraguay. Mi papá es paraguayo, y bueno, hace como cuatro años que me vine para acá. ¿Y vos? ¿Hace cuánto que viniste?</i></p> <p><i>Freddy: Y, hace una semana que llegué. Se quedó toda mi familia, mi mujer, mis tres chiquitas... Pero más adelante pienso traérmelos.</i></p> <p><i>Rosa: ¿Te viniste solo?</i></p> <p><i>Freddy: Si, la cosa está bastante difícil allí.</i></p> <p><i>Rosa: Acá también, todas las cosas están tan difícil... No está tan bárbaro.</i></p> <p><i>Freddy: Si, pero por lo menos hay para poder comer... Para llevar un peso más.</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
5 (continúa)	1 (continúa)		<p><i>Rosa: ¿Y ya habías estado en Buenos Aires antes?</i></p> <p><i>Freddy: ¡No! Nunca. Tampoco pensaba estar acá.</i></p> <p><i>Rosa: Bueno, yo desde que vine no veo la hora de irme otra vez.</i></p> <p><i>Freddy: ¿Y por qué te sigues quedando acá?</i></p> <p><i>Rosa: (Levanta las cejas y tuerce la boca).</i></p>
6	1 (18'10'')	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> Freddy gesticula con sus manos mientras le pide permiso a Enrique para ir a hablar a su país. Enrique se da media vuelta sin contestarle y se pone a hacer un café, con clara expresión de disgusto. Podría decirse que 'lo deja pagando'. Freddy se queda mirándolo expectante. Mientras espera, se refriega las manos nuevamente, mueve la cabeza rápidamente y se aprieta la lengua con sus labios.</p> <p><u>Puesta en plano/Movimiento de cámara/Encuadre:</u> La cámara se mueve lateralmente y acompaña el andar de Enrique detrás del mostrador. Plano americano y pecho para ambos. Plano pecho, en el que sólo está Freddy en cuadro cuando espera la respuesta de Enrique.</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Ambiente</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Freddy: Don Enrique, ¿puede ser un minuto? Eh, necesito cinco minutitos para ir a hablar a mi país, ¿puede ser?</i></p> <p>(Enrique se da media vuelta sin contestarle y se pone a hacer un café. Freddy se queda mirándolo. Luego de treinta segundos, y después de dirigirse a un cliente para servirle el café, Enrique le responde).</p> <p><i>Enrique: Andá y volvé rápido, que tenemos que preparar la comida, que esta noche está la pelea.</i></p> <p><i>Freddy: Bueno don Enrique</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
6 (continúa)	2 (20')	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> Freddy llega a la puerta de una casona antigua, en donde hay un hombre leyendo el diario. Le pregunta si puede hacer una llamada y entran. En un patio interno, Freddy le dice que va a llamar a La Paz. Freddy habla después con el sobrino del hombre que lo acompañó y le pregunta cuánto tiempo tiene para hablar. Se sienta en una silla y habla por teléfono primero con una familiar, luego con su hija y después con su esposa.</p> <p><u>Puesta en plano/Movimiento de cámara/Encuadre:</u> Planos americano y pecho para Freddy y quienes atienden el locutorio trucho. Dentro de la casona, plano cenital cuando Freddy se sienta a esperar la llamada por teléfono. Cuando comienza a hablar se lo ve en un plano americano. La cámara lentamente hace zoom in hasta llegar a un primerísimo primer plano mientras Freddy sigue hablando.</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Ambiente</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Hombre locutorio 1: Roberto, mirá el amigo va a hacer una llamada al Perú...</i></p> <p><i>Freddy: No, no, a Bolivia, a La Paz.</i></p> <p>[...]Freddy habla por teléfono con un familiar</p> <p><i>Freddy: Si, estoy trabajando. En un restaurante. Cuéntales a todos. Estoy trabajando en un restaurante.</i></p>
7	1 (28')	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> Es de noche. En el televisor del bar se ven las imágenes de una pelea de boxeo entre Mike Tyson y Evander Holyfield. El Oso está sentado junto a Marcelo en una de las mesas. El Oso le pide un choripán a Rosa. Cuando Rosa se lo encarga a Freddy, Enrique la escucha y le ordena que no se lo sirva. Rosa va a hasta la mesa y le dice al Oso que no le quedan más choripanes. El Oso gira la cabeza hacia el mostrador y a Rosa, se levanta y se dirige a la parrilla, notablemente irritado, y le pide un choripán a Freddy. Freddy intenta servirselo pero Enrique lo detiene. Ambos se dirigen a Freddy. El Oso increpa a Enrique por negárselo y Enrique le</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Ambiente.</p> <p>En el comienzo de la secuencia, mientras se ven las imágenes de la pelea, se escucha el sonido de la transmisión televisiva, al tiempo que se escuchan los gritos de arenga de los comensales.</p> <p>Sobre el final de la discusión entre el Oso y Freddy, se escuchan sonidos similares a un trueno.</p> <p><u>Diálogos:</u></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
7 (continúa)	1 (continúa)	<p>reprocha que le todavía le debe plata. A Freddy se lo ve con la mirada baja, compungido. El Oso finalmente saca un peso de su bolsillo y paga un choripán. Enrique le ordena a Freddy que se lo sirva. Mientras Freddy lo prepara, el Oso lo “prepotea”. Freddy está de espaldas y se da vuelta para contestarle, es decir, hay un esfuerzo en la respuesta, un movimiento para dejarle en claro al Oso que no se deja faltar el respeto. Freddy vuelve a darse vuelta y murmura algo. El Oso le pregunta qué murmuró y Freddy se da vuelta nuevamente y le dice mirándolo a los ojos que a él le enseñaron que hay que “pedir con educación y respeto”. Le sirve el choripán y el Oso se va. Freddy apoya sus dos manos sobre el mostrador y se queda mirando al Oso, con los ojos entrecerrados, mirándolo fijo, con bronca, mientras se va a la mesa.</p> <p><u>Puesta en plano/Movimiento de cámara/Encuadre:</u> La cámara está fija detrás del mostrador. En plano se ven las mesas del bar. De una de ellas se para el Oso y se dirige a la cámara en plano general, levemente contrapicado. Cuando se apoya en el mostrador el plano es pecho. Enrique mira la situación en plano pecho, de reojo. Plano y contraplano de Freddy y el Oso, en plano pecho. Enrique se dirige a la barra y el Oso lo sigue con la mirada. En plano pecho, Enrique le pide a Freddy que no le prepare el choripán. Ambos aparecen en el plano. La cámara se posiciona en la caja, donde antes estaba Enrique, e incluye a los tres en plano general. El Oso le habla a Enrique y cambia el eje desde donde se lo encuadra (desde la</p>	<p>(Enrique le niega un choripán al Oso por falta de pago. El Oso va hasta la barra y se lo pide directamente a Freddy, pasando por alto al patrón. Enrique lo frena).</p> <p><i>Enrique: (al Oso) ¿por qué vos no me pedís la comida a mí?</i></p> <p>(El Oso paga el choripán y le ordena a Freddy, con una enunciación imperativa).</p> <p><i>Oso: ¡Que esté cocido!</i></p> <p>(Freddy, de espaldas, asiente, pero el Oso se enoja).</p> <p><i>Oso: ¿No me escuchaste? ¿No te enseñaron educación? Que esté cocido, te dije.</i></p> <p>(Freddy da vuelta la cabeza y con vehemencia la mueve en gesto de asentimiento).</p> <p><i>Freddy: Te dije que sí.</i></p> <p>(Freddy vuelve a mirar a la parrilla y murmura algo. El Oso lo inquiere).</p> <p><i>Oso: ¿Qué murmurás, man?</i></p> <p><i>Freddy: Que me enseñaron a pedir con educación.</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
7 (continúa)	1 (continúa)	derecha del Oso. Antes lo hacía desde la izquierda). Plano y contraplano de Enrique y el Oso en plano pecho. Freddy se aparta de la conversación y se lo ve en primer plano, mirando hacia abajo y hacia los otros dos. Freddy vuelve nuevamente a la parrilla. El Oso saca una moneda de un peso y la desliza sobre el mostrador. Cuando lo hace el plano es cenital y solo se ven las manos del oso y los objetos que hay sobre la barra: un plato, un vaso y un servilletero. Cuando el Oso increpa a Freddy, hay un plano y contraplano en plano pecho. La cámara se mueve hacia abajo cuando Freddy se agacha a buscar algo. Plano detalle del choripán. Freddy le sirve el choripán en plano pecho, con la cámara detrás del mostrador, del lado de la parrilla. Cuando el Oso se va, la cámara pasa a estar del otro lado de la barra, con Freddy de frente, que mira al Oso de reojo. El encuadre comienza en un plano americano. Hay un zoom in breve hacia el rostro de Freddy.	<p><i>Oso: ¿Qué decís?</i></p> <p><i>Freddy: Te dije que hay que pedir con educación y respeto.</i></p> <p><i>Oso: Educación y respeto...</i></p>
	2 (30')	<p><u>Acción/ Dirección de actores:</u> En la vereda, después de cerrar el bar, Enrique se dirige a Rosa con una sonrisa y le entrega la plata del jornal, en tono amigable, y luego le ofrece acercarla en auto a “algún lado”. Cuando Rosa se despide, Enrique le toca el pelo. Enrique invade el espacio de Rosa, que mantiene la vista más bien baja, en actitud esquiva.</p> <p><u>Puesta en plano/Encuadre:</u> Cuando Enrique se acerca a Rosa</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Sonido ambiente (ruidos de la calle).</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Enrique: (entregándole unos billetes a Rosa) Tomá, esto es lo tuyo. ¿Te acerco a algún lado?</i></p> <p><i>Rosa: No, gracias.</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
7 (continúa)	2 (continúa)	para darle el dinero por la jornada de trabajo, está de frente a la cámara en plano pecho. El resto de la escena es plano general.	<p><i>Enrique: Mirá que voy para Ramos Mejía. ¿Querés acompañarme?</i></p> <p><i>Rosa: No, está bien. Otro día.</i></p>
8	1	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> Freddy camina por las calles de la ciudad, de madrugada. Lo frena la policía, le pide documentación y lo amenaza. Freddy se muestra huidizo, nervioso, con temor. En cambio el policía (de civil) que lo interroga lo hace de forma imperativa, levantando el tono de su voz, con preguntas cortas, tratando de amedrentar a Freddy. En un determinado momento, el otro policía (también de civil) ilumina alternativamente con una linterna el rostro de Freddy y su cédula de identidad. Los efectivos se movilizan en un Ford Falcon sin identificaciones policiales. El policía le devuelve la documentación a Freddy de manera violenta, apoyándose contra su pecho.</p> <p><u>Puesta en plano/Movimiento de cámara/Encuadre:</u> Freddy camina de noche por una vereda, en plano general. El plano tiene alto contraste, y predominan los tonos oscuros. El patrullero se acerca por la calle. Cuando baja Policía 1, el plano es más corto (americano). Policía 1 está vestido de</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> La secuencia comienza con una canción folklórica de Bolivia en off, que sirve de transición entre la secuencia anterior y ésta. Luego del encuentro con la policía, cuando el patrullero se va del lugar, se escucha un fuerte estruendo, una especie de trueno. Después de que el patrullero se va, y Freddy camina por la calle, se escucha una ráfaga de viento constante.</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p>(Un patrullero se detiene, y bajan dos policías de civil).</p> <p><i>Policía 1: Buenas noches, señor.</i></p> <p><i>Freddy: Buenas noches.</i></p> <p><i>Policía 1: Policía. Contra la pared. Dejá el bolso en el suelo. (A Policía 2.) Revisalo. (A Freddy.) ¿De dónde venís?</i></p> <p><i>Freddy: De acá cerca.</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
8 (continúa)	1 (continúa)	negro y la mayor parte de su rostro no logra distinguirse por la oscuridad. El Policía 2 le revisa el bolso y la billetera en primer plano. Cuando el patrullero se va el plano vuelve a ser general.	<p><i>Policía 1: Date vuelta. Abrite la campera. ¿De dónde venís vos?</i></p> <p><i>Freddy: Ehhh... De acá, de acá cerquita.</i></p> <p><i>Policía 1: ¿De dónde?</i></p> <p><i>Freddy: De acá cerquita.</i></p> <p><i>Policía 1: ¿Cerquita dónde?</i></p> <p><i>Freddy: De acá tres cuadras más o menos.</i></p> <p><i>Policía 1: ¿Y qué hacés acá?</i></p> <p><i>Freddy: Estoy de paso.</i></p> <p><i>Policía 1: ¿De paso para dónde?</i></p> <p><i>Freddy: Ir a ver a un familiar. Estoy de visita.</i></p> <p><i>Policía 1: Date vuelta.</i></p> <p><i>Policía 2: ¿Dónde tenés los documentos acá?</i></p> <p><i>Freddy: Los papeles de migraciones...</i></p> <p><i>Policía 1: ¿Qué es esto? ¿Este es tu documento?</i></p> <p><i>Freddy: Sí, esa es mi, mi cédula.</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
8 (continúa)	1 (continúa)		<p><i>Policía 1: Freddy... ¿Trabajás vos?</i></p> <p><i>Freddy: No.</i></p> <p><i>Policía 1: Sabés que no podes trabajar si sos ilegal, ¿no?</i></p> <p><i>Freddy: No no no.</i></p> <p><i>Policía 1: Sabés que te pueden llevar preso por trabajar, ¿no?</i></p> <p><i>Freddy: Sí.</i></p> <p><i>Policía 1: ¿Estás de vacaciones vos?</i></p> <p><i>Freddy: No no no, vine a ver a un familiar, estoy de paso nomás acá.</i></p> <p><i>Policía 1: Hablame despacio y claro.</i></p> <p><i>Freddy: Estoy de paso nomás acá, vengo a ver a un familiar.</i></p> <p><i>Policía 1: ¿De paso para dónde?</i></p> <p><i>Freddy: De paso nomás, que lo vengo a visitar a un familiar.</i></p> <p><i>Policía 1: (A Policía 2.) ¿Qué mierda hay ahí, che?</i></p> <p><i>Policía 2: Nada, boludeces.</i></p> <p><i>Policía 1: (A Freddy.) Si te vuelvo a ver por acá, te llevo preso.</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
8 (continúa)	1 (continúa)		<p><i>Freddy: Bueno.</i></p> <p><i>Policía 1: ¿Entendiste?</i></p> <p><i>Freddy: Sí, entendí.</i></p>
	2	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> Freddy encuentra un bar abierto y pide un café. Dentro el bar hay otra persona durmiendo, en la misma posición en que dormían las dos personas en el bar de Enrique el primer día de trabajo de Freddy. Freddy finalmente adopta la misma postura y se queda dormido.</p> <p><u>Puesta en plano/Encuadre:</u> Freddy mira hacia el interior del bar. La cámara está adentro del bar, en plano medio, picado. Cuando entra el plano es general, desde un rincón del bar semi vacío. Se sienta a la mesa y pide un café en plano pecho. En ese encuadre no se ve la cara de la persona que atiende el bar.</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Ambiente.</p> <p>Cuando Freddy se acomoda para dormir se escuchan sonidos similares a un trueno.</p>
9	1 (36')	<u>Acción/Dirección de actores:</u> No aparecen los actores, sólo se	<u>Banda de sonido:</u> Música de saxo que proviene de la película

