

**Raza, clase y género en el nuevo cine argentino. Un estudio de
las relaciones de dominación en *Bolivia* y *La ciénaga*.**

Tesis de maestría

Anna Sødal

166641



UNIVERSITETET I BERGEN

Institutt for Fremmedspråk

Spansk Språk og Latinamerikastudier

Høstsemesteret 2009

Sammendrag

Denne oppgaven har som mål å undersøke hvordan ulike maktforhold i sosiale relasjoner blir konstruert og fremstilt i to argentinske filmer fra 2001. Problemstillingen er todelt: på den ene siden spør jeg hvordan sosiale relasjoner blir representert i en periode med økonomisk nedgang, og på den andre siden vil jeg utforske hvilke linjer som kan trekkes til historiske og kulturelle tradisjoner for dominerende. Analysen av *Bolivia* (Adrián Caetano) og *La ciénaga* (Lucrecia Martel) baserer seg i hovedsak på Bordwell og Thompsons teori og metode i *Film Art* (2004), og inkluderer et historisk, sosialt og kulturelt perspektiv med fokus på sammenhenger mellom kategoriene rase, klasse og kjønn i ulike dominerende relasjoner. Filmene er lagt til to ulike geografiske områder og sfærer i Argentina, henholdsvis en bar i hovedstaden og et hus på landet i provinsen Salta. Dette skaper et utgangspunkt for meg, som tilskuer, til å studere ulike sosiale mønstre i filmene, og videre knytte observasjonene til den argentinske hverdagen på 90-tallet. Resultatene av analysen viser at begge filmene konstruerer egne univers preget av forfall, spenning og undertrykkelse, hvor filmenes form gir rom for meningsproduksjon på flere nivåer. Den markerte avstanden mellom ulike aktører observeres hovedsakelig i lydbildet, i dialogene og i nedlatende betegnelser, i tillegg til kameraets fokusering på utveksling av blikk, kroppsspråk og bevegelsene til personene i bildet. I filmen *La ciénaga* er også kameraets subjektive perspektiv vesentlig i en fortolkningsprosess. Filmene i sin totale form skaper også rom for å trekke linjer til historiske former for etablering og konsolidering av makt og autoritet (blant annet rasialisering og skillet mellom sivilisasjon og barbari), som i de aktuelle filmene gjenspeiles i ulike former for sosiale hierarki. I de argentinske filmene studerer jeg hvordan ulike handlingsmønstre innebærer glidende overganger i diskriminering basert på rase, kjønn og klasse. Samtidig forsøker jeg å skissere en viss sammenheng mellom frustrasjonen, undertrykkelsen og den verbale og fysiske volden som skapes og skildres i filmene, og konsekvensene av økonomiske nedgangstider, en rotfestet patriarkalsk samfunnsstruktur på landsbygda og voldskulturen som preger og dominerer 90-tallets Argentina.

Prefacio

En un mundo caracterizado por una lluvia continua de imágenes audiovisuales, mi primer encuentro con la Argentina fue a través de la televisión y el cine, llamando mi atención y cuestionándome qué representaban todas esas imágenes y cuál era su contexto. Esas imágenes de fuertes protestas en 2001 se difundieron en todo el mundo en los noticiarios y luego en el cine documental. Al mismo tiempo, el cine de ficción mostró nuevas perspectivas del período que vivía la población. Estos aspectos junto al tema de la reproducción de jerarquías sociales, son asuntos de gran interés para mí.

Una visita el año pasado al INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) en Argentina, aumentó aún más mi interés por las relaciones sociales de esta sociedad. En una conversación con el bibliotecario Adrián Muoyo, hablamos de la representación de las relaciones entre patrones y criados en el cine, pero según el señor Muoyo la dominación no era ni siquiera un tema en Argentina. El bibliotecario me explicó que hubo grandes cambios sociales en el país durante el gobierno de Perón, y para estudiar las relaciones de maltrato y desigualdad tendría que ir a países como Bolivia y Perú. Teniendo en cuenta la herencia de la época colonial y la historia conflictiva desde la independencia, esa negación me pareció sumamente interesante y me convenció de realizar la presente tesis.

Durante mi estancia en Argentina y en la elaboración de esta tesis hay un gran número de personas que merecen mis profundos agradecimientos. En primer lugar, mi tutor Jon Askeland de la Universidad de Bergen, por el café en Buenos Aires y su contribución indispensable a lo largo del proceso del trabajo.

En Argentina quiero agradecer a David Oubiña, profesor de la Universidad de Cine, por una charla sumamente interesante sobre el cine argentino. También a Lilian Ivachow Fernández, directora de cine y asociada a la revista *El Amante Cine*, por sus recomendaciones excelentes. Susana Rizzi, Valeria Pattacini y Alejandra Albizu me recibieron de una forma extraordinaria en la Universidad Nacional de San Martín, y Christian Dodaro me presentó al ambiente académico de la Universidad de Buenos Aires. Adrián Muoyo me recomendó bibliografía esencial sobre el nuevo cine argentino y, finalmente, María Inés Gaya, Monona y Luis Boccia abrieron sus casas y me recibieron con tanto cariño.

En Noruega hay que reconocer los consejos y comentarios significativos de Synnøve Ones Rosales, Torgeir Skorgen, Randi Gressgård y Álvaro Ramírez de la Universidad de Bergen, la ayuda esencial de Alex Rodríguez, Stina Ellevseth Oseland, Kaja Killingland, Rakel Helgheim y, por supuesto, el apoyo y ánimo de todos los compañeros de la maestría, amigos y familia. Gracias a Aimar por tu paciencia, cariño y tu aporte a la tesis.

Índice

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. PRESENTACIÓN DEL TEMA Y EL CONTENIDO DE LA TESIS	1
1.2. JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO	3
1.3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	3
2. CONTEXTO FÍLMICO	5
2.1. BREVE HISTORIA DEL CINE ARGENTINO	5
2.2. EL NUEVO CINE ARGENTINO	8
2.3. EL NUEVO CINE EN LA ACADEMIA Y LA NUEVA CRÍTICA	10
3. CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO Y SOCIAL	14
3.1. CIVILIZACIÓN Y BARBARIE	14
3.2. LA VIOLENCIA POLÍTICA, GUERRILLERA Y MILITAR	17
3.3. EL NEOLIBERALISMO Y LA CRISIS DEL 2001	20
4. CONSIDERACIONES TEÓRICAS	24
4.1. CONCEPTOS CENTRALES	24
4.1.1. RELACIONES SOCIALES DE PODER Y DOMINACIÓN	24
4.1.2. RAZA Y RACISMO	26
4.1.3. CLASE SOCIAL E IDENTIDAD	30
4.1.4. GÉNERO E INTERSECCIONALIDAD	33
4.2. EL CINE COMO TESTIMONIO DE UNA ÉPOCA	37
4.2.1. CINE Y REALIDAD	37
4.2.2. CINE, POLÍTICA Y SOCIEDAD	39
4.2.3. CINE Y ESPECTADOR	42
4.2.4. ANÁLISIS FORMAL Y TEMÁTICO	44
5. ANÁLISIS	49
5.1. BOLIVIA	51
5.1.1. IMAGEN CRUDA Y SONIDO AMBIENTAL	52
5.1.2. NARRAR Y FORMAR LA TENSIÓN	53
5.1.3. ENCUADRES DE JERARQUÍA	55
5.1.4. MIRADAS CARGADAS Y DE CONSENTIMIENTO	58
5.1.5. DOMINACIÓN ECONÓMICA, SEXUAL Y VIOLENTA	61
5.1.6. LA REALIDAD PRECARIA	63
5.1.7. RESUMEN Y SIGNIFICADOS	65

5.2. LA CIÉNAGA	68
5.2.1. PIMIENTOS ROJOS, TRUENOS Y DISPAROS	70
5.2.2. FRAGMENTOS, DETALLES Y SUSPENSE	71
5.2.3. UNA MIRADA INFANTIL, JUVENIL Y FEMENINA	75
5.2.4. MATRIARCADO EN UNA CASA DECADENTE	77
5.2.5. CÍRCULOS VICIOSOS Y DISCRIMINACIÓN REPRODUCIDA	81
5.2.6. DENSIDAD OMNIPRESENTE	83
5.2.7. RESUMEN Y SIGNIFICADOS	85
6. CONCLUSIONES	88
FILMOGRAFÍA	93
BIBLIOGRAFÍA	94
ANEXO I: FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA DE <i>BOLIVIA</i>	100
ANEXO II: FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA DE <i>LA CIÉNAGA</i>	101

1. Introducción

1.1. Presentación del tema y el contenido de la tesis

En Argentina la primera película de ficción se realizó hace cien años. La cinematografía argentina tiene una larga tradición, pero el interés por la producción del país sudamericano aumentó en el último cambio de siglo. Paralelamente con la mayor crisis económica que ha vivido el país, se estrenaron una sorprendente cantidad de películas argentinas que ganaron el interés de los críticos y el público internacional. El llamado *nuevo cine argentino* incluye la influencia temática de la desarticulación de la nación, combinada con nuevas ideas sobre producción y estética en un período de precariedad económica. Considerando las películas argentinas como fuentes esenciales de la época, el interés de esta tesis se basa en dos películas argentinas del cambio de siglo. El enfoque se concentra en una temática central en un período de decadencia: *las relaciones sociales de dominación*.