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
9 (continúa)	1 (continúa)	<p>oyen las voces de Marcelo y el Oso.</p> <p><u>Puesta en plano/Encuadre:</u> Las imágenes de una película norteamericana, provenientes del televisor del bar, ocupan todo el cuadro.</p>	<p>norteamericana en pantalla más sonido ambiente del bar.</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Oso: Estoy medio jodido con lo del taxi, ¿sabés? Y encima este abogado hijo de puta me dice que la plata va a estar el mes que viene o el otro, qué se yo...</i></p> <p><i>Marcelo: Mirá, mirá, Talcahuano y Santa Fe boludo.</i></p> <p><i>Oso: Ese es el hotel Cosmos, loco, ahí en Constitución.</i></p> <p><i>Marcelo: No, estos yanquis también son unos hijos de puta. Viste que los malos siempre son latinos, latinoamericanos, negros, hasta haitianos, cualquiera hermano. Son de terror...</i></p> <p><i>Oso: Si, podrías ser vos también. —Risas— ¡Pero tienen razón boludo, si los tipos que se van para allá no tienen un sope boludo, se van cagados de hambre, ¿entendés? No es como acá además, man. Acá viene cualquier poligrillo hijo de puta en un día y se llena de guita...</i></p> <p><i>Marcelo: (superponiéndose) Y se llena de plata.</i></p> <p><i>Oso: Si, bueno viste, ¿a vos te pasa? A mí no me pasa boludo, le pasa a los que vienen. Y uno que anda laburando todo el día como un hijo de puta, boludo, no saca ni para los chicles loco...</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
9 (continúa)	2 (37' 30'')	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> Marcelo se le insinúa a Rosa; no le despega los ojos de encima. Rosa ni sonríe ni lo mira (ni siquiera cuando le responde), sigue limpiando la mesa. La actitud de Marcelo es cansina, está 'derrumbado' en la mesa. Lo mismo puede verse en el Oso, cuando éste entra en cuadro.</p> <p><u>Puesta en plano/Encuadre:</u> Planos y contraplanos fijos de Marcelo y Rosa.</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Ambiente.</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Marcelo: ¿Querés que te acompañe a la pensión?</i></p> <p><i>Rosa: No sé.</i></p> <p><i>Marcelo: ¿Qué? ¿Estás cansada?</i></p> <p><i>Rosa: No, capaz que me vaya a bailar.</i></p> <p><i>Marcelo: Si querés vamos a dar una vuelta... ¿eh?</i></p> <p><i>Rosa: No sé.</i></p>
	3 (38')	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> Héctor observa con insistencia a Freddy. Luego, Héctor, desde el mostrador, cambia de canal y saca la película que estaba viendo Marcelo, quien se da vuelta y reacciona con indignación. De nuevo puede percibirse el 'derrumbamiento físico' de Marcelo y el Oso: El Oso está reclinado, casi acostado en la silla, y Marcelo se sostiene la cabeza con una mano, inclinado sobre la mesa. No se hablan y miran la TV.</p> <p><u>Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre:</u> Planos y contraplanos cerrados (pecho y primeros planos) de Héctor,</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Ambiente.</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Marcelo: ¡¿Qué haces?!</i></p> <p><i>Héctor: Pero no ves que está muy aburrida esta película.</i></p> <p><i>Marcelo: Ah, a vos no te gusta porque sos puto. —</i> Dirigiéndose a Mercado — <i>Che Mercado, atendémelo al pibe ahí. Dale loco poneme el canal, poné el canal que estaba, dale.</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
9 (continúa)	3 (continúa)	Marcelo, el Oso, Freddy y Enrique. Mínimo movimiento de cámara para acompañar los movimientos de Freddy tras la barra, mientras es observado por Héctor.	<p>Llega el Oso del baño.</p> <p><i>Oso: Héctor, eu, Héctor. —Héctor estaba mirando para otro lado. Se da vuelta y mira al Oso— Uy, loco, por suerte te volvés a tu provincia. Subí el volumen, dejá ver.</i></p> <p>Interrumpe Mercado.</p> <p><i>Mercado: Basta, córtela con el pibe, che.</i></p> <p><i>Marcelo: Mirá, saltó el novio.</i></p> <p>Enrique, con disgusto, golpea la mesa.</p> <p><i>Enrique: Hablen más bajo che.</i></p>
	4 A(40') (Subdividimos esta escena en '4 A' y '4 B'. Si bien es una misma escena, porque transcurre en el mismo tiempo y lugar, incluye	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> Enrique se acerca a la barra, donde está Héctor, apoya los codos sobre la mesa y se pone cara a cara con él.</p> <p><u>Puesta en plano/Encuadre:</u> Plano pecho, fijo, de Enrique y Héctor de perfil. Luego, contraplano fijo desde el lado opuesto, también pecho, también de perfil. De fondo se ve a Mercado, que los mira de reojo. A continuación, un breve plano de Freddy y Rosa que se reparten la propina mientras cenan sentados a una de las mesas. Después, de vuelta a Enrique y Héctor, aunque el plano ahora está concentrado en Mercado, que los mira, de modo que apenas se vislumbran los brazos de los dos interlocutores. Por último, se vuelve al plano con el que se inició la escena.</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Ambiente.</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Enrique: ¿Te cobro?</i></p> <p><i>Héctor: Bueno.</i></p> <p>Enrique baja la voz y lo mira fijamente a los ojos.</p> <p><i>Enrique: No vengas a hacer lío acá...</i></p> <p><i>Héctor: ¿Cómo?</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
9 (continúa)	dos situaciones bien diferenciadas, por lo que a los fines de un mejor análisis, decidimos efectuar la subdivisión).		<p><i>Enrique: Vos sabés lo que quiero decir. Quiero que la gente esté tranquila.</i></p> <p><i>Héctor: Pero no entiendo lo que me quiere decir.</i></p> <p><i>Enrique: En la calle podés hacer lo que quieras, pero aquí venís a tomar un café, una copa, a charlar. Si vos mirás al personal la gente se pone nerviosa.</i></p> <p><i>Héctor: Pero si yo estoy tranquilo.</i></p> <p><i>Enrique: Bueno, mejor así. Son cinco pesos.</i></p>
	4 B (40')	<u>Acción/Dirección de actores:</u> Freddy y Rosa están cenando en una de las mesas del bar. Rosa cuenta las monedas de la propina y las reparte con Freddy. Por al lado, pasa Enrique, con una parte de las rejas de la puerta de entrada. Está	<p><u>Banda de sonido:</u> Ambiente.</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Enrique: Fijate bien que te den tu parte, eh.</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
9 (continúa)	4 B (continúa)	<p>cerrando el bar. De repente se frena, y le dice algo de costado a Freddy, que también alcanza a oír Rosa. Nótese que la primera vez que Rosa sonrío es cuando le hace notar a Freddy que Héctor lo mira con deseo.</p> <p><u>Puesta en plano/Encuadre:</u> Plano medio, de perfil, fijo, de Rosa y Freddy, y plano-contraplano pecho de ambos. Plano picado en la advertencia de Enrique.</p>	
	5 (42')	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> No queda nadie en el bar. Rosa se levanta de la mesa mientras Freddy termina de comer. Por atrás de él pasa Enrique con otra reja en las manos. Se frena y llama por su nombre a Freddy, quien debe girar en su sitio para verlo. Enrique lo mira adusto.</p> <p><u>Puesta en plano/Movimiento de cámara/Encuadre:</u> Plano cintura, frontal, de Freddy en la mesa. Un leve movimiento de cámara ascendente y hacia la izquierda incorpora a Enrique, que se detiene con una de las puertas metálicas.</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Ambiente.</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Enrique: Freddy, tené cuidado que esta mina es muy turra, eh. En serio...</i></p>
10	1 (42' 30'')	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> El diálogo entre Rosa y Marcelo revela confianza entre los dos. Se miran a los ojos. Rosa es bastante inexpresiva, fría si se quiere; Marcelo le sonrío, le insiste en su propuesta, aunque sin invadir su espacio (él nunca se baja del taxi, y ella nunca entra). Todo indica que se</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Ambiente.</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Marcelo: Rosa, ¿te alcanzo hasta la pensión?</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
10 (continúa)	1 (continúa)	<p>despiden con un 'piquito', aunque el plano tome desde atrás a Rosa y no permita ver los rostros cuando se aproximan.</p> <p><u>Puesta en plano/Movimiento de cámara/Encuadre:</u> Plano general de la parada de colectivos donde se encuentran Freddy y Rosa. Luego, plano cintura de perfil de Freddy y Rosa, seguido de un paneo a la derecha y abajo hasta el taxi que se acerca y se detiene. Por último, primeros planos y contraplanos de Rosa y Marcelo.</p>	<p><i>Rosa: No, estoy cansada.</i></p> <p><i>Marcelo: Mmm... Pensé que tenías ganas de ir a bailar.</i></p> <p><i>Rosa: No, me quedo en la pensión hoy, estoy muy cansada.</i></p> <p><i>Marcelo: ¿No tenés ganas o tenés otro programa?</i></p> <p><i>Rosa: No, lo que pasa que tengo que alcanzarlo a él a la pensión, lo tengo que llevar a la pensión.</i></p> <p><i>Marcelo: Y dale la dirección y lo encontramos allá. (Sonríe.) ¿No?</i></p> <p><i>Rosa: Hoy prefiero tomar el colectivo, ¿no te enojás?</i></p> <p><i>Marcelo: Mmm... No te cuesta nada, vamos a dar una vuelta primero y después, qué se yo, lo venimos a buscar al muchacho.</i></p> <p><i>Rosa: No, pero ahora prefiero tomar el colectivo, ¿no te molesta?</i></p> <p><i>Marcelo: No... Chau.</i></p>
	2 (44')	<u>Acción/Dirección de actores:</u> Freddy deja la actitud más bien pacífica que lo caracterizó en la mayoría de las escenas anteriores: en ésta en particular, se lo puede ver	<u>Banda de sonido:</u> Se escucha, en off, una cumbia. La misma canción luego se deja oír de fondo al resto del sonido ambiente y los diálogos. La letra de la canción se escucha con claridad mientras se lo ve a Freddy bailar y tomar alcohol en el

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
10 (continúa)	2 (continúa)	<p>emborrachándose (toma cerveza tanto cuando baila con Rosa como cuando juega al pinball y la ‘desatiende’); golpea la máquina de pinball y discute con el encargado del local, por lo que Rosa tiene que llevárselo.</p> <p><u>Puesta en plano/Encuadre:</u> Lo más destacado al respecto en esta escena es el uso de los planos picados, tanto cuando Freddy juega al pinball (una forma de mostrar el juego), como cuando Freddy discute con el encargado y Rosa se ve obligada a sacarlo de ahí. En los diálogos entre Rosa y Freddy se emplean los habituales planos y contraplanos a la altura del pecho o primeros planos.</p>	<p>boliche:</p> <p><i>Voy rodeado de penas, añorando mi tierra, Y todo el licor no basta, para aliviar mi dolor.</i></p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Rosa: ¿Vos qué hacías allá en Bolivia, Freddy?</i></p> <p><i>Freddy: ¿Qué hacía en Bolivia? Trabajaba en el campo, con las máquinas cosechadoras.</i></p> <p><i>Rosa: ¿Por qué te viniste para acá?</i></p> <p><i>Freddy: Porque trabajaba en la cosecha de coca, en los frutales, y después vinieron los yanquis y quemaron todo, arrasaron todo.</i></p> <p><i>Rosa: ¿Quemaron los campos?</i></p> <p><i>Freddy: Si, quemaron todo.</i></p>
	3 (46’ 10’)	<u>Acción/Dirección de actores:</u> Freddy continúa ‘desatado’: se tambalea, insulta al dueño de la pensión (en ausencia) y toma la iniciativa para tener sexo con Rosa, invade su espacio, la acosa y hasta le propone hacer “una fiestita” con sus amigas. Este cambio en su comportamiento puede explicarse por la	<p><u>Banda de sonido:</u> La cumbia de la escena anterior se prolonga como enlace al comienzo de esta escena. Luego, sonido ambiente.</p> <p><u>Diálogos:</u></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
10 (continúa)	3 (continúa)	<p>borrachera, y quizás también por encontrarse en un medio en el que se siente menos hostigado.</p> <p><u>Puesta en plano/Movimiento de cámara/Encuadre:</u> La cámara sigue a Rosa y a Freddy mientras intentan encontrar la puerta de la habitación que ella le consiguió. Lo hace a través de planos fijos o con movimientos imperceptibles. Está muy oscuro. Zoom out en el beso final.</p>	<p><i>Rosa: No, pará. Aparte vos sos casado.¿Cómo me vas a besar?</i></p> <p><i>Freddy: ¿Y no me dijiste que te gustan a vos también los hombres... casados?</i></p> <p><i>Rosa: Aparte, ¿no pensaste en tus hijas?</i></p> <p><i>Freddy: Mis hijas están durmiendo. (Se tambalea.) A mis hijas las extraño.</i></p>
	4 (49' 13'')	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> Freddy y Rosa duermen juntos, inmóviles, boca abajo.</p> <p><u>Puesta en plano/Movimiento de cámara/Encuadre:</u> La cámara recorre una mesa, con objetos de Freddy como su documento, fotos de sus hijas, un diario boliviano y una estampita de un santo. Luego, un paneo ascendente de los cuerpos de Freddy y Rosa en la cama. Al final, un plano picado, fijo, que permite apreciar la habitación.</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Melodía en over de un sikus.</p> <p><u>Diálogos:</u> No hay.</p>
11	1 (49' 45'')	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> Bar de Enrique, a la mañana. Marcelo desayuna y charla con Enrique. El rostro de Enrique se transfigura cuando Marcelo le habla del Turco y le revela que éste no se olvida de que Enrique le debe plata. Hay</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Ambiente.</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Enrique: ¿Tu amigo va a venir hoy?</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
11 (continúa)	1 (continúa)	<p>violencia contenida cuando Enrique habla mal de “estos tipos” (en referencia a Freddy, y por extensión, a los que son como él —inmigrantes bolivianos o de otros países de la región) en presencia de Freddy pero sin dirigirle a él ni la palabra ni la mirada, como si no estuviera ahí (como si su presencia no importara, fuera insignificante).</p> <p>Los cuerpos, como de costumbre, permanecen más bien estáticos con excepción de los empleados (Rosa y Freddy) que se mueven todo el tiempo, aún cuando permanecen de pie en el mismo lugar (en esas ocasiones, Freddy siempre toma el repasador, limpia el mostrador, parece no poder estar sin hacer nada).</p> <p><u>Puesta en plano/Movimiento de cámara/Encuadre:</u> La secuencia abre con un plano detalle del reloj de pared, que está apoyado en el mostrador. Un zoom out abre el plano. Los planos picados, abiertos, prevalecen en el momento del diálogo entre Enrique y Marcelo. Intercalado, un plano pecho de Marcelo en la barra, que permite ver detrás de ésta a Freddy, mostrando que Enrique insulta a Freddy en presencia del empleado boliviano, pero sin dirigirle la mirada.</p>	<p><i>Marcelo: (Asiente con la cabeza) Se iba a la concesionaria a ver si lo aguantaban un par de semanas más con la guita porque anda, anda ahorcado, viste.</i></p> <p><i>Enrique: A mí me debe casi cien pesos ya.</i></p> <p><i>Marcelo: Y en la concesionaria debe cuatro gambas. Le están por sacar el auto. Encima se tiene que mudar porque no tiene plata para bancar el alquiler.</i></p> <p>(...)</p> <p><i>Marcelo: Tenemos que ir a lo del Turco.</i></p> <p><i>Enrique: ¿Cómo anda el Turco?</i></p> <p><i>Marcelo: Ahí anda, haciendo plata, como nosotros. Todavía se acuerda que le debés guita.</i></p> <p>(Enrique no dice nada y baja la mirada.)</p> <p>(...)</p> <p>(Freddy intenta arreglar el control remoto del televisor del bar.)</p> <p><i>Enrique: Dejá, dejá, si no sabés. Andá a la parrilla, andá... La puta que los parió.</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
11 (continúa)	1 (continúa)		<p>(Enrique le dice a Marcelo, en presencia de Freddy, refiriéndose al empleado boliviano.)</p> <p><i>Enrique: Yo no sé si estos tipos son pelotudos o no te escuchan cuando hablás.</i></p> <p><i>Marcelo: Son tranquilos.</i></p> <p><i>Enrique: A veces me parece que se hacen los boludos para pasarla bien. Y después, cuando te querés acordar, son tus patrones.</i></p>
12	1 (51' 50'')	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> Bar de Enrique. De noche. Hay pocos clientes en el bar y Enrique se prepara para cerrar la caja. El Oso y Marcelo están borrachos, sentados a la barra, delante de Freddy.</p> <p>El Oso, más nervioso de lo habitual. Por momentos se lo ve angustiado, direcciona la mirada para distintos lugares, mueve la cabeza rápidamente. Y cuando mira a Freddy le sostiene la mirada fijamente. Habla con un tono de voz alto.</p> <p>Enrique también muestra signos de nerviosismo, de tensión. Mira de reojo y con la mandíbula apretada al Oso, que le debe dinero, que ya tomó demasiado, y cuyo discurso se vuelve cada vez más agresivo.</p> <p><u>Puesta en plano/Encuadre:</u> Comienza con un plano general de</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Ambiente (en el plano inicial, sonidos de la calle, sobre todo autos. Ya en el bar, ruidos de utensilios, botellas, el televisor.)</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Oso: ¿Qué hacés, loco? Viste, ¿pegarme un tiro? O matar a alguno, entendés. Es así.</i></p> <p><i>Marcelo: Pará.</i></p> <p><i>Oso: (A Freddy, que está fuera de campo) Traete otra. (A Marcelo.) Lo único que falta es que vayamos y el turco no esté.</i></p> <p><i>Marcelo: Yo ya le dije al Turco que vamos para allá. Nos está esperando, quedate tranquilo.</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
12 (continúa)	1 (continúa)	<p>la entrada del bar, que sirve como separador respecto de la secuencia y escena anteriores, y para establecer el momento del día (es de noche). Luego, plano detalle del llavero del Oso, con una fotografía de una niña, presumiblemente su hija. Planos diversos de la actividad del bar (por ejemplo, un picado de Enrique barriendo, un plano cintura de Rosa recogiendo las botellas de una mesa).</p> <p>En el diálogo entre Marcelo y el Oso, se recurre mayoritariamente a los acostumbrados primeros planos y contraplanos, o planos pecho.</p>	<p><i>Oso: Encima este uruguayo hijo de puta, loco, sabés qué me dice, que yo, yo, tengo que agradecerle a él, entendés, porque me bancó un mes. Se viene a matar el hambre, hijo de puta...</i></p> <p><i>Marcelo: No te calentés la cabeza, Oso, por favor.</i></p> <p><i>Oso: ¿Cuánta miseria hay acá, loco? Entendés, ¿cuánta miseria hay? ¿Viste? Uno les abre la puerta, los pibes vienen a laburar, entendés. ¿Cómo es esa historia, loco?... (A Freddy.) Esto está caliente, loco, no se puede tomar, entendés.</i></p> <p><i>Freddy: Te traigo otra.</i></p> <p><i>Marcelo: (Al Oso.) Calmate, loco.</i></p> <p><i>Oso: Decime algo que me sirva, loco.</i></p> <p><i>Marcelo: Bueno, eso no te sirve, loco, querés dar una mano, voy a ver si puedo hablar con este tipo.</i></p> <p><i>Oso: No, no me sirve. (A Freddy.) ¿La tenías encanutada? Más fría, man, ¿no hay más fría?</i></p> <p><i>Freddy: No, pero si querés, te traigo hielo.</i></p> <p><i>Oso: ¿Hielo?</i></p> <p><i>Marcelo: No, está bien, dejá, serví, serví.</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
12 (continúa)	1 (continúa)		<p>(El Oso se levanta al baño. Enrique se acerca a Marcelo.)</p> <p><i>Enrique: Vamos a ver si la cortamos un poco con la cerveza.</i></p> <p><i>Marcelo: No pasa nada. Dejé que se le pase un poco la madura.</i></p> <p><i>Enrique: No, yo no digo que no tomen. Lo que digo es que no se pasen de la raya.</i></p> <p><i>Marcelo: Sos jodido vos, eh. Bien que cuando te tuvo que hacer el aguante te lo hizo.</i></p> <p><i>Enrique: Demasiado lo aguanto yo con todo lo que me debe.</i></p>
	2 (56' 19") Aclaración: la segunda escena en esta secuencia es, en realidad, una muy breve en la que el Oso conversa con Héctor sobre Mercado, mientras el vendedor	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> El Oso se tambalea cuando camina, visiblemente ebrio. Nótese cómo Enrique le esquiva la mirada al Oso cuando éste le reprocha su actitud hacia él y Marcelo, por 'apurarlos' para que dejen de beber. Cuando Enrique le responde, apenas lo 'relojea', mientras que el Oso lo mira fijo todo el tiempo que le está hablando. Sólo cuando le echa en cara haberse olvidado de cuando él lo tuvo que "sacar del pozo", Enrique se irrita y le responde clavándole la mirada. Marcelo intenta contener al Oso.</p> <p>La discusión se torna más violenta. El Oso termina por involucrar a Freddy, quien, por orden de su patrón, intenta ayudarlo a salir del establecimiento, y le da un fuerte sopapo.</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Ambiente.</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p>El Oso habla con Marcelo luego de que Freddy les sirviera una cerveza más y de que inmediatamente Enrique se acercara a cobrarlas.</p> <p><i>Oso: ¿De qué se disfrazó el gordo este, loco, que nos viene a apretar ahora así, man?</i></p> <p><i>Marcelo: No te calentés, loco, debe estar caliente porque la mujer no le da...</i></p> <p><i>Oso: Viene cualquier negro de mierda a pasar la noche,</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
12 (continúa)	ambulante cena. No la incluimos aquí por no considerarla de especial relevancia para los fines de la presente investigación, por lo que numeramos como segunda escena a la siguiente.	El boliviano le devuelve la agresión con una trompada. <u>Puesta en plano/Movimiento de cámara/Encuadre:</u> Durante la pelea, mayoría de planos cortos, planos y contraplanos, como de costumbre. El movimiento de cámara es mayor que en otros momentos para seguir la acción vertiginosa, pero los paneos son siempre cortos: Caetano logra, por combinación de muchos planos de breve duración, poco movimiento de cámara y mucho y veloz movimiento de los actores en un encuadre bien cerrado, una sensación de vértigo e intensidad. Estos planos cerrados también enfatizan los rostros de los personajes. Hay un plano muy breve de Rosa, apartada, como espectadora del conflicto.	<i>boludo, ¿entendés? Y está todo bien. Y yo laburo todo el día como un hijo de puta, y le dejo la guita acá, loco, ¿entendés? Y viene y me corta la cara, macho. ¿Cómo es?</i> Detrás de ellos, en la caja, Enrique está pendiente de la charla aunque finge estar ocupado en otra cosa. De vez en cuando los mira. En un momento hace contacto visual con el Oso: <i>Oso: (A Enrique.) Loco, ¿qué pasa que hay esa onda?</i> Enrique guarda silencio, baja la vista y contesta. <i>Enrique: Nada, nada.</i> <i>Oso: Cualquier paraguayo viene acá y te duerme en el boliche toda la noche, loco, y nosotros venimos a poner la guita acá, todo lo que ganamos para que vos puedas morfar, man. ¿Qué pasa?</i> <i>Enrique: (Con la mirada baja.) Con lo que vos me debés, yo no gano nada.</i> <i>Oso: ¡Ah! Te olvidaste cuando uno te tuvo que sacar del pozo, ¿no?</i> <i>Enrique: (Mirándolo a los ojos.) Mirá, terminala, eh. Yo no te dije nada en todo el día, no abrí la boca. Yo sé que andás con problemas y no te dije nada, así que tomá la cerveza y no te</i>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
12 (continúa)	2 (continúa)		<p><i>pasés de la raya.</i></p> <p><i>Oso: (Poniéndose de pie y enfrentando a Enrique) ¡Pero qué te pasa, loco! ¡Qué te pasa! ¡Vos te pensás que yo soy ese bolita que está transpirando ahí?! A mí me vas a respetar!, ¿entendés?</i></p> <p><i>Enrique: ¡Tomá esa cerveza y rajá de acá!</i></p> <p><i>Oso: ¡A mí no vas a faltar el respeto, viste! Y menos una rata como vos.</i></p> <p><i>Enrique: Marcelo, lleváelo.</i></p> <p>Marcelo trata de calmar al Oso, que intenta llegar hasta donde está Enrique, quien, al advertirlo y al sentirse en peligro, le ordena a Freddy, mediante un gesto con el brazo, que vaya a detenerlo.</p> <p><i>Enrique: ¡Lleváelo Marcelo!</i></p> <p>Freddy cumple con la orden de Enrique y trata de calmar al Oso: le apoya una mano en su brazo, y el Oso se la saca con un movimiento brusco.</p> <p><i>Marcelo: ¡Dejá, te dije que no te metás! ¿O no entendés lo que yo digo?</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
12 (continúa)	2 (continúa)		<p>Marcelo queda parado entre el Oso y Freddy.</p> <p><i>Oso: (A Freddy.) Pelotudo, ¿pensás que necesito un boliviano como vos para pararme? ¿Te pensás que necesito ayuda de cualquiera, boludo?</i></p> <p><i>Marcelo: Pará loco, ya nos vamos, ya nos vamos.</i></p> <p><i>Oso: ¡No, loco! No me voy, nada, ¿entendés? Tengo cerveza todavía. La pagué, entendés. ¿Qué me va a venir a sacar un paraguayo de mierda, un boliviano de mierda acá? No, loco, ¿entendés?</i></p> <p><i>Freddy: Pero que se tranquilice, viejo...</i></p> <p><i>Enrique: Marcelo, terminá esa cerveza y lleváelo, porque si no los rajo a los dos de acá. (A Freddy.) Y vos vení, seguí con lo que estabas haciendo.</i></p> <p>Freddy vuelve hacia la parrilla y pasa por al lado del Oso. Se miran.</p> <p><i>Oso: ¿Qué mirás? Al final el paraguayo de Chilavert tenía razón. ¡Los bolivianos son todos unos putos!</i></p> <p>Cuando Freddy está del otro lado del mostrador, el Oso le da una cachetada que lo tira al suelo.</p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
12 (continúa)	2 (continúa)		<p><i>Enrique: ¡Pero qué hacés, animal!</i></p> <p>Enrique ayuda a levantarse a Freddy, mientras el Oso se va hacia atrás, contenido por Marcelo y Héctor.</p> <p><i>Oso: ¡Vení acá!</i></p> <p><i>Enrique: ¡Salí Freddy! ¡Dejalo Freddy!</i></p> <p>Freddy avanza hacia donde está el Oso. Enrique trata de frenarlo.</p> <p><i>Oso: Hijo de puta, te venís a sacar el hambre y dejás sin laburo a los pibes de acá.</i></p> <p><i>Enrique: Mirá, ya te zarpaste. ¡Tomátelas de acá, por favor! ¡Rajá de acá!</i></p> <p><i>Oso: (Señalando a Enrique) Vos también sos una rata. Le das laburo a estos negros de mierda por dos pesos, y a éste — señala a Héctor — porque es puto no le das trabajo.</i></p> <p><i>Enrique: ¡Andate de acá!</i></p> <p><i>Oso: ¡Rata! ¡Rata de mierda!</i></p> <p>El Oso intenta pegarle una patada a Freddy, que reacciona dándole una trompada en la cara.</p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
12 (continúa)	2 (continúa)		<p><i>Marcelo: ¡¿Qué hacés, loco?! ¡¿Qué te pasa, hermano?! ¡¿Quién sos, infeliz?!</i></p> <p><i>Enrique: ¡Llévatelo, llévatelo! ¡No echés más leña al fuego, carajo! ¡Llévatelo! ¡Llévatelo! —Agarra a Freddy de los hombros— ¡Y a vos qué te dije, carajo!</i></p>
	3 (61' 23'')	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> La calle, frente al bar. El Oso está derrumbado físicamente (ebrio y herido en la nariz por el golpe de Freddy, se derrumba sobre el capot del taxi) y emocionalmente (ojos desorbitados). Marcelo lo toca, lo abraza, lo contiene. Freddy observa desde la puerta de la parrilla. El Oso mira con furia en dirección al lugar de los hechos. Sobre el final de la escena, ya dentro del taxi, el Oso parece calmarse, sólo para, de manera inesperada, sacar un arma de la guantera y dispararle a Freddy, que cae muerto. Enrique y Héctor, desesperados, intentan socorrerlo. El cordobés, finalmente, toma su mochila y huye del lugar.</p> <p><u>Puesta en plano/Encuadre:</u> Plano pecho, de perfil, del Oso derrumbado sobre el capot del taxi. Se alterna con breves</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> El Oso le dispara con un revólver a Freddy. Se escucha el sonido del disparo y luego, se silencia todo el sonido ambiente. Con la cámara lenta, los sonidos se deforman: se escucha un sonido muy agudo, chirriante, y un zumbido constante, con el ritmo del ruido de la hélice de un helicóptero o de un ventilador.</p> <p>Cuando Freddy cae al piso, se escucha un sonido parecido al golpe de un tubo de hierro con otro. Cuando el plano pasa a estar del lado de la calle, se escucha el sonido de un auto pasando, pero más distorsionado y sostenido en el tiempo.</p> <p>Toda la banda desaparece al final de la secuencia, en la que se ve el cuerpo de Freddy boca arriba, ya muerto.</p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
12 (continúa)	3 (continúa)	planos de la entrada del bar, donde está Freddy. El momento del disparo es filmado desde el asiento trasero del coche, casi en tinieblas. Plano pecho de Freddy cuando recibe el disparo. Planos picados desde fuera y desde dentro del bar cuando Enrique y Héctor intentan socorrerlo. Plano final de Freddy muerto en el piso, tomado a la altura del pecho, levemente picado (la cámara está en una posición baja, por lo que lo toma casi de perfil)	<p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Oso: Qué hijo de puta.</i></p> <p><i>Marcelo: Está todo bien, vamos, vamos.</i></p> <p><i>Oso: Hijo de puta, la concha de su madre.</i></p> <p><i>Marcelo: Bueno, loco, pará un poco, ya, no te enrosqués más, loco, pará.</i></p> <p><i>Oso: Cómo... ¡Me rompió la nariz!</i></p> <p><i>Marcelo: Bueno, está bien.</i></p> <p><i>Oso: ¡Lo voy a matar! ¿Entendés? Lo voy a matar.</i></p> <p><i>Marcelo: No la compliqué más, Oso. No la compliqué más.</i></p> <p><i>Oso: Vos decís que la culpa la tengo yo, ¿no?</i></p> <p><i>Marcelo: No, de qué culpa me hablás. Vení, dale.</i></p> <p><i>Oso: Mirá cómo estoy.</i></p> <p>(...)</p> <p>El Oso y Marcelo suben al taxi.</p> <p><i>Marcelo: ¿Vamos a lo del Turco? ¿Eh? ¿Todo bien?</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
12 (continúa)	3 (continúa)		<p><i>Oso: Bajame la ventanilla por favor.</i></p> <p><i>Marcelo: ¿Para qué?</i></p> <p><i>Oso: Tengo calor. Dale, abríme la ventanilla.</i></p> <p><i>Marcelo: Vamos a lo del Turco, quedate tranquilo, ¿ah? ¿sí?</i></p> <p><i>Oso: Sí, vamos.</i></p> <p><i>Marcelo: (Arrancando el auto.) Mañana será otro día... ¡Uh!</i></p> <p>Marcelo se da cuenta de que el Oso apunta con un arma hacia la entrada del bar, con el auto ya en movimiento. El Oso dispara a Freddy.</p>
13	1 (64' 29'')	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> Pensión, de día. El dueño acomoda las cosas de Freddy. Rosa, en un rincón, inmóvil, cabizbaja.</p> <p><u>Puesta en plano/Movimiento de cámara/Encuadre:</u> Plano fijo del frente de la pensión, primero bien abierto, luego algo más cerrado.</p> <p>En la habitación de Freddy, planos medios que siguen con leves movimientos al encargado. Están 'mechados' con primeros planos de Rosa, uno de los cuales cierra la escena.</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Ambiente.</p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p><i>Dueño de la pensión: Siempre lo mismo. Vienen, te pagan unos días, te parece que se van a quedar quince días y resulta que tenés que levantar todo de vuelta, acomodar las pilchas, te dejan lo que tienen. Menos mal que, que cobro adelantado, porque si no me quedo mirando la luna, como siempre. Mirá, hasta los documentos me dejó, fotos de la familia, todo. Porque a mí no me interesa mucho esto, eh. Yo lo que quiero saber es qué hago con estas pilchas que él dejó acá, eh, yo</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
13 (continúa)	1 (continúa)		<p><i>ahora tengo que volver a guardar ahí que ya tengo un fangote de macanas que me va dejando la gente. Yo te cuento: la vez pasada estuvo un salteño que se vino con la familia, eh, y se fue; me dejó la mujer y a los hijos, acá, sin pagar, nunca más lo vi.</i></p> <p><i>Rosa: Lo que pasa que estaba trabajando, estaba trabajando juntos y... como no tenía donde ir lo traje para acá.</i></p> <p><i>DP: Siempre lo mismo: lo conocen dos días, ah, ya lo traés a casa, vos que hace tanto, te tenemos bien conceptuada a vos. ¿Y si se va sin pagar, si yo lo tomo en confianza porque vos me lo presentás, qué hago yo? ¿Eh? Te tengo que cobrar a vos. Vos, con tu trabajo, ¿podés pagar la pieza de otro?</i></p>
	2 (66' 17'')	<p><u>Acción/Dirección de actores:</u> Bar de Enrique, de día. Rosa continúa callada, apática, en la actitud de la escena anterior.</p> <p>Enrique recibe a dos oficiales de policía que le dejan una citación para declarar ante la justicia por el crimen de Freddy. Después de que se van, Enrique pega en la ventana un cartel en el que se solicita un "cocinero-parrillero".</p> <p><u>Puesta en plano/Encuadre:</u> Plano de la entrada del bar, cerrado sobre el cartel encima de la puerta de entrada. Luego, plano picado de las manos de Enrique, que escribe en un papel. Plano picado abierto de Enrique. Se aprecia a Rosa, que</p>	<p><u>Banda de sonido:</u> Ambiente, hasta el alejamiento en cámara lenta de los policías. Allí, se escucha en over la canción de Los Kjarkas "Bolivia". Letra:</p> <p style="text-align: center;"><i>Ser tu bravura</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Ser la fuerza y juventud</i></p> <p style="text-align: center;"><i>En tu letargo mudo</i></p> <p style="text-align: center;"><i>La voz de inquietud</i></p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
13 (continúa)	2 (continúa)	<p>pasa. Plano pecho de Rosa, que se sienta a almorzar.</p> <p>Plano del frente del bar cuando se alejan los policías. Es en cámara lenta.</p> <p>Plano, también en cámara lenta, de Enrique pegando el cartel de “Se necesita cocinero-parrillero” y cerrando la cortina detrás.</p> <p>Títulos.</p>	<p><i>Bolivia...</i></p> <p><i>Quiero pegar un grito de liberación</i></p> <p><i>Después de un siglo y medio de humillación</i></p> <p><i>Quiero tengan tus días destino mejor</i></p> <p><i>Y el futuro sonría prometedor</i></p> <p><i>Bolivia...</i></p> <p><i>En las faldas de tus cerros haré mi hogar</i></p> <p><i>Donde felices los niños irán a jugar</i></p> <p><i>Bolivia...</i></p> <p><u>Diálogos:</u></p> <p>Después de hablar con los oficiales de policía, Enrique se acerca hasta la mesa en donde está sentada Rosa y le dice algo al oído.</p>