En Argentina hay un dicho popular que asevera que “acá no hay racismo porque no hay negros” (Santi 2002, Baig 2002, sin páginas). El hecho de negar la existencia del fenómeno y luego desconocer la existencia de gente de distintos colores, afirman las ideas racistas que existen en la sociedad argentina. La discriminación basada en *raza*, pero también en *clase* y *género*, forman parte de sistemas de poder y de dominación. En la presente tesis me propongo enfatizar estas tres categorías sociales en el estudio de las relaciones sociales. Argentina es un país particular en este aspecto debido a los sistemas jerárquicos heredados de la época colonial, las grandes olas de inmigración, la violencia política del siglo pasado y las continuas crisis económicas.

Entre los directores argentinos más reconocidos del nuevo cine argentino de los noventa, se encuentran Adrián Caetano y Lucrecia Martel. Sus películas se destacan por su renovación estética y son buenos ejemplos de la diversidad que caracteriza esta reciente ola del cine argentino. En 2001 se estrenaron dos películas dirigidas por estos directores. Caetano llevó al Festival de Cannes su proyecto *Bolivia*, una película que trata la discriminación de los

inmigrantes en Argentina, mientras Martel lanzó *La ciénaga* que muestra la decadencia de una familia de la clase media alta.

Las películas de Caetano y Martel muestran tensas relaciones sociales en diferentes lugares del país y de diferentes esferas. En el primer caso nos ubicamos en un bar de Buenos Aires, y en el segundo caso la historia se desenvuelve en una casa en la provincia de Salta. En ambas películas se dan relaciones de dominación donde aparecen las interacciones dinámicas y divisiones basadas en raza, clase y género.

El presente trabajo se divide en seis capítulos. Este primer capítulo introductorio del tema incluye también la justificación del trabajo y una aclaración del planteamiento del problema. El capítulo dos, el contexto filmico, ofrece un breve resumen histórico del cine argentino y una explicación del término *nuevo cine argentino*. Además presento una selección de trabajos escritos sobre este fenómeno cinematográfico y las películas *Bolivia* y *La ciénaga*.

El capítulo tres abarca el contexto histórico, político y social. Luego, el cuarto capítulo contiene las consideraciones teóricas, para aclarar la expresión *relaciones sociales de dominación*, además de los conceptos centrales como *poder*, *raza y racismo*, *clase social e identidad*, *género e interseccionalidad*. También en este capítulo dedico una parte a la teoría cinematográfica, la cual es esencial para averiguar la relación entre cine y realidad, entre cine, política y sociedad, y por último, entre cine y espectadores. Antes de sumergirme en el mundo de los filmes, introduzco la teoría de David Bordwell y Kristin Thompson (2004) que ofrece modos estructurados de estudiar la narración y el estilo en cine, que son fundamentales para un análisis formal y temático.

En el capítulo cinco del análisis, exploro primero cómo se representa la discriminación en un bar porteño en el filme *Bolivia*. En el siguiente subcapítulo estudio las indicaciones de las relaciones de dominación en una casa de la provincia representadas en la película *La ciénaga*. Finalmente, en el capítulo seis, presento el resumen de la investigación y las conclusiones de la tesis.

1.2. Justificación del trabajo

Desde su nacimiento a finales del siglo XIX, la cinematografía ha vivido múltiples innovaciones, renovaciones y debates acerca de su finalidad e impacto. Hoy en día pasamos más tiempo que nunca en compañía de la ficción visual, ya sea delante de la pantalla cinematográfica o enfrente de la televisión o la computadora. Las discusiones que nacen de la actividad de ver una película muestran cómo emerge un análisis del filme; como consecuencia de la necesidad y la curiosidad de responder las preguntas que provienen de nuestra experiencia.

La imagen y el movimiento del cine constituyen una fuente importante para estudiar relaciones sociales dinámicas, desde las miradas y los gestos por parte de los intérpretes hasta el espacio sonoro y el decorado que contribuyen a formar el ambiente. En esta tesis me acercaré a un período intenso de la historia argentina en el cual se produjeron una gran cantidad de testimonios de su época. El *nuevo cine argentino* nos presenta historias cotidianas y contemporáneas del país sudamericano, en muchos casos son incluso mundos ajenos para el propio argentino. Desde distintas perspectivas, las películas del fin de siglo nos dicen algo sobre el período en el que vivió, ha vivido y vive la población del país.

Obviamente, *Bolivia* y *La ciénaga* son dos retratos personales sobre las relaciones sociales de la época, pero al fin y al cabo son justamente estas nuevas perspectivas las que resultan valiosas. Los productos culturales aportan a la exploración de la sociedad cambiante a lo largo de la historia. Si consideramos a los filmes como fuentes históricas, sociales y culturales, podemos observar cómo el cine “por un lado refleja y muestra actitudes, ideas y preocupaciones de la sociedad y por otro genera e inculca en los espectadores puntos de vista y opiniones de los propios realizadores” (Alegre 1997, 77-78).

1.3. Planteamiento del problema

La presente tesis implica un estudio interdisciplinario que aborda la historia, la cultura y la sociedad argentinas, pero con énfasis en las películas *Bolivia* y *La ciénaga*, y el cine como medio de representación. Tal y como señalan Rommetveit y With (2008), el análisis temático

suele estar relacionado con el estudio del cine de autor, es decir, el estudio de las características estilísticas o temáticas de las producciones del director (109). En este caso, considero la forma de los filmes *Bolivia* y *La ciénaga* como un asunto de gran importancia. La intención es estudiar los diferentes modos de representar las relaciones sociales de dominación, y la creación de significado en el proceso de la interacción con el espectador.

A partir de dos testimonios culturales me acercaré a dos modos de percibir las realidades de la capital y la provincia argentinas. Indagando a la vez en el lenguaje cinematográfico y la sociedad argentina contemporánea, las preguntas principales serán: 1) ¿Cómo se representan las relaciones sociales de dominación en un período de decadencia? y 2) ¿Qué conexiones podemos establecer entre las historias presentadas y las tradiciones histórico-culturales de división y dominación?

En primer lugar, ambos filmes de la investigación tratan sobre ambientes en decadencia. Primero en un espacio económico, un bar en Buenos Aires, y segundo, la decadencia en un hogar en la provincia de Salta. En el análisis buscaré las pistas que nos explican cómo el estado de decadencia influye en la interacción y la jerarquización entre los personajes. Los modos de representar las relaciones sociales dependen de la forma de cada película, es decir, cómo los diferentes elementos cinematográficos en su conjunto logran crear el ambiente y la historia característicos de cada película.

En segundo lugar, indagaré las relaciones sociales representadas en un contexto histórico y teórico amplio que incluye los conceptos centrales de raza, clase y género en la historia argentina. La decisión de abordar tres categorías sociales en la investigación, se debe a la interrelación que suele existir en las prácticas de discriminación. Indudablemente, esto constituye un tema inagotable, pero la intención de esta tesis es averiguar cómo la discriminación siempre se ejerce en diferentes niveles.

Finalmente hay que subrayar que la selección limitada de filmes en el presente trabajo, hace imposible proponer conclusiones generales sobre la temática de todas las producciones argentinas del cambio de siglo. La jerarquía social y la discriminación abordadas en los filmes, son dos descripciones personales de la cultura y la estructura dinámica de la sociedad argentina.

2. Contexto fílmico

2.1. Breve historia del cine argentino

Las actividades cinematográficas tienen una larga historia en Argentina. Debido a los vínculos fuertes entre la elite argentina y Europa, las nuevas innovaciones del celuloide y el proyector llegaron a la capital argentina a finales del siglo XIX. El 18 de julio de 1896 se realizó la primera proyección cinematográfica en Buenos Aires. Uno de los cortometrajes proyectados fue *La llegada de un tren* de los Hermanos Lumière, sólo seis meses después de su estreno en París.

A partir de 1900 se abrieron las primeras salas cinematográficas, y la primera película argentina con trama argumental se estrenó en 1908 con el título *El fusilamiento de Dorrego*, dirigida por el italiano Mario Gallo. El nuevo negocio cultural fue dominado por la elite de herencia europea, que controlaba la mayor parte del comercio porteño, pero las proyecciones se volvieron también un entretenimiento popular entre la clase media y la creciente clase obrera.

En la transición al cine sonoro se encuentran las películas *Muñequitas porteñas* (José Agustín Ferreyra, 1931) y *Tango* (Luis José Moglia Barth, 1933). Con la última, producida por Angel Mentasti, se fundó el estudio Argentina Sono Film. De hecho, con la llegada del cine sonoro aparecieron los primeros estudios cinematográficos del país, iniciando la época de oro del cine nacional: “En esta década, y con la utilización del sonido en la producción fílmica local, se instala la industria cinematográfica más poderosa que vio alguna vez el país; aquella que le permitiría también ejercer el liderazgo indiscutido en todo el mercado de habla hispana” (Getino 2005, 26).

Los filmes de la industria cinematográfica argentina, exportados a los países hispanohablantes, fueron en su mayoría una imitación del cine europeo o hollywoodense. En los estudios sustituyeron los escenarios naturales por las ilustraciones artificiales y modificaron el lenguaje: “Perdió vigencia el diálogo realista y se puso de moda el de tipo

literario hispanizante; fue la época donde el “tú” sustituyó al “vos” (Getino 2005, 37). Después de cien años de independencia Getino argumenta que la neocolonización era evidente en el sector cultural.