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO
		<i>[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]</i>	<i>[Banda de sonido /Diálogos]</i>
13 (continúa)	2 (continúa)		<i>Enrique: Rosa, el lunes vamos juntos al juzgado, ¿sabés? Venite acá a las nueve y media. Ah, y no hables nada con nadie de todo esto, ¿sabés?</i>

Anexo III: Entrevistas

Una luz del otro lado

Mauro Vázquez es licenciado en Comunicación Social y magíster en Comunicación y Cultura por la Universidad de Buenos Aires. Su tesis de maestría, “Del otro lado de la calle oscura”, reconstruye el mapa mediático de la visibilización de los inmigrantes regionales a partir de la crisis de 2001. Así, el punto de partida de la investigación lo constituye el film *Bolivia* —estrenado en el festival de Cannes de 2001 y, de manera comercial en la Argentina, en abril de 2002—, a partir del cual distingue dos líneas en las miradas hacia el inmigrante, dos líneas que trabajan en la tensión entre el rechazo y el deseo.

Vos señalás en tu tesis de maestría que la Argentina tiene una historia muy extensa de racismos y discriminaciones. En lo que respecta a la discriminación hacia el migrante en particular, ¿qué similitudes y diferencias podrías señalar entre la inmigración de ultramar de fines del siglo XIX-principios del XX, la inmigración del ‘interior’ a la zona del Río de la Plata a mediados del siglo XX (de la mano de la creciente industrialización) respecto de la visibilización adquirida por los inmigrantes regionales, sobre todo en los 90?

Es difícil hacer una comparación así, pero si es que hay que buscar similitudes y diferencias tenemos que señalar que, en primer lugar, pertenecen a tres contextos sociales diferentes, que en ese sentido son incomparables. Los actores en juego, el rol del Estado, la actividad política, el papel de los medios y, también, cómo fueron leídos esos procesos a lo largo del tiempo. Ahora bien, forman parte de una línea continua, conectada, de representar o construir al otro. No es lo mismo la vida de los inmigrantes andaluces en la Buenos Aires del roquismo, que la del chaqueño durante el peronismo, que la del boliviano en Buenos Aires durante el menemismo o en la época kirchnerista, ahora bien, para pensar las visibilidades de éstos últimos hay que ubicarlos en la serie histórica del ‘cabecita negra’, en, si se quiere, una historia social de la discriminación en Argentina, que incluye, se conecta, con esos otros dos grandes momentos históricos de fuertes procesos migratorios.

Desde el punto de vista de las jerarquizaciones sociales, ¿cómo analizarías a la película *Bolivia*? ¿Te parece que refuerza ciertas jerarquías, que las pone en crisis?

Podría decir que, en primer lugar, *Bolivia* es una película que denuncia la discriminación (está el caso de Anglada que hace de gay también), haciendo su hincapié en el racismo, es decir, en este caso, en la discriminación hacia los inmigrantes limítrofes, y para ello utiliza como recurso narrativo la victimización de los inmigrantes: tanto Freddy como Rosa son personas sumisas, calladas, explotadas. Ahí, creo, está el nudo problemático de esta película: denunciar el racismo a partir de la construcción pasiva de quienes sufren esa discriminación. Ahí se cuele una rejerarquización, si se puede decir así, en lo que parece la necesidad de empobrecer el carácter de quien es discriminado para poder realizar la denuncia. Es un nudo algo contradictorio que encima requiere el carácter realista, lo cual vuelve más fuerte esa operación que a la vez denuncia y pasiviza.

¿Te parece que una película como *Bolivia* pone en crisis ciertos imaginarios identitarios de la Argentina?

Claramente, denuncia un acto siniestro como es el racismo, y lo hace poniendo en crisis al argentino medio (el taxista, el parroquiano de un bar, a su dueño); pone una astilla ahí donde deberíamos identificarnos, porque, precisamente, los personajes argentinos son más los complejos, más contradictorios. El Oso, el que mata, es un tipo al que se le justifica su odio (lo están cagando por todos lados). Esos personajes no son nazis sino cualquier tipo, cualquier persona, cualquiera de nosotros, se podría decir. El inmigrante, en cambio, está más estereotipado: sólo parecen sufrir, salvo en ese pequeño oasis de joda cuando Freddy y Rosa se van a divertir al baile. Es una película de la crisis, en general, que pone en crisis, también, a los personajes con quienes deberíamos identificarnos.

Has señalado que “*Bolivia* es, en nuestro análisis, uno de los primeros ejemplos donde la mirada hacia el inmigrante regional deja de ser negativa.” ¿Podrías señalar algunos

aspectos del film donde quede en evidencia esa mirada no-negativa del inmigrante regional?

No son ladrones, no son idiotas, no son drogadictos, no son sucios, no son feos, no son malos. Pero también tienen, es decir, no son pura falta: hay joda, hay música, hay saber, hay encuentro. Hay un primer registro, absolutamente ligado al registro realista del film, casi documental, de “mostrarlos” como son (digo, no que lo hagan efectivamente sino que el film se presente como que lo hace, que muestre –aunque muestre algo que ellos mismos construyen como tal: el registro realista, casi documental, es solo eso, un artificio enunciativo). Lo negativo sería aquello que resta, que falta, que no tiene, o que es violento. *Bolivia* toma lo contrario: hace como que los muestra, los sigue, los presenta, los analiza. En ese sentido es que esa mirada deja de ser negativa hacia esos actores, hacia los inmigrantes.

¿Qué coincidencias y disparidades notás en la forma en que el cine, la prensa gráfica, la literatura y la televisión han tratado a la inmigración regional? ¿Podría decirse que algunos de estos campos tienen una mirada más bien ‘positiva’ mientras que otros construyen una representación más bien estigmatizante? ¿Cómo lo relacionarías con procesos hegemónicos y contra-hegemónicos?

No creo que algunos medios sean mejores que otros, más buenos que otros. No es lo mismo el cine, que la gráfica, que la literatura y que la televisión. En un punto son incomparables. Ahora bien, todos, a su manera, participan en la constitución de un nuevo registro respecto de esos otros. A través de esos distintos soportes podés encontrar un lazo que los une y que a su vez ellos mismos van construyendo a lo largo de los años. En todos el inmigrante regional empieza a ser no sólo un feo, sucio y malo (aunque lo seguirá siendo), en todos el territorio empezará a ser fundamental, en todos la idea del conocimiento va a aparecer como constante, por solo nombrar algunas cuestiones. A su manera, y en virtud de sus particulares maneras retóricas, temáticas y enunciativas de armar relatos, esos distintos soportes van a montar una serie de invariantes respecto de lo que es ser un inmigrante regional en la Argentina.

¿Qué tipo de relación señalarías entre los discursos del Estado neoliberal en la Argentina (sobre todo en su auge ‘noventista’) y los discursos de los medios de comunicación?

Podríamos llamarla de cooperación, si se puede decir así. Hasta que, claro, el Estado entró en crisis. Ahora bien, los medios de comunicación no son algo compacto, homogéneo. Tampoco algo que cambia de un día para el otro. Hoy en día, ¿a qué y a quiénes llamaríamos medios de comunicación hegemónicos? Antes de la crisis prácticamente el inmigrante no existía sino para representar la delincuencia, la desocupación o la falta de higiene. Obviamente, esto no es exhaustivo, pero sí dominante. Esa articulación dominante entró en crisis a finales de los noventa, junto con otras tantas, y se fue rearmando otra, lentamente, en diferentes soportes, con distintos registros ideológicos y narrativos, pero que, de alguna manera, confluyeron en una manera dominante de presentar a esos otros. Ya no había que decir sólo que era chorro, narco o sucio, había que ir a conocerlo (como se iba a conocer a todos: a las travestis, a los usuarios de drogas, a los habitantes de villas miserias, a los ladrones, a los presos, etc., en eso son parte de un cambio en el registro del Otro que va más allá de los inmigrantes), mostrarlo, ponerse en contacto, preguntarle qué hace, qué come, cómo se divierte, etc.

¿Cómo te parece que influyen los contextos sociales de crisis, como por ejemplo el de la ‘implosión’ del modelo neoliberal que terminó con la salida de De La Rúa de la presidencia, en la conflictividad entre el inmigrante regional y el ciudadano argentino (al menos en Buenos Aires)?

En primer lugar lo que decíamos antes: cambian los modos de aparecer. Eso marca un nuevo registro, lo que no implica que nos señale los modos particulares en que se dirimen, si es que los hay, los conflictos entre los inmigrantes y los ciudadanos argentinos, si podemos llamarlos así. Esta pregunta requeriría más un trabajo de campo en el cual “conflictividad entre el inmigrante regional y el ciudadano argentino” te pone ciertos límites ante el estudio: ¿por qué conflictividad? ¿Qué inmigrantes? ¿Cuál es la frontera

entre un inmigrante y un ciudadano argentino? *Bolivia* es un texto que se arma alrededor de una idea, precisamente la conflictividad entre el inmigrante regional y el ciudadano argentino. Ahora bien, no me animaría a señalar cómo influyó la crisis en esa conflictividad, porque, antes, no sé si esa conflictividad es tal, de qué carácter, etc. En *Bolivia* sí, porque es su forma de leer la crisis, de explicar el racismo.

Algunos críticos han afirmado que una de las características centrales de la producción audiovisual del director Adrián Caetano es la representación de “la guerra de pobres contra pobres”. ¿Qué peso le adjudicarías a la herencia histórico-cultural de un pueblo en la generación de enfrentamientos entre sectores sociales que en principio comparten una determinada situación socio-económica?

Me parece que ese enunciado, “guerra de pobres contra pobres”, esconde más de lo que presenta. Podríamos llamarlo, como antes, un discurso ideológico, o como se puso de moda ahora, un relato o un mito. Hay toda una compleja conflictividad que se esconde detrás de esa idea de que los pobres se pelean entre ellos. En primer lugar, me parece, el de llamarlos pobres, que, como dije antes, habla más del que narra que el narrado. ¿Qué es un pobre? ¿Por qué una guerra? ¿Y el Estado? ¿Y las relaciones de clase? Guerra de pobres contra pobres reduce la complejidad social a una lucha entre necesitados, entre carentes, y el racismo no se reduce a eso. Es más, uno podría decir que también anda como un fantasma por la película al reducir ésta a Bolivia en un personaje pasivo, sumiso, víctima.

“Lo político es un a priori (histórico) de la mirada”

A principios de siglo, prácticamente desempleado y quebrado, Roger Alan Koza escribió una serie de textos críticos que publicaría en 2004 bajo el título *Con los ojos abiertos*. Ese proceso le significó tomar la decisión de realizar crítica de cine. Ya contaba con experiencia como programador: sus primeros pasos los había dado “en otra vida”, en una comunidad neohippie en la que vivió y en la que pasaba películas cuando tenía 20 años.

Luego llegaron los cineclubes, la pequeña columna en el periódico *Comercio y Justicia*, la carta a *La Voz del Interior* ofreciendo sus servicios de crítico. Una serie de casualidades lo llevaron al Festival de Hamburgo, y una alineación de circunstancias aún superior le permitió efectuar un par de *Q&As*. Al año siguiente, el director del festival lo invitó ya como programador. “Pasé, de no saber qué iba a hacer al mes siguiente, a que me invite a ir en mayo a Cannes para empezar a programar la sección de cine iberoamericano de Hamburgo”, comentó en diálogo con Geraldine Salles Kobilanski y Sebastián Santillán.

Tiempo después surgió el blog, que lleva el mismo nombre de aquel libro iniciático, gracias al cual se transformó en programador del Festival Internacional de Cine de la Universidad Nacional Autónoma de México (FICUNAM). El intercambio que derivó en esta entrevista se inició, justamente, cuando se hallaba en tierra mexicana.

Muchos autores han calificado al nuevo cine argentino (o al menos a los sectores del NCA más cercanos a la representación de los marginados y las clases bajas) como ‘populista’, por lo que entienden como una exaltación generalizada del ‘margen por el margen mismo’. En su experiencia, ¿qué le sugiere una caracterización de ese tipo?

Imprecisa; no me parece que la mirada dominante sobre la pobreza y su representación responda a una caracterización de corte populista. En general tenemos a ciertos directores de clase media que filman a sujetos de otras clases desde un imaginario inconmensurable al sector que intentan representar en sus relatos o explorar en sus documentales. Habría que identificar un conjunto de películas y desde ahí en adelante trabajar sobre un análisis

sistemático de cómo se filma al otro en cada caso. A mi juicio, son pocas las películas argentinas recientes que filman a los marginados con plena consciencia de lo que eso implica. *Estrellas y Vida en Falcon* me remiten un poco a su caracterización inicial; en ambos percibo una aproximación que oscila entre un exotismo simpático y una celebración de la pobreza como condición de posibilidad de la creatividad marginal. La materialidad de la pobreza se conjura en función de un encantamiento o exorcismo; de pronto, por una operación muy particular, ver a un pobre es ver a un excéntrico feliz. La reciente *Dromómanos*, de Luis Ortega, me parece un caso intermedio. El director intenta devenir marginal, pero hay una barrera estructural que se lo impide. Intenta filmar ese mundo desde ese mundo, pero no es su mundo. El caso más ‘feliz’ es el de *Parapalos*. Ana Poliak allí sí consigue establecer un vínculo entre dos experiencias de mundo: los marginales o los sobrevivientes de un oficio mal pago se encuentran con un joven recién llegado a la ciudad que aprende de ellos. En ese encuentro se cifra la puesta en escena, de una precisión insólita, y capaz de mostrar el mundo del trabajo como ningún film reciente lo ha podido representar.

El realismo del cine argentino contemporáneo ha sido definido en algunos casos por su ausencia de vertebración narrativa y por un ‘espontaneísmo’ que se opondría a una auténtica puesta en escena elaborada. ¿Cuál es su posición al respecto?

Supongo que en mi respuesta anterior está en algún sentido mi respuesta a esta segunda pregunta. Tengo la impresión de que la descripción puede ser un dardo indirecto y un poco cobarde al omitir a su blanco. ¿Estamos hablando de Lisandro Alonso? El minimalismo narrativo de Alonso es inversamente proporcional a su maximalismo formal (difuso). Sus películas poco tienen que ver con un ‘espontaneísmo’ y una puesta en escena improvisada; en su cine existe una sensibilidad formal ostensible (su reciente cortometraje *Sin título* es una prueba) y una obsesión temática: la soledad de los hombres. Creo que hasta ahora solamente ha filmado eso en tres variaciones y la puesta en escena se ha ido complejizando con el paso del tiempo. No me parece una medida si sus filmes son o no narrativos; el carácter narrativo del cine debe ser discutido a fondo; es un gran camino para el cine pero no es *su* camino. Pero el problema es la ‘escuela’ Alonso y sus imitadores, y eso excede,

lamentablemente, al Nuevo Cine Argentino. Dicho esto, el espontaneísmo suele ser oportunismo, falta de imaginación y pereza. Sucede que a muchos programadores extranjeros eso los convence. Prefieren el animal al animal político.

En una entrevista que le hizo a Adrián Caetano en 2009, éste se quejaba del carácter “snob” y “sin ideología” del cine argentino contemporáneo (“No tienen nada para contar”, afirmaba). ¿Cree que el cine debe tener una responsabilidad o conciencia histórica (o que pueda evitar tenerla)? ¿Le parece que puede existir un cine a-político o pre-político? ¿Cómo ve lo político (y lo histórico) en la obra de Caetano?

Está bien que Caetano se queje y despatrique frente a ese rasgo de clase y generacional. No es el único, por cierto. Un cineasta (y crítico de cine) como Nicolás Prividera viene diciendo lo mismo. Por otra parte, tampoco quisiera ser parte de una queja que parece parecida: la de los niños ricos que están tristes. El problema me parece más complejo. Pero vayamos por partes. Una vez más, la caracterización sin el caracterizado invita a una generalización imprecisa. Toda generalización explicita una ideología. Puedo pensar en algunas películas en donde lo snob es su tema y su forma: *El artista*, por ejemplo.

Un film sin ideología es imposible, de allí que en la puesta en escena y el punto de vista elegido por un director, esté consciente de ello, se puede leer la política del plano, que es el plano de la política. El ojo mira desde un sistema y unas coordenadas simbólicas, y la puesta en escena exterioriza siempre esa mirada. Un film como *Excursiones*, que me gusta mucho, parece desconocer su costado político, el que pasa al mostrar a unos jóvenes de clase media alta que parecen vivir en el limbo y cuyas preocupaciones exceden cualquier conciencia política y malestar laboral. No sé si Acuña es o no consciente, pero eso está en el film más allá de la voluntad de su director.

Si Caetano hubiera dicho o explicitado que su flecha iba dirigida al cine concheto de la FUC, habría que decir que no siempre; incluso si es canchero, es snob, y lo ideológico, mal que le (y nos) pese, está por omisión o por un reconocimiento expreso. Matías Piñeiro es la quintaesencia de ese ‘movimiento’. No sé si es snob, pero sí filma como un aristócrata, pero también creo que es consciente de su pertenencia de clase y de los intereses de la misma que bien retrata en sus películas. Filma lo que conoce y lo hace con

consciencia. Otro caso reciente es *Villegas*, una película que sin saberlo del todo, es mi impresión, termina siendo política. Lucrecia Martel, por otra parte, no estaría muy lejos de ese concepto, pero ella introduce el problema de la interacción de clase, la tensión y la seducción entre los distintos. Además, su consciencia hiperbólica sobre todos los elementos que constituyen sus películas implica una puesta en escena perfecta, como si se tratara de una ética y una política demostrada en un orden geométrico. Martel y Prividera son los cineastas que han alcanzado una depuración y un entendimiento lúcido sobre lo que hacen y buscan que no es frecuente en otros cineastas del país.

El problema de la conciencia histórica excede, una vez más, al cine. La ahistoricidad de algunas generaciones responde paradójicamente a un tiempo histórico preciso, y es un fenómeno cultural más que estético y cinematográfico. De todos modos, el tiempo histórico se refleja involuntariamente y las concepciones políticas están expuestas en lo que resulta visible o menos visible de un film. Un gesto, una decisión de mostrar o no mostrar algo, un primer plano, una voz en off oportuna u oportunista, un travelling en un momento exacto indican el punto de vista con el que se mira, narra y expone. En definitiva, toda película es política e histórica; no tengo duda de que una película mejora si quien responde por ella es consciente de su historicidad y de su posicionamiento frente a la justicia, la desigualdad, el poder y la rabia.

Tras todo lo dicho queda claro que no es posible ni un cine pre-político o apolítico, a pesar de que alguien intente cumplir con un objetivo semejante, o crea fehacientemente en ello. Lo político es un a priori (histórico) de la mirada. Quien ha nacido en la riqueza o ha gozado de cierto bienestar ha establecido una experiencia del espacio, del gusto, de los olores, de los colores muy distinta a quien ha nacido en un hogar sin privilegio alguno. Quien es consciente de este a priori (y esto también involucraría al crítico) puede desenvolverse de un modo mejor, pues indefectiblemente pensará con mayor responsabilidad y profundidad la forma cinematográfica y los límites de toda representación.