Luego, desde los años cincuenta, el cine nacional experimentó una declinación gradual debido a la dependencia tecnológica y la competencia comercial con las producciones de Estados Unidos y otros países hispanohablantes como México. Además, el país vivió un período de inestabilidad política. Después del golpe militar que derrocó a Juan Domingo Perón, hubo grandes cambios como reacción a la política nacionalista del peronismo. La siguiente Revolución Libertadora fue caracterizada por la represión al pueblo y el inicio de la desnacionalización económica. Como consecuencia, la industria cinematográfica en Argentina fue paralizada.

Desde fines de los años cincuenta siguió una nueva etapa del cine nacional, en la cual se destacó un grupo de cineastas que inició una renovación estética y temática en la producción cinematográfica. Hoy se conoce como la *Generación del 60*, un movimiento de “esfuerzos individuales, animados por una misma necesidad: la de recuperar una identidad cinematográfica que parecía perdida” (Félix-Didier 2003, 11). No se trata de un movimiento homogéneo, sino de múltiples representantes con metas estéticas y temáticas diferentes.

Una de las figuras más importantes fue el director Leopoldo Torre Nilsson, hijo y asistente de Leopoldo Torres Ríos. Por su raigambre en el cine arte europeo y debido a su experiencia extensa, el cineasta ganó la confianza del estudio Sono Film. En películas como *La mano en la trampa* (1961) intentó “criticar ciertos valores de la clase oligárquica y aristocratizante que en ese entonces carecía ya de significativo poder político” (Getino 2005, 48). Otro realizador que se destacaba en este período fue Fernando Birri con su documental *Tire dié* (1958). Este filme y la marcada “estética de la pobreza” influirían en muchos cineastas, dada su encuesta social en un suburbio popular fuera de Santa Fe. El filme fue acompañado por un manifiesto que llamaba al cine nacional a ser realista y crítico (Stam 2000, 94).

Al mismo tiempo apareció otro conjunto de realizadores con una manera de producción distinta. Paralelamente al “boom” de la literatura argentina y un amplio debate sobre la realidad del país por parte de profesionales, científicos, artistas y docentes, surgió el cine militante. Con la película *La hora de los hornos* (1969) nació el Grupo Cine Liberación

fundado por Octavio Getino, Fernando Solanas y Gerardo Vallejo. En el manifiesto “Hacia un Tercer Cine” (1969) Solanas y Getino denunciaron el colonialismo cultural, lo que había normalizado la dependencia en Latinoamérica (Stam 2000, 96). Aspiraban a un cine independiente y anti-imperialista que se acercaba a la militancia en vez de la expresión personal del autor o la satisfacción del consumidor. En esta lucha el cineasta debería hacer uso de una voz colectiva que representaba toda la nación.

La censura siempre había existido a lo largo del siglo XX, sobre todo durante los diferentes gobiernos militares. No obstante, la censura alcanzó nuevos niveles durante la última dictadura de 1976 a 1983. La propaganda estaba también muy presente en películas que presentaban los valores de la Iglesia católica con la acción centrada alrededor de la familia.

Desde el fin de la última dictadura se vieron grandes cambios en el ambiente cinematográfico. Cuando el gobierno de Alfonsín asumió el poder en 1983 se empezó a hablar de una política cinematográfica, la importancia de financiar producciones y eliminar la censura. Según Campero (2008) las películas de los años ochenta “hacían referencia a la dictadura o reflexionaban sobre ella a partir del tratamiento de algún tema de la historia argentina” (19). Esto es el caso de la película *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, que trataba el tema de los “desaparecidos” y sus niños adoptados por los aliados al régimen. Otro ejemplo es *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg, una directora que se volvió la representante nacional del cine feminista en un ambiente dominado por hombres (Stites Mor 2007, 143). Su filme trata la figura histórica Camila O' Gorman, hija de una familia aristocrática de fines del siglo XX.

Tal y como apunta Campero (2008), el cine de los ochenta “parecía ser llamado a cumplir una función política para consolidar un consenso psicológico-social” (19). Al mismo tiempo, como afirma Zullo-Ruiz (2006), la mayor parte del cine nacional se había vuelto convencional y repetitivo: “Al comenzar los años noventa, el mismo cine argentino se encontraba en crisis: no tenía público local, recibía poco o nada de reconocimiento internacional y lo que se producía como cine comercial eran fórmulas quebradas” (168). Sin embargo, una decadencia suele impulsar una renovación. De hecho, pronto resaltaron nuevas iniciativas y una creatividad sorprendente en el ambiente cinematográfico argentino.

2.2. El nuevo cine argentino

La primera vez que se comenzó a hablar de un “nuevo cine argentino” fue a fines de los cincuenta. En ese momento y en la década siguiente se referían a los realizadores jóvenes que trabajaban fuera de la producción tradicional de los estudios. “El cine argentino de la Generación del 60 comparte con los “nuevos cines” de los años sesenta -la *nouvelle vague* francesa, el *free cinema* inglés, la nueva ola checa- la confrontación con el cine precedente, al que consideraban desgastado, y la identificación con “la escritura de autor” y la expresión personal” (Félix-Didier 2003, 20).

Se volvió a usar la expresión “nuevo” al cine político–militante a fines de los años sesenta igual que el cine del período de la transición democrática. En este punto es importante acotar que esta tesis se acerca al *nuevo cine argentino de los noventa*¹, un movimiento de cineastas jóvenes más reciente que hicieron una ruptura marcada con el cine realizado hasta entonces, y enfrentaron la peor crisis económica en Argentina con una producción cinematográfica imprevista en el país.

Paralelamente con la recesión social de la década y la crisis de 2001, la creatividad floreció en Argentina. El sector del cine no fue una excepción. En los años noventa hubo una renovación tanto en la estética cómo en la producción cinematográficas, y la continuidad de la producción así como la atención internacional hicieron indudable la denominación *nuevo cine argentino* (Aguilar 2006, 13).

El repentino desarrollo del cine nacional se debió a varios factores. En primer lugar, la formación de cineastas jóvenes en las múltiples escuelas de cine. Este fundamento conllevaba un personal artístico-técnico con una formación académica y tecnológica así como un foro para nuevas ideas acerca del trabajo cinematográfico (Zullo-Ruiz 2006, 168, Aguilar 2006, 21). En segundo lugar, el nuevo papel del Estado. Con la Ley de Fomento de la Industria Cinematográfica de 1994 y la creación del Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA) se sentaron bases para facilitar la producción de cine. Además, apareció una nueva crítica de cine que empezó a promover el interés por el cine argentino, y en los festivales de

¹ También llamado y promovido como el *Nuevo Cine Argentino*, el *nuevo cine joven*, la *generación de los noventa* o simplemente el *nuevo cine argentino*.

cine tanto en Argentina como en el exterior las producciones alcanzaron un público internacional.

Con este clima favorable surgieron nuevas tendencias cinematográficas a mediados de la década de los noventa. En 1995 salió *Historias breves*, un conjunto de cortometrajes premiados en un concurso del INCAA. Fue una producción de varios directores, entre ellos se encontraron Lucrecia Martel y Adrián Caetano. Junto con las obras *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997), *Rapado* (Martin Rejtman, filmado en 1991, pero estrenado en 1996) y *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999), las nuevas tendencias en el cine argentino llamaron la atención en festivales internacionales, y se empezó a hablar de una nueva generación de cineastas en el país sudamericano.

En un período de fuerte crisis el primer cambio que se destacaba entre los jóvenes fue el modo de producción. Anteriormente, como dice Aguilar (2006), “la llegada del dinero condicionaba la realización del film” (15). Ahora empezó una indagación para ver qué se podía hacer con lo mínimo disponible. Tal y como describe Zullo-Ruiz (2006) “muchos proyectos nacieron de la improvisación, la espontaneidad y la solidaridad” (166). Esto incluía rodajes en fines de semanas, pausas hasta conseguir más fondos y ayuda técnica por parte de compañeros de estudios. Además se utilizaban escenarios naturales y actores no profesionales. Un ejemplo, dice Aguilar, es el caso de *Bolivia*, que se realizó con unos rollos de película que habían sobrado de otra producción (15).

Al mismo tiempo los cineastas buscaban nuevas formas de financiación independiente, y empezaron a mirar hacia fuera del país. De hecho, en la década de los noventa las inversiones claves se encontraban en las fundaciones extranjeras. En el caso de *La ciénaga*, el primer largometraje de Lucrecia Martel, el guión ganó el interés de Sundance. Y con el apoyo del instituto norteamericano, se facilitó el acceso a otras fuentes económicas. En este proyecto entre muchos otros la productora Lita Stantic jugó un papel importante. Su larga experiencia en el ambiente cinematográfico facilitó la exploración de apoyo y cooperación internacionales. Por tanto, el respaldo a los jóvenes directores como Martel y Caetano fue sumamente importante en el proceso de la financiación de un cine alternativo (Aguilar 2006, 20).

Por otro lado, las limitaciones y las innovaciones en la producción cinematográfica promovían una nueva estética. En el caso de Argentina en los años noventa, la producción y la estética se influyen mutuamente. Tal y como apunta Oubiña, se encuentra una manera de hacer cine donde el modo de producción determina la forma y la forma decide el modo de producción (Oubiña en Sødal 2009). En muchos casos se crea un límite difuso entre la ficción y el cine documental, ya sea porque el filme se basa en material documental o porque adopta una estética característica del documental (Oubiña 2007, 11).