En el caso de Caetano la conciencia histórica y política resulta evidente en su ópera prima: *Pizza, birra, faso* ni es espontánea, ni narrativamente inconsistente y menos aún retrata a su marginales como si se tratara de sujetos en el margen de los márgenes; su historicidad precisa devela los estragos de las políticas del presidente Menem y sus efectos

estructurales en el orden social. El peronismo difuso de Caetano, siempre presente en la enunciación de un contexto social en el que existen diferencias sociales, implica alguna secuencia en donde las diferencias de clases se manifiesten y quede esclarecida una configuración explícita de las figuras sociales que habitan en una sociedad y en la diégesis del film. En *Francia*, la notable secuencia en donde el personaje de Oreiro escucha el delirio humanista y clasista de los dueños de la casa en donde ella limpia es ejemplar. Es también su film más utópico: los últimos minutos no son otra cosa que una figura utópica realizada, un festejo justicialista en imágenes. Podríamos identificar escenas claves en todas sus películas, incluyendo *Mala*, en donde Caetano trabaja en clave de cine B un conjunto de lugares comunes sin dejar de ofrecer un retrato impío de la clase alta porteña y sus mezquindades de todo tipo. La gran escena del film, incluso cuando Caetano explote conscientemente el estereotipo, es la caída de la asesina en un hogar de niños carenciados. Es un cruce de mirada muy extraño e ilógico con el resto del relato, un señalamiento de una realidad paralela que los personajes principales ignoran olímpicamente.

“Gracias a su materia, que es a la vez el tiempo, la proyección y el recuerdo, el cine puede hacer una ecografía de la Historia haciendo su propia ecografía. Y dar una vaga idea del tiempo y de la historia del tiempo. Porque el cine es tiempo que pasa.”
¿Le sugiere alguna reflexión esta frase de Godard?

Godard es en sí mismo todos los filósofos presocráticos de los griegos, si el cine hubiera comenzado hace 2500 años. Cuando el cine pueda llegar a poseer una antigüedad será él nuestro Heráclito, nuestro Parménides, incluso nuestro Protágoras. Quiero decir: es Godard quien mejor ha pensando el cine más allá de su infortunio utilitario en devenir casi siempre en mero espectáculo. Lo que dice Godard en la cita que mencionan es estrictamente lo que hizo en *Historia(s) del cine*. Llega un momento en el que uno ya no sabe si lo que ve es un registro histórico o la reconstrucción de ese período en un film. Godard sugiere una suerte de yuxtaposición ontológica entre la imagen cinematográfica y lo que la imagen representa de lo real. El siglo XX se define por un modo de trabajar la historia, y es la imagen el vehículo epistémico por excelencia. No es mera casualidad que en la versión inglesa de *La era de los extremos* de Eric Hobsbawm, la ilustración de la tapa sea el famoso fotograma de

El gran dictador, en donde Hynkel-Chaplin juega con el globo terráqueo como si se tratara de un juguete. Ese film, incluso, es justamente la prueba de lo que dice Godard más arriba: la disputa de Chaplin con Hitler es extraordinaria y excede al pleito narcisista sobre el copyright de un bigote. Se trata de una disputa mayor, de una gran intervención pletórica de coraje en el que un artista enfrenta al fascismo; un intento desesperado de contrarrestar paródicamente una farsa colosal no exenta de un potencial cinematográfico. Si se trata de entender las relaciones que se establecen entre el cine y la política y lo histórico, *El gran dictador* es un film imprescindible. Hay otros casos, más sofisticados. Se podría nombrar algún film de los Straub, Kluge y Rocha. Pero lo de Chaplin es insólito, comprensible y popular. De allí su importancia.

¿Por dónde pasa lo popular en una obra cinematográfica? Caetano ha sido caracterizado como un cineasta popular, más allá de que, en general, no ha tenido grandes éxitos de taquilla (el éxito de público es siempre relativo, pero si comparamos la mayoría de sus films con los de Campanella o los de la única ‘estrella de cine’ del país, Ricardo Darín, sin dudas la penetración ‘popular’ es menor) ¿Hay diversas formas de medir lo popular? ¿Desde la cantidad de público; desde la forma fílmica y el trabajo con los géneros, con cierto ‘clasicismo’?

Por popular habría que entender una expresión, artística y cultural, en donde todos los elementos puestos en juego detentan una condición, a saber: una elección formal cuya aprehensión no exija un entrenamiento exhaustivo al receptor para comprender la construcción esquiva y misteriosa de un signo o un grupo de signos con voluntad de comunicar algo en referencia a la vida de una sociedad, comprensible y sensible a la totalidad de sus integrantes. Soy consciente de que mi definición no es muy popular, pero quiero creer que es precisa. Lo que sigue es sencillo: todas las películas de Caetano contienen temas generales que bien pueden atravesar y reunir provisoriamente las divisiones de clase de una sociedad. Los marginales de *Pizza, birra, faso*, el inmigrante explotado de *Bolivia*, los jóvenes revolucionarios de *Crónica de una fuga*, el drama familiar de clase media laburante de *Francia*, toman un caso singular en el que brilla o asoma algún rasgo universal en el que cualquier espectador se puede identificar. El relato podría ser

considerado clásico, pero siempre hay alguna secuencia en donde la cámara se hace sentir. Caetano administra a la perfección su vocación clásica y su impulso modernista en la puesta en escena. Sus películas, en ese sentido, sostienen un balance perfecto.

La comparación con Campanella es pertinente por muchos motivos: Campanella trabaja sus relatos en un tipo de poética narrativa a la que podríamos denominar clásica. Pero los elementos se organizan de otro modo. Comparten con Caetano una empatía con el relato clásico de Hollywood, y a su vez el lugar de la clase media adquiere un protagonismo excluyente y preferencial. En Caetano las clases están en tensión pero su mirada respecto de ellas es siempre simétrica. No hay preferencias, pero sí un concepto que reúne o enfrenta a esos actores (sociales): un ideal de justicia. Sería ese el justicialismo de sus films. Justamente *El secreto de sus ojos* devela la imposibilidad de que esos actores sociales puedan girar en torno a la justicia. La justicia (y la felicidad) en Campanella es propiedad de una clase y no un horizonte en el que se miden las clases. Finalmente, la cantidad de público poco tiene que ver con lo popular. Probablemente Atahualpa Yupanqui jamás llenaría un Luna Park por 22 días consecutivos como lo hizo el indecente y mediocre de Arjona. No hay que confundir lo popular con lo masivo. Son conceptos inconmensurables.

En su ensayo “El dinero en el cine” cita a Adrian Martin, quien ha señalado una muy común preocupación inconsciente por el dinero en el cine actual. Asimismo, Marx ha considerado que “si el dinero es el vínculo que me liga a la vida humana y a la sociedad conmigo y que me liga con la naturaleza y el hombre, ¿no es el vínculo por excelencia? ¿No es también, en consecuencia, el factor universal de separación? Es el medio real de separación y de unión, la fuerza electroquímica de la sociedad.” ¿Qué rol podría atribuirle al dinero en un cine argentino propenso a abordar el conflicto y la desigualdad social?

El dinero es una de las invenciones más misteriosas de nuestras sociedades, la superstición más eficiente que hemos conocido, y como diría Bresson, nuestro dios visible. Una línea de análisis lateral para estudiar las películas podría ser los pases de billetes entre sus personajes; la relación táctil entre la mano y el poder miniaturizado en un papel dotado de un valor racionalmente incomprensible. Lo genial de *Cosmopolis* de David Cronenberg es

alertar que el dinero ya no es el punto fijo y localizable del poder económico; la abstracción de las riquezas, su acumulación y movilidad sustituye al capital y al ahorro cuantificable. La otra gran película sobre el carácter crepuscular del dinero como materia representativa de la riqueza es *Vida sin principio* de Johnnie To. Más allá de estas dos observaciones, en el cine argentino reciente el dinero no juega un protagonismo esencial. En *Un oso rojo*, en cierto pasaje, se desprecia el dinero. Es el costado anarquista de Caetano, cuyo justicialismo, una filosofía estatal de la felicidad distributiva, convive en paralelo con una libertad del individuo no siempre del todo articulada. La quema de dinero en *Plata quemada* es quizás la escena más importante en este menester. Hasta donde puedo recordar recientemente no hemos tenido un cineasta dedicado a mostrar el dinero como una metafísica del capitalismo. Hay indicios, sugerencias, no más que eso.

¿Considera al cine argentino contemporáneo como un cine “vivo”, que no le teme a cierta “crudeza”, o incluso a lo “terrible” y a lo azaroso e imprevisible? Empleamos aquí algunas expresiones utilizadas por Manny Farber (“[...] a fear of the potential life, rudeness and outrageousness of a film”) sobre lo que él consideraba defectos de cierto cine, que le tendría pavor a esas características.

No puedo imaginar qué diablos diría Manny Farber de un cineasta como José Celestino Campusano pero la crudeza y lo terrible de su cine excede al cine termita de Farber. Es, en todo caso, un cine cucaracha, un cine pulga, pero sin duda los planos de Campusano transmiten la vida en un estado de explosión. Farber, sospecho, hubiera defendido a Caetano, y su último film, *Mala*, hubiera sido objeto de una defensa exhaustiva.

Pensemos en *Bolivia*, aunque también podría extenderse la reflexión a la totalidad de la obra de Adrián Caetano, y por qué no, al cine argentino actual en general: ¿usted ve en éste un cine capaz de rediseñar la mirada y de modificar nuestra relación con el mundo, con nosotros mismos —y por la tanto, con nuestra historia, nuestra identidad, lo que somos y lo que creemos y quisiéramos ser?

Bolivia y *Francia* son las dos películas de Caetano que más me gustan y me parecen más representativas de su cine. Es demasiado pedirle a un film, incluso a una obra “rediseñar la mirada y modificar...”. Pero no tengo duda de que se trata de dos películas excepcionales en donde se puede divisar las virtudes de Caetano como realizador. El inicio de *Bolivia* es notable porque evoca en el lenguaje descriptivo de un deporte popular la cantidad de conceptos y creencias que articulan secretamente una mirada racista sobre el boliviano. El film posteriormente llevará esa creencia propia de una clase a un universo laboral reconocible. Lo que vemos lo sabemos, pero el cómo lo vemos implica un descentramiento obligado por la puesta en escena, y una crítica feroz a esa posición fascista. La combinación del primer pasaje con el resto del film es fundamental. Es el plano que ordena la totalidad de lo que viene.

Usted reside en Córdoba (periferia), y tanto la producción cinematográfica como la crítica nacional son esencialmente ‘porteñas’ (centro). ¿Cómo cree que está representada esa dicotomía en el cine vernáculo, aún en el mayoritario (es decir, el porteño)? ¿Observa alguna posibilidad de cambio, de inversión de ‘poder geográfico’ tanto en la producción como en la crítica? ¿Qué consecuencias traería aparejada esta distribución desigual?

En los dos últimos años se ha hablado mucho del supuesto nuevo cine cordobés. Es impreciso y casi errático hablar de un cine de Córdoba como una entidad uniforme y delimitada. Pero es cierto que los realizadores que salen de la provincia tienen inquietudes y búsquedas formales bastante diferentes que sus pares porteños. *De caravana* es un film impensable en el imaginario de un cineasta formado en la FUC. Muchas películas del reciente cine argentino, incluso cuando sus cineastas han estudiado en Buenos Aires, intentan ir hacia la periferia y filmarla: Martel, Godfrid, Alonso, Loza, Rejtman, Llinás. Habría que entender la razón por la cual estos cineastas no eligen filmar en la ciudad que residen. También están las películas de Iván Fund, Eduardo Crespo y Maximiliano Schonfeld, los cineastas que filman la vida en algunos pueblos de Entre Ríos. ¿Es este un nuevo polo? Tal vez. Son películas muy particulares y que no tienen nada que ver con el cine porteño y el cine cordobés. A fines de siglo pasado se creía que Rosario iba a

constituirse en un nuevo polo. Fue una promesa que no se cumplió. Habrá que esperar sobre lo que sucede en Córdoba y ahora también en Entre Ríos.

Respecto de la crítica de cine, los porteños siguen predominando y estableciendo una agenda. No obstante, es cierto que en Córdoba y en Rosario han surgido como otras ciudades en donde se escribe y se discute sobre cine. Mi impresión es que algunos sectores de la crítica porteña sí reconocen que existen otras zonas y tradiciones de crítica de cine en el país. A medida que pasa el tiempo y la red se universaliza como epicentro comunicacional, la crítica ya no tiene un territorio preciso. Hoy discutimos con un colega inglés, otro portugués sobre un film chino en un mismo día vía Twitter o en un blog, y a él o ella no le interesa que yo no viva al lado del obelisco. Yo escribo desde La Cumbre y de pronto me encuentro que una crítica que escribí sobre un film portugués se cita en Suiza. El mapa, en este sentido, nunca más será el territorio. En la blogosfera se vive una internacional cinéfila y crítica. No hay porteños, tampoco paulistas y londinenses, sólo voces con nombre propio que contribuyen a la conversación que nutre la cultura cinematográfica mundial.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006. Impreso.
- . “Prólogo”. *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Coord. Ignacio Amatriain. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad. – CICCUS, 2009. Impreso.
- Alberdi, Juan Bautista. “Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina, derivadas de la ley que preside el desarrollo de la civilización en la América del Sur”. En Tulio Halperín Donghi. *Proyecto y construcción de una Nación (1846-1880)*. Biblioteca del Pensamiento Argentino, vol. II. Documentos. Buenos Aires: Emecé, 2007. Impreso.
- Amatriain, Ignacio. “Introducción”. *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Coord. Ignacio Amatriain. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad. – CICCUS, 2009. Impreso.
- Angona, Juan Pablo. “El cine como paradoja. Notas sobre un concepto ambivalente”. *Question* [On Line], Vol. 1, No 32, 2011. Archivo PDF. (Acceso: 25 de marzo de 2012)_(Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1290/1123>)
- . “Imágenes de la desolación. La caída del mundo del trabajo en el nuevo cine argentino. Una lectura oblicua de *Pizza, birra, faso, Mundo grúa, La libertad y Un día de suerte*”. *Tesis de grado*, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2008. Archivo PDF. (Acceso: 20 de septiembre de 2010)_(Disponible en: http://perio.unlp.edu.ar/tesis/sites/perio.unlp.edu.ar/tesis-e-tesis/files/descargas/imagenes_de_la_desolacion.rar)
- Arceo, Enrique. “El fracaso de la reestructuración neoliberal en América Latina. Estrategias de los sectores dominantes y alternativas populares”. En Eduardo Basualdo y Enrique Arceo (comps.): *Neoliberalismo y sectores dominantes. Tendencias globales y experiencias nacionales*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2006. Archivo PDF.
- Archenti, Adriana; Sabarots, Horacio y Wallace, Santiago. “Raza y racismo”. *Antropología*. Ed. Mirta Lischetti. Buenos Aires: Eudeba, 1993. Impreso.
- Aristóteles. *El Arte Poética*. Buenos Aires: Editorial Austral, 1948. Archivo PDF.
- Aumont, Jacques. “2. El papel del espectador”. *La imagen*. Selección de textos para la Cátedra Historia Sociocultural del Arte 1 a 3, Departamento de Artes Audiovisuales, IUNA. Archivo PDF. (Acceso: 12 de

enero de 2013)_(Disponible en: http://historiaiuna.com.ar/wp-content/material/2011_aumont_imagen_cap2.pdf)

Aumont, Jacques y Marie, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Editorial Paidós, 1990. Archivo PDF.