El consecuente estilo “sencillo” marca también un cambio de perspectiva en el cine argentino. En muchos casos se trata de observar las realidades argentinas más cotidianas: “las experiencias personales y diarias de la gente común y corriente” (Zullo-Ruiz 2006, 165). Lo aparentemente insignificante resulta ser una exploración de otras realidades argentinas. Puede ser la calle de Buenos Aires, los suburbios o, en muchos casos, el interior del país. Lugares como estos constituyeron espacios ausentes en la mayor parte del cine anterior. Aparecen los desocupados en *Pizza, birra, faso* y el campesino extranjero en *Bolivia*. La representación de la diversidad nacional marca un contraste con la sociedad homogénea (porteña) en el cine anterior. En un período de crisis empieza la encuesta de una realidad compleja:

De la desocupación y las protestas hasta la tensión étnica y el exilio económico, tales realidades son temas de reflexión y debate en el Nuevo cine. Hay un compromiso implícito en las pantallas para no aceptar definiciones gastadas sobre la identidad argentina, para no participar en un allanamiento de conflictos complejos, para no ignorar la bella pero cruel realidad de las historias cotidianas (Zullo-Ruiz 2006, 175).

Este debate sobre la complejidad de la situación nacional se gestiona a mediados de los noventa y resulta ser una respuesta a la peor crisis económica, política, social y cultural que ha vivido la población argentina. La desarticulación de la patria resulta en una fuente de gran inspiración para reinterpretar la sociedad argentina.

2.3. El nuevo cine en la academia y la nueva crítica

El movimiento de cine argentino de los años noventa surge y se desarrolla en un ambiente académico creciente en esta disciplina. Al mismo tiempo, la gran producción coincide con un

importante interés académico y crítico por el cine nacional. En el ambiente académico de Buenos Aires se destaca el profesor e investigador Gonzalo Aguilar que en su obra *Otros mundos* de 2006 explora el surgir del movimiento de los noventa y la diversidad temática y estética en el cine nacional. En el artículo “Palabras hirientes: la discriminación en *Bolivia*”, Aguilar analiza la película de Caetano y el tema de la reproducción del estereotipo boliviano en Argentina.

El debate sobre el estado y el significado del nuevo cine argentino ofrece una gran cantidad de propuestas. Muchas averiguan tanto las novedades generales como la diversidad que muestra cada director. Dos ejemplos son Sergio Wolf y el artículo “The Aesthetics of the New Argentinean Cinema” (2006) y Fernanda Zullo-Ruiz con el ensayo “El “Nuevo” cine argentino: Forzando la mirada” (2006). El interés académico se centra alrededor de las temáticas y figuras ausentes en el cine anterior.

Las historias cotidianas ofrecen también nuevas perspectivas sobre “lo popular”, debatido en *Otros mundos* de Aguilar y otro representante de la academia de la capital, Javier Palma. En su artículo “Clases y culturas populares en el “realismo” y el “naturalismo” del nuevo cine argentino” (2008), problematiza la capacidad de representar a las clases populares en el cine que, según él, varía entre “el miserabilismo, el neo-populismo y la fascinación distante” (19).

Otra área de interés, es la comparación del cine anterior con las nuevas tendencias en los años noventa. En *Generaciones 60/90* (2003) el editor Fernando Martín Peña y sus colaboradores comparan el cine argentino independiente de los sesenta y los noventa y ofrecen entrevistas con directores de las diferentes épocas. Entre ellos aparecen entrevistas con Lucrecia Martel y Adrián Caetano.

En 2007 salió el primer ejemplar de la Colección Nuevo Cine Argentino, una serie que plantea un espacio de teoría y análisis alrededor de ciertas películas del cine argentino contemporáneo. El primer libro, escrito por el crítico, guionista y docente David Oubiña, se acerca al cine de Lucrecia Martel. En su *Estudio crítico sobre La ciénaga*, el autor indaga varios aspectos estéticos y temáticos del filme, incluidos la cámara, el guión y el montaje.

El estilo complejo de los filmes de Martel, ofrece un número infinito de temas e interpretaciones. Por tanto, hay una sección entera sobre la directora en el libro *El cine*

argentino de hoy: entre el arte y la política (2007). Este apartado incluye ensayos de varios profesores de las academias estadounidense y británica, sobre diferentes aspectos del cine de Martel. Como dice el título del libro, se trata de identificar la función política en el cine, como se hace en “Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel” de Joanna Page y “(Re)imaginando la nación argentina” de Patricia Varas y Robert C. Dash. En la sección sobre el largometraje en general, Jessica Stites Mor estudia el cine de la mujer en Argentina en el artículo “Transgresión y responsabilidad: desplazamiento de los discursos feministas en cineastas argentinas desde María Luisa Bemberg hasta Lucrecia Martel”.

Fuera del ambiente académico existe también la nueva crítica, con un papel importante en el desarrollo del cine nacional desde los años noventa. Un ejemplo significativo es la revista especializada *El Amante Cine*. Esta revista de cine se estableció a principios de la década de la noventa, y además de la discusión sobre el cine en general, “ofrece el foro más dinámico sobre el cine argentino” (Zullo-Ruiz 2006, 170). Cuando se estrenó *La ciénaga* en 2001, la revista ofreció tres críticas de la película: “El arte de los planificadores” por Javier Porta Fouz, “Los jóvenes viejos” por Gustavo Noriega y “El verano de nuestro descontento” por Silvia Schwarzböck y Hugo Salas. Cuando se estrenó el segundo largometraje de la misma directora, *La niña santa* (2004) se volvió a discutir la temática y el estilo del cine de Martel, por ejemplo en la entrevista con la directora con el título “Desbordes del deseo” (García y Rojas 2004).

Los periódicos son también importantes en el continuo debate sobre el cine nacional, y en “Odio a la parrilla” (2002) Diego Bernades de *Página/12* describe la fuerte crítica social de Caetano en; “una parrillita donde el aire se corta con cuchillo y apesta a racismo, xenofobia, misoginia y homofobia” (sin página). La crítica nacional está caracterizada por entusiasmo y orgullo en la presentación de las películas y los directores que aparecieron a mediados de los años noventa. En *La Nación* se aplaude tanto al filme de Martel en el artículo “La ciénaga revela el talento de una joven directora salteña” (2001) como a la película *Bolivia* en “Un estreno largamente postergado” (2002).

En la búsqueda bibliográfica realizada para la presente investigación, observo que la representación de relaciones sociales en el nuevo cine argentino es un tema mencionado por académicos y críticos. Sin embargo, suele ser tratado como una temática general en el cine contemporáneo, o en relación con otros temas tratados en los filmes. En la presente tesis me

propongo por un lado, ampliar el concepto de dominación y ver cómo la discriminación se practica a diferentes niveles en las películas argentinas, y por otro lado, limitar el estudio a dos películas específicas que presentan distintas esferas sociales. De todos modos, el análisis incluirá referencias a los argumentos ya establecidos en las academias argentina, estadounidense y británica y la crítica nacional en el país sudamericano.

En el análisis de *Bolivia* me propongo subrayar las observaciones ya hechas de Aguilar (2006), sobre todo acerca del manejo de la cámara que dirige nuestra percepción de los conflictos desarrollados en el bar porteño. En mi investigación me propongo desarrollar estos puntos así como la descripción de la atmósfera en la crítica periodista de Bernades (2002). En el caso de *La ciénaga* ya hay bastante escrito sobre los significados que surgen entre líneas en la película de Salta. Por lo tanto, mencionaré los argumentos que aparecen en el estudio de Oubiña (2007), las críticas del *Amante Cine* (2001, 2004) y los ensayos de *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política* (2007). Además propongo otra perspectiva que el planteamiento de Palma (2008) sobre la representación de la sociedad en la película de Martel. Finalmente, en cuanto a los aspectos técnicos de la realización de las películas, consideraré también las descripciones hechas por los directores en las entrevistas que aparecen en *Generaciones 60/90* (2003) de Fernando Martín Peña.

3. Contexto histórico, político y social

Un estudio sociocultural sobre Argentina se debe ver, en primer lugar, desde una perspectiva histórica. Aquí no cabe un resumen de todos los períodos que han formado la sociedad argentina hasta el siglo XXI. Sin embargo, es importante explorar tres períodos claves marcados por fuertes conflictos políticos y sociales que forman un telón de fondo para un análisis de las películas *Bolivia* y *La ciénaga*. En primer lugar, el período de la consolidación del estado independiente y la búsqueda de una identidad nacional. En segundo lugar, la violencia política de los años sesenta y setenta, que culminó en la dictadura militar de 1976-83. En tercer lugar, la aventura de la política neoliberal de los años noventa con el costoso capítulo final en 2001. Son períodos de confrontaciones intensas entre el estado y la población y entre sectores de la población, que incluyen aspectos fundamentales como identidad, ideología, economía y diferenciación social. Esto nos permite analizar las películas argentinas desde una perspectiva histórica más amplia y observar cómo el fenómeno de relaciones de dominación surge y prevalece en períodos conflictivos.