Azas, Claudia Alejandra. “Manifestación de la hybris en las obras: Antígona de Sófocles y Antígonas: linaje de hembras de Jorge Huertas”. Ponencia presentada en el XVI Congreso Nacional de Literatura Argentina en la Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Chaco. 2011. Archivo DOC. (Acceso: 21 de agosto de 2012)_(Disponible en: <http://www.autores.org.ar/jhuertas/pdf/manifesdelahybris.doc>)

Bielsa, Rafael. “Armas contra la discriminación”. *Clarín, Opinión, agosto 29 de 2001*. Web. (Acceso: 22 de diciembre de 2011)_(Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/2001/08/29/o-02101.htm>)

Bonasso, Miguel. *El palacio y la calle*. Buenos Aires: Planeta, 2002. Impreso.

Barreras, Luis y Vallina, Carlos. “La imaginación de la realidad en el cine y la tv argentina contemporánea. Estrategias narrativas y poéticas audiovisuales”. *Question*, Vol. 1, No. 18, 2008. Archivo PDF. (Acceso: 25 de marzo de 2012)_(Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/575/493>)

Barreras, Luis y Bugin, Cintia. “Cine y Memoria: la identidad argentina. Entrevista a Albertina Carri y Tristán Bauer”. *Trampas de la comunicación y la cultura*. No. 58 (2007) Impreso.

Basualdo, Eduardo M. “Las reformas estructurales y el Plan de Convertibilidad durante la década de los noventa. El auge y la crisis de la valorización financiera”. *Realidad Económica*, No. 200 (2003) Archivo PDF.

Battle, Diego. “Mercado argentino: Taquilla en alza, pero cada vez con una mayor concentración”. *Otros cines*. Web. (Acceso: 28 de diciembre de 2012)_(Disponible en: http://www.otroscines.com/debates_detalle.php?idnota=5078&idsubseccion=97).

Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 2008. Archivo PDF.

Beceyro, Raúl; Filippelli, Rafael; Oubiña, David y Pauls, Alan. “Estética del cine, nuevos realismos, representación”. *Punto de Vista*. No. 67 (2000) Impreso.

Benavidez, Fabio. “La puesta en forma y su propuesta estética”. Documento de la cátedra Realización y lenguaje audiovisual, Comunicación audiovisual, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Archivo PDF. (Acceso: 4 de octubre de 2012)_(Disponible en: <http://fba.unlp.edu.ar/realizacion/textos/GRILLA.PDF>)

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Agebe, 2011. Impreso.

—. “Sobre el concepto de historia”. *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Agebe, 2011. Impreso.

Bernades, Horacio. “Odio a la parrilla”. *Página 12, Radar*, abril 7 de 2002. Web. (Acceso: 20 de septiembre de 2010)_ (Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-147-2002-04-07.html>)

“Bolivia (2001)”. Ficha técnica completa. *Cinenacional.com*. Web. (Acceso: 26 de marzo de 2013)_ (Disponible en: <http://www.cinenacional.com/node/2425/casting>)

“Bolivia (2001)”. *Internet Movie Database (IMDb)*. Web. (Acceso: 20 de septiembre de 2010)_ (Disponible en: <http://www.imdb.com/title/tt0301050/>)

Bonnaud, Frédéric y Viviant, Arnaud. “God Art”. En Jean-Luc Godard. *Historia(s) del Cine*. Buenos Aires: Caja Negra, 2007. Impreso.

Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Editorial Paidós, 1996. Archivo PDF.

Bordwell, David y Thompson, Kristin. *Film Art. An Introduction*. Nueva York: McGraw-Hill, 2008. Archivo PDF.

Borges, Jorge Luis. “La escritura del dios”. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005. Impreso.

Borradori, Giovanna. *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*. Madrid: Taurus, 2003. Impreso.

“Cannes aplaudió un film argentino sobre los bolivianos y paraguayos”. *Página 12*, 2001. Web. (Acceso: 22 de agosto de 2012)_ (Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-05/01-05-16/pag30.htm>)

Caggiano, Sergio. “Fronteras múltiples: reconfiguración de ejes identitarios en migraciones contemporáneas a la Argentina”. *Cuadernos del IDES*. [On Line], No. 1. Septiembre de 2003. Archivo PDF. (Acceso: 20 de septiembre de 2010)_ (Disponible en: http://www.ides.org.ar/shared/doc/pdf/cuadrenos/cuaderno1_caggiano.pdf)

—. *Lo que no entra en el crisol. Inmigración boliviana, comunicación intercultural y procesos identitarios*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005. Impreso.

Canelo, Paula, “Las identidades políticas en la Argentina de los años noventa: continuidades y rupturas entre peronismo y menemismo”. *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*. [On Line], No. 5, 2005. Web. (Acceso: 19 de diciembre de 2012)_ (Disponible en: <http://amnis.revues.org/986>)

Cangi, Adrián. “Jean-Luc Godard: poetizar sobre las ruinas entre la historia y el acontecimiento”. En Jean-Luc Godard. *Historia(s) del Cine*. Buenos Aires: Caja Negra, 2007. Impreso.

Cartoccio, Eduardo. “Notas sobre el problema del realismo en la crítica del nuevo cine argentino”. *Question* [On Line], Vol. 1, No. 12, 2006. Archivo PDF. (Acceso: 20 de septiembre de 2010)_ (Disponible en: http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior12/nivel2/articulos/informes_investigacion/cartoccio_1_informes_12primavera06.htm)

Casale, Rolando y Femenías, María Luisa. “Algunas claves para incursionar en el pensamiento de Michel Foucault”. *Por el camino de la filosofía. Pensar de nuevo la modernidad*. Comp. Julio César Moran. La Plata: De La Campana, 2006. Impreso.

Cella, Susana. *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé, 1999. Impreso.

“Censo 2001. Cuadro 6.10. Población extranjera empadronada en el País por lugar de nacimiento, según sexo y grupos de edad. Año 2001”. Instituto de Estadísticas y Censos (INDEC) Archivo XLS. (Acceso: 20 de septiembre de 2010)_ (Disponible en: <http://www.indec.gov.ar/censo2001s2/Datos/01000C610.xls>)

Colás Bravo, Pilar. “Paradigmas alternativos en la evaluación”. *Problemas de la medición y evaluación educativa. Estándares e indicadores para analizar la realidad educativa*. Ed. Jesús M. Jornet Meliá. Valencia: Grupo de Evaluación y Medición (GEM)-Universitat de València, 2005. Archivo PDF. (Acceso: 31 de octubre de 2012)_ (Disponible en: <http://www.um.edu.ar/catedras/claroline/backends/download.php?url=L1BST0JMRU1BU19ERV9MQV9NRURJQ0nTTI9ZX0VWQUxVQUNJ005fRURVQ0FUSVZBUy5wZGY%3D&cidReset=true&cidReq=FOP02SJ>)

Constitución de la Nación Argentina: Santa Fe, Paraná. Buenos Aires: Producciones Mawis, 2003. Impreso.

Cozzani de Palmada, María Rosa. “Inmigrantes limítrofes en la Argentina. ¿Tolerancia o rechazo?”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*. [On Line], No. 1, 2000. Web. (Acceso: 21 de septiembre de 2011)_ (Disponible en: <http://alhim.revues.org/index37.html>)

Erausquín, Estela. “La construcción del Otro: identidad e inmigración en la historia argentina”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*. [On Line], No. 4, 2002. Web. (Acceso: 21 de septiembre de 2011)_ (Disponible en: <http://alhim.revues.org/index477.html>)

Farber, Manny. “White elephant art vs. Termite art”. *Negative Space*. Nueva York: Da Capo Press, 1998. Archivo PDF.

Ferro, Roberto Augusto. *Jacques Derrida. El largo trazo del último adiós*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional-Editorial Quadrata, 2009. Impreso.

Fisette, Jean. *Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce*. Montreal: XYZ Éditeur, 1989. Selección y traducción: Sergio Moyinedo. Impreso.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992. Impreso.
—. “Primera Conferencia”. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1992. Impreso.

Friera, Silvina. “Sospecho de las tramas y de los argumentos”. *Página 12, Cultura & Espectáculos, junio 26 de 2012*. Web. (Acceso: 26 de junio de 2012)_ (Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-25646-2012-06-26.html>)

García, Lorena. “Bolivia según Caetano”. *La Nación, Espectáculos, abril 10 de 2002*. Web. (Acceso: 20 de septiembre de 2010)_ (Disponible en: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=387438)

Germani, Gino. *Política y sociedad en una etapa de transición*. Buenos Aires: Paidós, 1974. Impreso.

Giménez, Gilberto. “La cultura como identidad y la identidad como cultura”. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Documento de la cátedra II de Comunicación y Teorías, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. Archivo PDF. (Acceso: 20 de marzo de 2012)_ (Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>)

—. “Materiales para una teoría de las identidades sociales”. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, San Andrés Totoltepec, Marzo de 1997. Archivo PDF. (Acceso: 20 de marzo de 2012)_ (Disponible en: http://docentes2.uacj.mx/museodigital/cursos_2008/maru/teoria_identidad_gimenez.pdf)

González, Jorge A. *Más (+) Cultura(s) Ensayos sobre realidades plurales*. México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. Impreso.

Gramsci, Antonio. *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1997. Impreso.

Grimson, Alejandro. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012. Impreso.

—. “Prefacio”. En Sergio Caggiano. *Lo que no entra en el crisol. Inmigración boliviana, comunicación intercultural y procesos identitarios*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005. Impreso.

—. *Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba, 2005. Impreso.

Grüner, Eduardo. “El arte o la otra comunicación”. En Catálogo “Argentina” 7ma. Bienal de La Habana 2000. Editado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto. Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo. [On Line] Archivo PDF. (Acceso: 20 de marzo de 2012)_(Disponible en: <http://fba.unlp.edu.ar/lenguajevisual1b/wp-content/uploads/2012/04/El-Arte-o-la-otra-comunicaci%C3%B3n-Eduardo-Gr%C3%BCner.pdf>)

Hernández Arregui, Juan José. *La formación de la conciencia nacional (1930-1960)*. Buenos Aires: HACHEA, 1969. Impreso.

Hernández, Fernando. “Los estudios de cultura visual. La construcción permanente de un campo no disciplinar”. *La Puerta*. No. 2. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Dirección de Publicaciones, 2006. Impreso.

“Inmigración en Argentina”. *Wikipedia, la Enciclopedia Libre*. Web. (Acceso: 19 de octubre de 2011)_(Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Inmigraci%C3%B3n_en_Argentina#Los_inmigrantes_y_sus_lugares_de_origen_luego_de_1853)

Jauretche, Arturo. *El medio pelo en la sociedad argentina*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. Impreso.

Kollmann, Raúl. “Cónsul boliviano con los días contados”. *Página 12, El País, abril 9 de 2006*. Web. (Acceso: 20 de septiembre de 2010)_(Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-65381-2006-04-09.html>)

Koza, Roger Alan. “La superstición invencible: El dinero en el cine”. *Con los ojos abiertos. Otros Cines*. Web. (Acceso: 2 de agosto de 2012)_(Disponible en: <http://ojosabiertos.otroscines.com/la-supersticion-invencible-el-dinero-en-el-cine/>)

Lomillos, Miguel Ángel: “La concepción y experiencia del cine en la obra de Víctor Erice”. *Ikusgaiak. Cuadernos de cinematografía*, No. 6. Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2003. Archivo PDF.

(Acceso: 5 de enero de 2013)_(Disponible en: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/ikusgaiak/06/06037060.pdf>)

Maestro, Jesús G. "Tragedia, comedia y canon desde la teoría literaria moderna. El personaje nihilista de La Celestina". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. (Acceso: 21 de agosto de 2012)_(Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tragedia-comedia-y-canon-desde-la-teora-literaria-moderna-el-personaje-nihilista-en-la-celestina-0/html/ffe98b34-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html)

Magariños de Morentín, Juan. "Resumen y notas: La arqueología del saber". Documento de cátedra, Semiótica, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. Impreso.

"Mallku". *Wikipedia, la Enciclopedia Libre*. Web. (Acceso: 21 de agosto de 2012)_(Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Mallku>)

Mamani, Pablo. "Simbología y poder indígena después de los Kataris-Amarus y Willkas: Los Mallkus en los nuevos levantamientos indígenas en Bolivia". *Ñuke Mapu-Centro de documentación mapuche-Documentation Center*. Web. (Acceso: 21 de agosto de 2012)_(Disponible en: <http://www.mapuche.info/mapuint/mamani030600.html>)

Mariani, Víctor. "Notas sobre el bloque histórico 'Generación del 80'". Documento de cátedra, Problemas Sociológicos, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. Impreso.