3.1. Civilización y barbarie

En la construcción de una identidad nacional en América Latina en el siglo XIX, los intelectuales de aquella parte del mundo intentaron resaltar lo auténtico de cada país, con el objetivo de construir una nación unida. En Argentina, como en los estados vecinos, lo importante fue también definir lo que *no* formaba parte del estado ideal. A mediados del siglo, Domingo Faustino Sarmiento lanzó su ataque al caudillismo en *Facundo*, su famosa obra de 1845. El deseo del venidero presidente (1868-1874), fue convencer al pueblo argentino que los líderes fuertes como Juan Manuel de Rosas llevaban al país por un camino equivocado. En su retórica europeísta Sarmiento usaba la dicotomía clásica de civilización versus barbarie – representando el mundo occidental y la vida urbana en oposición al campo, los indígenas y la barbarie americana.

En países con una historia colonial la fuerte centralización y la distinción entre ciudad y campo son características muy generales, y Argentina no fue una excepción. En consecuencia, el proceso de crear una sensación de unidad se vio problemático debido a la realidad del joven país: “la oposición entre Buenos Aires y el interior, entre el campo y las ciudades, entre los grupos urbanos liberales y las masas rurales acostumbradas al régimen paternal de la estancia” (Romero 2008, 47). El contraste entre el europeizado Buenos Aires y la sociedad ganadera del vasto y poco poblado interior, fue dramatizado en el siglo XIX en la batalla entre los unitarios liberales del litoral y los federalistas conservadores como Rosas, el último representando el caudillo primitivo, la barbarie americana.

La doctrina del liberalismo fue la ideología de la expansión capitalista y sus seguidores formaban una elite argentina que aspiraba a una “europeización” del país. Sarmiento formaba parte de la Generación de 1837, un grupo de exiliados argentinos durante la dictadura rosista. Cuando terminó el gobierno de Rosas, empezaron un proceso de reestablecimiento nacional. Aunque fueron económicamente liberales, resultaron ser socialmente conservadores. El desarrollo capitalista incluía la conservación de un sistema social jerárquico en el que origen y color determinaban las posibilidades en la sociedad (Brown 1986, 3-4).

Sarmiento y otros intelectuales de la época buscaban lo que identificaba a Argentina frente al resto de América y el mundo, o mejor dicho la nación deseada. Sarmiento junto con Juan Bautista Alberdi y otros liberales, deseaban convertir la República Argentina en una verdadera nación. “La patria es la libertad, es el orden, la riqueza, la civilización organizados en el suelo nativo” (Alberdi [1852] 2003, 98). El problema era el vasto territorio de las provincias y la escasa población, que además era inculta. La solución, decían, estaba en la inmigración europea y la educación.

Al mismo tiempo, Argentina era un caso excepcional en Latinoamérica. No había una población indígena y africana numerosa como en los países vecinos (excepto Uruguay). Los líderes del país, ya con vínculos fuertes hacia Europa, tenían fe en la fuerza laboral y la influencia culta que los inmigrantes podrían ejercer en Argentina. El pensamiento europeísta se escuchaba también en dichos de Alberdi: “en América todo lo que no es europeo es bárbaro” (Alberdi [1852] 2003, 95). La voz del intelectual argentino forma un eco de su época, un período de la historia nacional con un fuerte rechazo a las culturas africanas y americanas y una invitación a la europeización del país.

En consecuencia, lo que encontramos en la dicotomía civilización y barbarie es la distinción entre el deseado *nosotros* versus *los otros*. “Sarmiento usa la dicotomía clásica entre nosotros, los civilizados, versus ellos, los bárbaros, y desde su punto de vista los civilizados son los literatos, argentinos y extranjeros, mientras los bárbaros son los caudillos y la gente de las provincias” (Solberg y Oseland 2008, 12). En su definición de la identidad nacional argentina, el líder y el intelectual excluía la existencia de la cultura del campo y la cultura indígena, siempre con fe en la civilización de toda la población, y en crear una nación por medio de un modelo europeo:

Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y sobre todo de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia; lucha imponente en América [...] (Sarmiento [1845] 2006, 75).

Hasta fines del siglo XIX los indios fueron considerados los enemigos más desafiantes para la civilización en Argentina. En 1879, el General Julio A. Roca emprendió la Conquista del desierto, una guerra contra los guaraníes en el oeste y los araucanos en el sur. El resultado fue la expansión de la frontera argentina y el sometimiento o exterminación de grandes grupos indígenas. A través del servicio militar, la labor agrícola y el servicio doméstico en familias de Buenos Aires, los “salvajes” serían rehabilitados y luego civilizados. Al mismo tiempo, en un país donde se daba mucha importancia a la educación, el estado no ofreció ninguna instrucción a los indios. En definitiva, concluye Helg (1990), las políticas implementadas tuvieron sólo una meta: eliminar a los indígenas para dirigir a los nuevos inmigrantes europeos a la explotación del territorio interior (44).

Los inmigrantes llegaron, pero el sector ganadero no exigía mano de obra en gran escala, y los nuevos ciudadanos terminaron concentrándose en Buenos Aires y sus alrededores. Así, la población argentina creció al ritmo de un excesivo desarrollo económico, un desarrollo que favorecía la pampa y la capital con el poder fuertemente centralizado. El interior, por otro lado, sufrió pobreza y estancamiento económico.

Paralelamente con el avance del desarrollo capitalista, la identificación profunda de la Argentina con Europa persistía a lo largo del siglo XX. Entre los 3.225.000 inmigrantes que llegaron a Argentina entre 1880 y 1930, la gran mayoría eran europeos y multiplicaron la

población del país (Helg 1990, 43). Por cierto, la elite argentina no dudaba en poner énfasis en esta distinción racial; la población blanca en Argentina y la mezcla racial en otros países latinoamericanos. Aunque algunos autores elevaba al “gaucho” como héroe nacional, y el anarquismo en la clase obrera presentaba otra visión identitaria, el dicho popular “los argentinos descendemos de los barcos” echó raíces en la capital (Garguin 2007, 163). Hasta hoy en día la identidad europeizada en el suelo sudamericano tiende a ensombrecer a la herencia y la presencia cultural indígenas y africanas.

3.2. La violencia política, guerrillera y militar

Los liberales que asumieron el poder a mediados del siglo XIX consideraban que un ejército profesional era indispensable para el desarrollo del país. Querían un ejército sólido para aplastar a los caudillos de las provincias y para proveer el orden necesario para el desarrollo económico. Las fuerzas armadas se convirtieron en una institución con un alto grado de autonomía, y pronto la fuerte lealtad dentro del ejército produjo un escepticismo hacia organismos y personas de afuera, sobre todo hacia los políticos (Skidmore y Smith 2005, 83). En 1930 llevaron a cabo un golpe de estado contra el gobierno democráticamente elegido del radical Hipólito Yrigoyen. Este golpe fue la primera de una serie de intervenciones militares a lo largo del siglo XX, siempre con una dura política de represión. Sin embargo, la dictadura entre 1976 y 1983 fue la más brutal y sangrienta.

El golpe de 1976 se hizo en un ambiente ya aterrorizado por violencia política. Iniciada con el golpe militar contra Juan Domingo Perón en 1955, la polarización violenta se aceleró en la década siguiente. La represión, la tortura clandestina y las ejecuciones por parte del régimen militar en los años sesenta tuvieron su respuesta en las manifestaciones, los secuestros y los asesinatos por parte de la izquierda revolucionaria. El año 1969 fue literalmente el tiro de salida con un episodio crucial en el conflicto. Precedido por huelgas y protestas, una manifestación en la ciudad de Córdoba terminó en una confrontación sangrienta con las tropas militares. Este episodio causó una fuerte reacción en todo el país y radicalizó el movimiento obrero en Argentina: “There was now a revolutionary left, comitted to traumatizing the nation by violence against those they identify as the oppressors: the military and the police, along with their collaborators, the well-tailored executives of the multinationals” (Skidmore y Smith 2005, 95).

En un clima de guerra civil el presidente anterior, Juan Perón, volvió al país en 1973, pero no logró atenuar la situación. Después de su fallecimiento en 1974, el mandato quedó en manos de su esposa, Isabel. En el siguiente período de recesión y creciente desempleo, las acciones de terror se intensificaron tanto por parte de los grupos de la izquierda como de la derecha: “En este contexto, aumentó la actividad de la guerrilla, que secuestraba y asesinaba a gerentes de empresas con el fin de obligarlos a aceptar las exigencias de los obreros. Estas acciones desencadenaban represalias igualmente violentas de grupos paramilitares contra activistas sindicales” (Torre y Riz 2001, 286). Debido a la violencia a nivel nacional y la caótica situación económica, el régimen militar tenía bastante apoyo en la población en el momento del golpe de 76.

Ahora se inició el llamado “Proceso de reorganización nacional”. Esto implicaba una reducción del sector público, pero también una reeducación de la población con énfasis en el moral cristiano. Sin embargo, en una situación considerada anárquica, a la hora de asumir el poder los militares dejaron rienda suelta a la brutalidad:

La política de exterminio que emprendieron las fuerzas armadas llevó al paroxismo la cultura de violencia que floreció en Argentina después del “cordobazo” de 1969. La opinión pública se vio sometida a una intensa propaganda dirigida a hacer aceptable el uso de las armas. Pensar en términos bélicos fue una operación ideológica que precedió a los hechos, prefigurándolos antes de que se convirtieran en realidad. Primero fue la rebelión de los jóvenes, que en nombre de la revolución postularon la necesidad de recurrir a la violencia. Luego, las bandas terroristas de la derecha que crecieron al amparo del gobierno de Isabel Perón, enarbolaron las mismas consignas. La represión del régimen militar se instaló en un país donde el culto de la violencia se había desarrollado hasta límites desconocidos. Todos los frenos morales estaban rotos cuando, en una nueva vuelta de tuerca, la Argentina fue sumergida en lo que los propios militares llamaron la “guerra sucia” (Torre y Riz 2001, 289).