Marini, Adalberto. "El público, la crítica y el cine". *Trampas de la comunicación y la cultura*. No. 58 (2007) Impreso.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones G. Gili, 1987. Archivo PDF.

Marx, Karl. "Manuscritos económico filosóficos de 1844". En Erich Fromm. *Marx y su concepto del hombre*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.

Marx, Karl y Engels, Friedrich. "Feuerbach. Oposición entre las concepciones materialista e idealista". *La ideología alemana*. *Marxists Internet Archive*. Web. (Acceso: 20 de septiembre de 2009)_(Disponible en: <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/feuerbach/index.htm>)

Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine. Volumen I (1964-1968)* Barcelona: Paidós Comunicación Cine, 2002. Archivo PDF.

migracionyderechos. “Gerardo Halpern-Las mujeres migrantes”. *YouTube*. 12 de diciembre de 2010. Web. (Acceso: 16 de agosto de 2012)_ (Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xEERf6qGbY0>)

Moguillansky, Marina y Re, Valeria. “Pactos, promesas, desencantos. El rol de la crítica en la génesis del nuevo cine argentino”. *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Coord. Ignacio Amatriain. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad. – CICCUS, 2009. Impreso.

Montoya, Diego Fernando. “Una mirada a Buenos Aires desde la frontera del cine”. *Revista Latinoamericana de Ensayo*. Web. (Acceso: 24 de febrero de 2011)_ (Disponible en: <http://revistalatinamericanadeensayo.blogspot.com/2011/01/imagenes-que-migran.html>)

Morelli, Silvia. “Del poder del cine”. *Question* [On Line], Vol. 1, No. 20, 2008. Archivo PDF. (Acceso: 25 de marzo de 2012)_ (Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/673/578>).

Natanson, José. “Pop & Nac”. *Le Monde Diplomatique*. No. 143 (2011) Impreso.

Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Comunicación Cine, 1997. Archivo PDF.

Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. LIBROdot.com. *Libroteca.net*. Miles de libros de todas las épocas. Archivo PDF. (Acceso: 2 de enero de 2013)_ (Disponible en: <http://www.libroteca.net/alemana/Nietzsche,%20Friedrich%20-%20As%C3%AD%20Hab%C3%B3%20Zaratustra.pdf.zip>)

“Origen de la población nativa y no nativa según censos nacionales”. Instituto de Estadísticas y Censos (INDEC). Archivo XLS. (Acceso: 19 de octubre de 2011)_ (Disponible en: http://www.indec.gov.ar/nuevaweb/cuadros/2/a2001_020307.xls).

Orozco Gómez, Guillermo. “Capítulo IV. La perspectiva cualitativa”. *La Investigación en Comunicación desde la perspectiva Cualitativa*. La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación Social, 1996. Archivo PDF. (Acceso: 16 de noviembre de 2012)_ (Disponible en: <http://medios.upn.mx/mod/resource/view.php?id=111>)

Oteiza, Enrique y Novick, Susana. “Política migratoria y derechos humanos en un contexto de ajustes y reformas neoliberales. Argentina: 1989-1999 (Gobierno de Menem)”. *Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires*. Archivo PDF. (Acceso: 22 de diciembre de 2011)_ (Disponible en: <http://webiigg.sociales.uba.ar/pobmigra/archivos/rc31.pdf>)

Oubiña, David. “El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino”. *Punto de Vista*. No. 76 (2003) Impreso.

Pacecca, María Inés. “Políticas migratorias y administración pública: la Dirección Nacional de Migraciones, 1876-1996”. Ponencia presentada en el V Congreso Argentino de Antropología Social en la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1997. Publicada en: *NAyA: Noticias de Antropología y Arqueología*. Web. (Acceso: 22 de diciembre de 2011)_ (Disponible en: <http://antropologia.com.ar/congresos/contenido/laplata/LP4/46.htm>)

Palma, Javier Esteban. “Clases y culturas populares en el ‘realismo’ y el ‘naturalismo’ del nuevo cine argentino: entre el miserabilismo, el neo-populismo y la fascinación distante”. Ponencia presentada en las XI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación: *Tramas de la comunicación en América Latina contemporánea. Tensiones sociales, políticas y económicas*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNCuyo, Mendoza, octubre 4-6 de 2007. Archivo PDF. (Acceso: 25 de mayo de 2011)_ (Disponible en: <http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2007Lipalma.pdf>)

Passarella, Luciano. “La gráfica en la cinematografía argentina contemporánea”. *Trampas de la comunicación y la cultura*. No. 58 (2007) Impreso.

Peker, Luciana. “Paraguayas, mucamitas y con segunda lengua (o el estigma que la tele insiste en reproducir)”. *Página 12, Las 12*, 11 de septiembre de 2009. Web. (Acceso: 16 de agosto de 2012)_ (Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5175-2009-09-12.html>)

Peña, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012. Impreso.

Pestanha, Francisco José. “La generación décima. Arte, cultura e identidad nacional”. *Arte y cultura nacional. Reflexiones sobre la identidad de los argentinos*. Dir. Daniel Belinche. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Dirección de Publicaciones, 2007. Impreso.

Piñuel Raigada, José Luis. “Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido”. *Estudios de Sociolingüística. Linguas, Sociedades e Culturas*. Ed. María Antonia Arias Fernández. [On Line], Vol. 3, No. 1. Archivo PDF. (Acceso: 11 de octubre de 2012)_ (Disponible en: http://www.sociolingüística.uvigo.es/descarga_gratis.asp?id=58)

“Porcentaje de hogares y personas por debajo de la línea de pobreza en el aglomerado GBA, desde mayo de 1988 en adelante”. Instituto de Estadísticas y Censos (INDEC). Archivo XLS. (Acceso: 31 de diciembre de

2012)_(Disponible en: <http://defenpo3.mpd.gov.ar/defenpo3/def3/pobres/indec/linpob/serhist/sh-pobreza2.xls>)

Porta, Luis y Silva, Miriam. “La investigación cualitativa: el análisis de contenido en la investigación educativa”. Mar del Plata, 2003. Archivo PDF. (Acceso: 31 de octubre de 2012)_(Disponible en: <http://www.uccor.edu.ar/paginas/REDUC/porta.pdf>)

“Programas de investigación”. Tesis. Dirección de Investigaciones Científicas y Grado. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. Web. (Acceso: 5 de abril de 2012)_(Disponible en: <http://www.perio.unlp.edu.ar/tesis/?q=node/1>)

Quiroga Branda, Jorgelina. “Los niños del Nuevo Cine Argentino”. *Trampas de la comunicación y la cultura*. No. 58 (2007) Impreso.

Rapoport, Mario. *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires: Ediciones Macchi, 2000. Impreso.

“Reglamento de Migración. Decreto 1023/94”. Buenos Aires, 29 de junio de 1994. Archivo PDF. (Acceso: 22 de diciembre de 2011)_(Disponible en: http://tukuymigra.com/images/normativa/ARGN_LEG_O_MYE_1994.07.29_13.pdf)

Rincón, Omar. *Televisión, subjetividad y video*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2002. Impreso.

Russo, Eduardo. *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós, 1998. Impreso.

Salles Kobilanski, Geraldine y Santillán, Sebastián. “Entrevista a Roger Alan Koza”. *Marienbad, revista de cine*. [On Line], Entrevistas, junio de 2012. Web. (Acceso: 1º de febrero de 2013)_(Disponible en: <http://www.marienbad.com.ar/entrevista/roger-alan-koza>)

Santi, Isabel. “Algunos aspectos de la representación de los inmigrantes en Argentina”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*. [On Line], No. 4, 2002. Web. (Acceso: 21 de septiembre de 2011)_(Disponible en: <http://alhim.revues.org/index474.html>)

—. “Introducción”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*. [On Line], No. 1, 2000. Web. (Acceso: 21 de septiembre de 2011)_(Disponible en: <http://alhim.revues.org/index44.html>)

Sarmiento, Domingo Faustino. *Civilización I Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Aspecto físico, costumbres, i ábitos de la república argentina*. Santiago: Imprenta del Progreso, 1845. Impreso.

—. “Educar al soberano”. En Ricardo Rojas. *El pensamiento vivo de Sarmiento*. Buenos Aires: Losada, 1983. Impreso.

Sødal, Anna. “Raza, clase y género en el nuevo cine argentino. Un estudio de las relaciones de dominación en *Bolivia y La Ciénaga*”. *Tesis de maestría*, Universidad de Bergen. Departamento de Lenguas Extranjeras, 2009. Archivo PDF. (Acceso: 20 de septiembre de 2010)_ (Disponible en: <https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/3731/65413005.pdf>)

Svampa, Maristella. “Ciudadanía, estado y globalización. Una mirada desde la Argentina contemporánea”. *Maristella Svampa*. Archivo PDF. (Acceso: 12 de enero de 2013)_ (Disponible en: <http://www.maristellasvampa.net/archivos/ensayo14.pdf>)

—. *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2010. Impreso.

Tabarozzi, Marcos. “Senderos”. *Trampas de la comunicación y la cultura*. No. 58 (2007) Impreso.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp, 2008. Impreso.

Televisión Pública Argentina. Canal 7. Cadena Nacional. “Menem.reforma.ogv”. *Wikipedia. La Enciclopedia Libre*. 14 de noviembre de 2010. Web, archivo OGV. (Acceso: 19 de diciembre de 2012)_ (Disponible en: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/4c/Menem.reforma.ogv/Menem.reforma.ogv.360p.webm>)

Todorov, Tzvetan. *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós, 2001. Impreso.

Vallina, Carlos. “De la realidad en el cine argentino”. *Trampas de la comunicación y la cultura*. No. 2 (2002) Impreso.

—. “Introducción”. *Trampas de la comunicación y la cultura*. No. 6 (2002) Impreso.

Vallina, Carlos; Ciafardo, Mariel y Moretti, Ricardo. “Hacia una tipología del discurso crítico cinematográfico”. Documento de cátedra, Análisis y crítica de medios, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. Impreso.

Vázquez, Mauro. “*Del otro lado de la calle oscura*: la visibilización de los inmigrantes regionales en los medios hegemónicos en la última década”. *Tesis de maestría en Comunicación y Cultura*, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales, 2010. Archivo DOC.

Verardi, Malena. “El Nuevo Cine Argentino: claves de lectura de una época”. *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Coord. Ignacio Amatriain. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad. – CICCUS, 2009. Impreso.

Verón, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1998. Impreso.

Vidarte Asorey, Verónica. “Comunicación y arte”. *Question* [On Line], Vol 1, No. 6, 2005. Archivo PDF. (Acceso: 25 de marzo de 2012)_(Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/73/42>)

—. “Del conventillo al gueto. Crónica de la transformación comunicacional en la relación hábitat /cultura de las clases populares en Buenos Aires”. *Question* [On Line], Vol. 1, No. 23, 2009. Archivo PDF. (Acceso: 12 de enero de 2013)_(Disponible en: <http://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/1131/1009>)

Waingandt, Alejandra. “Argentina: perfil de las migrantes limítrofes”. *Argenpress.info. Prensa argentina para todo el mundo*. Web. (Acceso: 16 de agosto de 2012)_(Disponible en: <http://www.argenpress.info/2009/06/argentina-perfil-de-las-migrantes.html>)

Wieviorka, Michel. “El racismo como ideología”. *El espacio del racismo*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós, 1992. Impreso.

Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 2000. Archivo PDF.

Wortman, Ana. “El desafío de las políticas culturales en la Argentina”. *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*. Comp. Daniel Mato. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2001. Archivo PDF.

Zayas de Lima, Perla. “El teatro argentino como registro de las nuevas migraciones”. *Les Cahiers ALHIM. Amérique Latine Histoire & Memoire*. [On Line], No. 18, 2009. Web. (Acceso: 12 de diciembre de 2010)_(Disponible en: <http://alhim.revues.org/index3371.html>)

Filmografía consultada

Crónica de una fuga. Dir. Israel Adrián Caetano. 20th Century Fox de Argentina, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), K&S Films, 2006. DVD.

El Bonaerense. Dir. Pablo Trapero. + Studio Canal, Andrés Wood Producciones, Fonds Sud, Hubert Bals Fund, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Pablo Trapero, Pol-Ka, Programa Ibermedia, 2002. DVD.

Francia. Dir. Israel Adrián Caetano. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), La Expresión del Deseo, 2009. DVD.

L'Argent. Dir. Robert Bresson. Eôs Films, France 3 Cinéma, Marion's Films, 1983. Archivo AVI.

La Ciénaga. Dir. Lucrecia Martel. Ana Aizenberg; Cuatro Cabezas; Fonds Sud Cinéma; Fondazione Montecinemaverità; Fundación Octubre; Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA); Lita Stantic Producciones; Nippon Film Development & Finance, Inc.; Programa Ibermedia; Rio Filme; Romikin S.A.; TS Productions; Wanda Visión; 2001. DVD.

La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación. Dir. Fernando 'Pino' Solanas y Octavio Getino. Grupo Cine Liberación, Solanas Productions, 1968. Archivo AVI.

La Libertad. Dir. Lisandro Alonso. Hugo Alonso, Lisandro Alonso, Hernán Musaluppi, Martín Rejtman, Pablo Trapero, 2001. Archivo AVI.

La Niña Santa. Dir. Lucrecia Martel. El Deseo, Fondazione Montecinemaverità, Huber Bals Fund, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), La Pasionaria, Lita Stantic Producciones, R&C Produzioni, Senso Producciones, Teodora Film, 2004. DVD.

Mundo Grúa. Dir. Pablo Trapero. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Lita Stantic Producciones, Matanza Cine, 1999. DVD.

Pizza, Birra, Faso. Dir. Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano. Palo y a la bolsa Cine, 1997. DVD.

Un Oso Rojo. Dir. Israel Adrián Caetano. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Lita Stantic Producciones, Programa Ibermedia, TS Productions, Wanda Visión S.A., 2002. DVD.

Werner Herzog eats his shoe. Dir. Les Blank. Flower Films, 1980. Archivo AVI.