Esta vez, además de la censura y la represión ya previstas, el régimen militar ejecutó la pena de muerte de una manera inédita en la historia nacional. En primer lugar, como dicen Torre y Riz, eligieron a las víctimas de una manera despiadada. Inicialmente la persecución de los subversivos se dirigió hacia los guerrilleros, pero pronto el sospecho se trasladó a cualquier persona en el entorno, sea un político, un sindicalista o un intelectual. “Para los militares, esa

amenaza comunista que habían denunciando en los últimos veinte años, esta vez se había corporizado y atrevido, además, a desafiarlos con las armas” (Torre y Riz 2001, 288-289).

En segundo lugar, se destacaba la metodología de la violencia. Pronto se organizó una infraestructura represiva basada en centros de detención clandestinos y en diferentes unidades de las fuerzas militares y la policía, que, autorizado por el gobierno, secuestraron, interrogaron, torturaron y ejecutaron a guerrilleros, colaboradores y civiles simplemente bajo sospecha (Torre y Riz 2001, 289). El número de víctimas es difícil de establecer puesto que las acciones se llevaron a cabo en secreto. Se empezó a hablar de “los desaparecidos”, cuando la policía se llevaba a un miembro de la familia o un compañero de trabajo, y los familiares y amigos nunca llegaban a saber nada (Ibíd.). En total, según organizaciones de derechos humanos, desaparecieron alrededor de 30,000 argentinos entre 1976 y 1982 (Feijoó y Nari 1994, 111).

Después de un par de años de esta máquina de represión, la resistencia por parte de los guerrilleros se debilitó. Como afirman Torre y Riz, la causa principal fue los secuestros y sus efectos. Bajo el dolor físico extremo de las torturas salieron nombres de compañeros y conocidos, incluido personas no involucradas en la resistencia activa. “Muchos fueron así los inocentes que corrieron igual suerte al quedar atrapados en la vasta red de operaciones de contrainsurgencia” (Torre y Riz 2001, 289).

En los años sesenta, una parte de la población comprendía la rebeldía por parte de los jóvenes frente al autoritarismo militar. Luego dominaba la resignación al encarar la violencia de todos los días. Por consiguiente, Torre y Riz describen la tolerancia moderada del inicio del Proceso, como un “colapso moral de una sociedad indefensa” que dio lugar a la siguiente represión inexorable. “El pánico de quienes habían alentado la aventura guerrillera fue silenciado por la actitud de una mayoría de los argentinos, que, cansados y atemorizados, optaron ciegamente por ignorar la cruenta experiencia que tenía lugar a sus espaldas” (Torre y Riz 2001, 289-290).

3.3. El neoliberalismo y la crisis del 2001

Al inicio del siglo XX, Argentina fue considerada un país excepcional en Latinoamérica. Ya desde los años 1880, el cultivo de cereales y la producción de carne habían sido industrias a gran escala. Argentina se había merecido el nombre del “granero del mundo”, dado que la producción sobraba tanto para el autoabastecimiento como para exportación en gran escala. Sin embargo, desde los años 1920, la economía argentina vivió oscilaciones agudas y una recurrente inflación. De todos modos, pocos preveían el gran colapso financiero de 2001 que dejó a la mayor parte de la población en pobreza.

Ahora bien, la pobreza existía desde la consolidación de la nación argentina. Con una fuerte centralización del poder político y económico en Buenos Aires, muchas partes del interior fueron olvidadas. La inequidad tanto en las diferentes regiones del interior como dentro de las provincias prósperas caracterizaría el desarrollo en Argentina:

Of course inequities also existed even within the prosperous regions. The wealthy estancieros built elegant chalets, while foreign-born tenant farmers and displaced native workers scratched out a meager existence. In Buenos Aires, elegantly attired aristocrats met at their European-style clubs while workers struggled to protect their families from inflation. The Argentine boom, like so many others in capitalist countries at this time, did facilitate considerable upward mobility. But also fostered huge income discrepancies, which were ultimately bound to create social and political tensions (Skidmore y Smith 2005, 75).

En los años cuarenta se produjo un giro en la política bajo la influencia y luego el gobierno de Juan Perón. Por primera vez, las autoridades escucharon las voces de la clase obrera, un sector multiplicado en el proceso de industrialización y urbanización avivado a partir de los años treinta (Torre y Riz 2001, 223). Ahora obtuvieron respuestas a sus reclamos en la figura de Perón, quien fue fundamental en sentido de conseguir avances en los derechos civiles y laborales. Al mismo tiempo, su esposa Evita creó una red de ayuda social por medio de la Fundación Eva Perón que se extendió a todas las provincias del país.

En estos años de movilidad social y de ampliación de la participación política, el aumento de salarios reales y la nacionalización de servicios públicos se dieron en un clima económico favorable de la posguerra (Torre y Riz 2001, 227-228). Sin embargo, “[l]as transformaciones

en la sociedad y la economía durante el peronismo no habían eliminado el viejo orden jerárquico; más bien superpusieron sobre él un nuevo orden industrial y participativo” (Ibíd., 239). De todas formas, el proyecto de equidad de la distribución de riqueza en los primeros años del gobierno de Perón fue excepcional en la historia argentina, y según Torre y Riz (2001) estos años quedan como la imagen duradera del peronismo en la memoria colectiva (229).

La política proteccionista de Perón contrasta con las tendencias neoliberales iniciadas en los años setenta durante la dictadura militar. En la década siguiente se llevaron a cabo reformas significativas para un nuevo rumbo de la economía en Argentina. Incluían la privatización parcial de varias empresas estatales, reducción de los subsidios a la industria y una apertura gradual de la economía al comercio internacional. Estas medidas rompieron con los ejes del modelo tradicional del desarrollo del país; el centralismo del estado, el capitalismo asistido y el proteccionismo (Torre y Riz 2001, 311).

Luego, la inequidad económica producida en la década de la noventa fue inédita. Con un tipo de cambio fijo junto a la apertura comercial y financiera, muchos económicos creían haber encontrado la solución para los países subdesarrollados. Argentina, como otros países latinoamericanos influidos por el gran optimismo mundial, adoptó las políticas neoliberales. Tal y como señalan Torre y Riz (2001), “la decisión de abrir el juego a las fuerzas económicas se dio en un contexto donde la idea de estabilidad iba perdiendo terreno frente a las consignas más atractivas de la reactivación y el crecimiento” (306-307).

Igual que en otros países latinoamericanos, el neoliberalismo llegó a la cumbre en Argentina en los años noventa, durante la presidencia de Carlos Menem de 1989 a 1999. Menem adoptó una estrategia de austeridad fiscal, privatizaciones y apertura económica, para conseguir el consentimiento de los principales agentes económicos internos y externos (Torre y Riz 2001, 315). Entre los agentes principales se encontraban organismos financieros con sede en Washington D.C. En la década de los noventa, El Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional y otras instituciones internacionales dirigirían el nuevo rumbo de la política de países latinoamericanos con un listado de recomendaciones para impulsar el crecimiento económico. Estas recomendaciones se dieron con la promesa de prosperidad para el continente y se conocieron bajo el título del Consenso de Washington.

En los primeros años de 1990, el gobierno extendió la campaña de privatización hasta vender todas las industrias y empresas estatales (energía, telecomunicaciones, minería, transportaciones etc.), cumpliendo los deseos del FMI y el Banco Mundial. Además, para controlar el tembloroso peso argentino, se introdujo el sistema de convertibilidad, una relación de paridad fija entre el dólar y el peso.

La política de convertibilidad como medida ante una emergencia económica, logró paliar la hiperinflación en los primeros años de la década. En el mismo período el país vivió un crecimiento económico significativo. Sin embargo, la política de convertibilidad entrañaba aspectos muy negativos también. Primero la sobrevalorización del peso, que llevó a un déficit comercial de 6.000 millones de dólares en 1994. Segundo el empobrecimiento gradual de la clase media en el país, y tercero, el desempleo que se dobló de 6.6 por ciento en 1991 a 12.2 por ciento en 1994 (Skidmore y Smith 2005, 104). El apoyo por parte del FMI siempre tuvo sus condiciones. Además de poner a la economía nacional en una posición vulnerable a las coyunturas internacionales, las consecuencias sociales de la aplicación de las medidas neoliberales fueron sumamente graves.

Ante las elecciones presidenciales en 1999, la población denunciaba el alto nivel de desempleo, la corrupción extensa y el estilo autoritario del presidente Menem. Bajo la Alianza de Trabajo, Justicia y Educación de la oposición, el candidato de la Unión Cívica Radical, Fernando de la Rúa, ganó la confianza de la población, con la esperanza de que él pudiera dirigir al país hacia la prosperidad. El mismo año el déficit fiscal saltó al 3 por ciento del PBI (Galiani, Heymann y Tommasi 2003, 28).

Bajo la presión de hacer ajustes fiscales, la recuperación dependía de un aumento drástico de los ingresos de las exportaciones y acceso a crédito financiero en grandes volúmenes. No obstante, a principios del año 2000 no había señales de crecimiento y el país se acercaba a un ahogamiento económico. Pronto el mantenimiento de la paridad monetaria se hacía cada vez más difícil. Esto provocó una caída del valor de los depósitos bancarios. Debido a que los bancos tenían grandes tenencias en dinero prestado, los depositantes temían la posible suspensión de pagos. Esto agravó aún más la situación, pues, como apuntan Galiani, Heymann y Tommasi (2003), los depósitos habían sido “el ‘punto fuerte’ en una economía muy debilitada en la mayoría de los otros flancos” (30). Al final el pánico se hizo completo: “enfrentado con una corrida frenética, el gobierno decidió aplicar restricciones al retiro de

depósitos e introducir controles de cambio. Esto significó suspender de facto la convertibilidad” (Ibíd., 32).

Anteriormente, el gobierno argentino pudo contar con la ayuda financiera del FMI, pero esta vez el organismo internacional le dio la espalda al país. Según el FMI y el gobierno estadounidense, Argentina tenía que aceptar el resultado de su insuficiencia en hacer ajustes fiscales. La deuda pública tenía ahora la suma de 141 000 millones de dólares y el gobierno declaró una suspensión de pagos (Skidmore y Smith 2005, 107). Frente a unas manifestaciones gigantescas, el presidente de la Rúa renunció en diciembre de 2001 y, después de varios relevos, Eduardo Duhalde le siguió como presidente provisional.

Las consecuencias de esta quiebra económica y política afectaron a todos los niveles de la sociedad en Argentina. Tanto el desempleo como la desigualdad de la distribución del ingreso aumentaban tanto en los años de crecimiento como los de retroceso. Esto se combinaba con un alto costo de vida, corrupción difundida y una restricción de las redes sociales de apoyo. En 2002 el desempleo llegó al 20 por ciento y el 55 por ciento de la población vivía en un estado de pobreza (INDEC 2002). En retrospectiva, resulta evidente que la política de convertibilidad creó una falsa estabilidad y entrañaba enormes riesgos. Los gobiernos en los años noventa colocaron a la economía argentina en una situación vulnerable, sumamente dependiente de la financiación externa y expuesta a las coyunturas internacionales. El resultado fue una quiebra nacional y una larga y profunda crisis política, social y cultural.

4. Consideraciones teóricas

4.1. Conceptos centrales

El enfoque sociocultural del presente trabajo exige aclarar algunos conceptos centrales. En primer lugar, ¿qué se entiende por *relaciones sociales de dominación*? El análisis de las relaciones sociales en el nuevo cine argentino se hará con énfasis en las categorías sociales de *raza, clase y género*. Es necesario, por tanto, clarificar el significado de estos términos, y además, algunos conceptos relacionados con ellos como son *racismo, identidad social e interseccionalidad*. En segundo lugar, las relaciones de poder están construidas en formas diferentes a lo largo de la historia en cada cultura y en cada país. Por tanto me propongo también comentar estos términos en un contexto argentino.

4.1.1. Relaciones sociales de poder y dominación

En la interacción entre seres humanos cada persona lleva ciertas posiciones. Estas posiciones se definen en relación a un sistema social determinado, como una familia o un lugar de trabajo. En la estructura total de una sociedad, esto depende de principios como género, religión u origen étnico. Este sistema de posiciones supone diferentes niveles de poder y prestigio y, por tanto, las posiciones forman parte de un sistema jerárquico (Schieffloe 2003, 193-202). En la sociedad en general este sistema de posiciones, generalmente atribuidas, lleva históricamente a la consideración de la superioridad e inferioridad de los seres humanos, una creencia que reproduce la discriminación a base de categorías sociales como raza, clase y género.

Max Weber (1971) definió *poder* como “la posibilidad de una o varias personas para ejercer su voluntad en las relaciones sociales, incluso con la resistencia de los demás participantes en la vida colectiva”² (51). Además, el influyente histórico y sociólogo señaló el enlace entre la

² Traducción propia.

expresión *soberanía* y las prácticas en las diferentes formas de dominación (Ibíd., 67). Hoy en día, el término soberanía no es usual para describir relaciones sociales, pero está estrechamente relacionado con la expresión *autoridad*. Al principio del siglo XX, Weber distinguió entre tres tipos de legitimidad de la soberanía, en el sentido de la posibilidad para alcanzar la obediencia de los participantes. En el primer caso se trata de la soberanía *legal*, una autoridad en virtud de leyes, basada en la racionalidad burocrática. El segundo caso, la soberanía *tradicional*, depende siempre de la creencia de que el poder dominante sea sagrado. El ejemplo puro que propuso Weber, es el dominio patriarcal, como cabeza de la familia, del linaje o de una región. Estas relaciones empiezan en la casa, entre hijos y padres, criados y patrones, y se extiende a cualquier estructura de soberanía fuera del sistema legal. En el nivel más alto, esto es característico de un estado feudal, organizado por medio de relaciones de interdependencia y fidelidad personal. En último lugar, Weber describe una autoridad basada en la dedicación afectuosa hacia la persona soberana o de las facultades de las que goza. Este modo de estructura social constituye la soberanía *carismática*. Esta vez la obediencia se debe únicamente a las cualidades personales del dominador, o de un profeta o de un líder nacional (Weber 1971, 83-89).

En América Latina es imposible mencionar el modelo de reparto de poder sin tener en cuenta los quinientos años de colonialismo, porque el colonialismo entrañaba una legitimación para dominar y explotar. Una de las relaciones asimétricas de poder heredada de la época colonial, se manifiesta en la práctica del *clientelismo*. Es una forma de autoridad que según el modelo de Weber se basa en la tradición, pero también depende de la soberanía carismática. Esta estructura de dominación ha sido fundamental en el desarrollo de la sociedad argentina, un sistema penetrante en el que un patrón controla las necesidades de un cliente “gracias a un mayor poder, estatus y acceso a los recursos públicos” (Gruenberg y Pereyra 2008, sin página). Históricamente este tipo de relaciones sociales ha sido muy explícito como vemos en los términos siervo y señor, campesino y terrateniente, trabajador y capataz. Frente a una situación de exclusión de pobreza, las redes clientelares pueden ofrecer beneficios materiales de primera necesidad y cohesión social, pero al largo plazo el sistema reproduce la precariedad y las relaciones de dominación (Ibíd.).

Hoy en día, las diferentes formas de dominio suelen ser más inexplicitas. Se manifiestan sobre todo en las interacciones verbales y gestuales de situaciones cotidianas. El lingüista Teun A. Van Dijk (2004) explica la reproducción del racismo como un discurso que varía

desde las conversaciones informales hasta los debates parlamentarios, las noticias en la televisión y en las leyes (352). Lo que caracteriza estos discursos son los comentarios negativos sobre *ellos*, que suelen ser combinados con una descripción positiva de *nosotros* (Ibíd.). Al mismo tiempo, el lingüista holandés señala que la discriminación de raza, igual que la discriminación de clase, de género y otras formas de exclusión, forman parte de sistemas de dominación. Igual que el racismo, el sexismo y el clasismo se ejercen y se reproducen a lo largo de la historia (Dijk en Olmos 2004, sin página). Esto coincide con teorías feministas que desde los años ochenta empezaron a vincular el término género con otras categorías importantes en diferentes disciplinas académicas. Ahora en adelante los términos clase y raza, como analogías a género, serían considerados esenciales para un análisis del significado y la naturaleza del poder y la dominación (Scott 1986, 1054).

Las estructuras de las relaciones sociales incluyen aspectos sociales, económicos, políticos, religiosos, étnicos y genéricos entre otros. Las categorías de *raza*, *clase* y *género* son tres acercamientos a diferentes formas de dominio, probablemente las categorías de desigualdad más significativas de cualquier sociedad latinoamericana igual que en otras partes del mundo. A continuación, nos acercaremos de manera muy breve a estos tres aspectos para estudiar la práctica de distinción, diferenciación y dominación en Argentina. Al final, algunas teóricas feministas proponen no considerar estas categorías separadamente, sino analizar las desigualdades múltiples y las conexiones que existen entre ellas.

4.1.2. Raza y racismo

En palabras de Graham (1990), el hecho de creer en la superioridad de un grupo de seres humanos sobre otro es probablemente una idea tan antigua como la misma especie humana. No obstante, la idea y la división de razas tuvieron un desarrollo peculiar desde la mitad del siglo XIX hasta la segunda guerra mundial. Iniciado en Europa, la clasificación de los seres humanos en razas inferiores y superiores se volvió pronto una doctrina preponderante tanto en América del norte como en Latinoamérica (Graham 1990, 1-2).

Desde la publicación de *The Origin of the Species* en 1859, las interpretaciones y extensiones de la obra de Charles Darwin contribuyeron a formar múltiples teorías raciales en Europa. El creador del *darwinismo social*, Herbert Spencer, fue una figura clave en la difusión del

modelo en Latinoamérica. La frase “survival of the fittest” sonaba bien para las elites hispanoamericanas que se aferraban al poder en los estados jóvenes. De este modo el racismo, “la racionalizada teoría pseudo-científica que proponía la innata y permanente inferioridad de los no blancos”³, acompañaba el colonialismo europeo y el imperialismo estadounidense (Fredrickson referido en Helg 1990: 37-38).

La independencia de los países del continente había resultado en guerras civiles y el fracaso de las instituciones democráticas. Junto a la supuesta inferioridad racial de Latinoamérica, estas condiciones justificaban la dominación de una elite de descendencia europea. Comparando el norte y el sur del continente americano se subrayaba la raza como diferencia mayor. En la nación de inmigrantes anglosajones, los indios fueron desplazados y los negros segregados. Por consiguiente se percibía la inmigración europea como la llave para la civilización y modernización en Hispanoamérica (Helg 1990, 38). Al mismo tiempo, los intelectuales en Latinoamérica adaptaron las teorías raciales a la situación nacional. Ya que las sociedades se caracterizaban por una heterogeneidad racial, en países como Brasil, Cuba y Argentina se ignoraban la condena a la mezcla de razas, y hablaban a su vez de un “emblanquecimiento” de la población (Graham 1990, 3).

Entre los intelectuales de la época que tuvieron gran influencia en Argentina y el resto de la región encontramos al presidente Domingo Faustino Sarmiento. Sarmiento estaba convencido de los diferentes niveles de evolución entre las razas, con la raza blanca en el nivel más alto. No obstante, tuvo la puerta abierta para la evolución futura de las razas inferiores a través de la educación. Por tanto veía la educación y la inmigración europea como la solución de los problemas de la modernización en Argentina (Helg 1990, 39).

Entre los europeos, Sarmiento estaba convencido de las facultades superiores de los Anglo-sajones en cuanto al autogobierno y la democracia. “Debido a ello aspiraba a una inmigración anglosajona que junto a la educación adecuada podría cambiar la mentalidad argentina. Lamentaba el hecho de que su país atraía, al contrario, mayormente latinos”⁴ (Helg 1990, 40).

Al principio del siglo XX, con un siglo de independencia, Argentina había cumplido el sueño de su elite. En *Bases y puntos de partida para la organización política de la República*

³ Traducción propia.

⁴ Traducción propia.

Argentina (1852), Juan Bautista Alberdi había insistido en la necesidad de europeizar el vasto territorio suramericano, y medio siglo después la mayor parte de la población tenía raíces europeas. Esto se hizo posible por una inmigración masiva, guerras de exterminación en contra de los indios y el desvanecimiento de los negros en las olas inmigratorias (Helg 1990, 38).

El veloz cambio étnico en Argentina, junto a la expansión económica, llevó a glorificar la europeización del país entre los intelectuales. En su opinión el desarrollo visible reafirmaba las teorías de la evolución racial. Estas conclusiones influían también en la inteligencia en otros países latinoamericanas, y en muchos casos se referían a Argentina como el ejemplo a seguir (Helg 1990, 38-39).

Desde mediados del siglo XX, la inmigración empezó a venir de otros lugares. Además de la migración desde el interior al litoral, la inmigración de países como Bolivia y Paraguay reemplazaba a la de Europa, y los profesionales educados empezaron a irse del país. En 1986 Brown presentó una imagen del interior donde los descendentes de la elite europea todavía controlaban la tierra de la Pampa y las personas de color hacían el trabajo rural. En las ciudades las mujeres extranjeras trabajaban como mucamas para la clase media alta, y los hombres buscaban trabajo no especializado, por ejemplo en el sector de construcción (Brown 1986, 24). En la década siguiente, la situación no mejoró debido a las privatizaciones extensas, las consecuentes fluctuaciones de la economía argentina y el número de desocupados inédito a nivel nacional.

La existencia de estructuras genéticas de *raza* nunca se ha podido demostrar científicamente. Por tanto, muchos ya lo consideran un término abandonado. Empero, el concepto *racismo* sigue muy vigente mientras ocurren prácticas sociales basadas en la creencia de la existencia de razas. Actualmente, INADI (Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo) en Argentina define el término racismo como “un conjunto de ideologías, pre-conceptos, estereotipos y prejuicios que tienden a segmentar al conjunto humano en supuestos grupos que tendrían características comunes entre sí (y jerarquizables entre los distintos grupos)” (INADI 2005, 50). Su informe constata que la asimilación y la exclusión han sido los ingredientes en la conformación del estado-nación argentino a lo largo de su historia, asimilación en cuanto a los inmigrantes españoles, italianos, ingleses, franceses, alemanes; y exclusión y aniquilamiento con respecto a los pueblos originarios y a los afro-descendientes

debido a “su imposibilidad de “fundirse” en el “crisol” de la identidad nacional” (INADI 2005, 52). En cuanto a los árabes y los judíos, variando de un período a otro, fueron considerados más o menos “asimilables”.

El informe de INADI subraya también que el racismo argentino del siglo XIX se adaptó como un racismo “importado” que reemplazó el racismo europeo y mantenía sus valores en el contexto latinoamericano. Así, la discriminación hacia los pueblos originarios, afro-descendientes y migrantes de países limítrofes se articula en la dicotomía de civilización y barbarie que acompañaba la conformación nacional (INADI 2005, 52).

El término racismo está estrechamente relacionado con la “discriminación racial” definido por las Naciones Unidas como:

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 (Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial 1969, Artículo 1.1.).

Además, la organización internacional reconoce el vínculo fuerte entre el colonialismo y el racismo, discriminación racial y formas conexas de intolerancia a nivel mundial. La persistencia de estas prácticas forman parte de los factores que conservan la estructura de desigualdades sociales (Declaración de la Conferencia de Dubai 2001, 11).

Actualmente, los pueblos Mapuche, Kolla, Toba, Wichí y los Guaraníes constituyen los grupos más grandes de indígenas en Argentina, y la mayoría se concentra en el norte del país y en el centro-sur en la frontera con Chile (IWGIA 2006, sin página). En su investigación de 2004, Cid y Paz concluyen que los pertenecientes o descendientes de los pueblos indígenas en la provincia de Salta tienen un “reducido acceso a los bienes materiales y tasas de natalidad y mortalidad más elevadas” en comparación con el resto de la población (11). Además sufren discriminación en el sistema escolar debido a diversas dificultades para asistir a un establecimiento educacional, que luego influye a la inserción en el mercado laboral (Ibíd.).

El prejuicio racial ya no tiene sustento en las obras de los intelectuales como en el período de la consolidación de la República de Argentina. Sin embargo, el prejuicio racial en el país sigue siendo fuerte: “es frecuente en el lenguaje corriente el uso de versiones peyorativas que asimilan “indio/indígena” a vago, indolente, sucio, bruto, salvaje” (IWGIA 2006, sin página). Además, la preferencia por la inmigración europea persiste en la Constitución Nacional:

Artículo 25: El Gobierno Federal fomentará la inmigración europea; y no podrá restringir, limitar ni gravar con impuesto alguno la entrada en el territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y las artes (Constitución de la Nación Argentina).

4.1.3. Clase social e identidad

A finales de 1880, los negros y los indígenas estuvieron reducidos a una minoría insignificante, y la inmigración se convirtió en un asunto social mayor. La gran ola inmigratoria en Argentina alrededor de 1900, se hizo paralelamente con un desarrollo económico inmenso, y la exportación de productos agrícolas y ganaderos, la construcción del ferrocarril y fábricas formaban parte de la modernización. No obstante, este término sólo tenía un significado para una parte reducida de la población, la elite porteña (Helg 1990, 38, 44). A fines del siglo XIX, esta clase dirigente de familias adineradas y terratenientes se beneficiaba de la exportación agrícola y controlaba todo el poderío político.

Mientras el país experimentaba un desarrollo enorme, se hizo necesario atraer mano de obra barata de Europa. Pronto, señala Helg (1990), el obrero y el campesino superaban en número a los inmigrantes educados (45). Aunque la sociedad argentina daba la bienvenida a los inmigrantes, la elite mostró resistencia a la creación de nuevos grupos sociales, como la clase media urbana, los campesinos y los proletarios organizados. Ahora el desafío más grande fue la introducción de nuevas ideologías como el socialismo y el anarquismo así como los sindicatos. Cuando creció el descontento social y las huelgas se multiplicaron, miembros de las clases dirigentes empezaron a criticar las políticas inmigratorias erráticas y la selección étnica de los inmigrantes (Ibíd.).

El reavivado nacionalismo al principio del siglo XX llevó a dos diferentes aspectos. Por un lado, mayor énfasis en la educación y por otro lado, la depreciación del inmigrante. La Iglesia Católica, señala Helg, tuvo un papel fundamental en la difusión de la xenofobia para recuperar su posición dominante en la sociedad. Definían los valores argentinos verdaderos como el catolicismo, el paternalismo, la familia y el orden. Esto excluía a varios grupos inmigrantes como anarquistas, socialistas y judíos (Helg 1990, 45-46). Pronto todos los problemas del país se debían a la figura del inmigrante.

Con la presencia del inmigrante, hay una construcción permanente de ideas e imágenes por medio de las cuáles, una comunidad dada percibe sus diferencias a través del “otro” distinto, sea éste social, étnico o cultural. Este “ajeno” es definido siempre en función de un “nosotros” que se supone idéntico y que se instituye mediante la exclusión (Santi, 2002, sin página).

Esta descripción psicológica/sociológica sirve para explicar tanto la construcción de una identidad nacional, como la xenofobia que generaba. Ahora el racismo basado en la superioridad de razas fue seguido por “odio, repugnancia u hostilidad hacia los extranjeros” (Real Academia Española 2001).

Con el término *identidad* entendemos el “conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás” o la “conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás” (Real Academia Española 2001). La identidad argentina se desarrollaba en un proceso de exclusión del “otro”, ahora el inmigrante. La cita anterior resulta también esencial para describir el desarrollo de la identidad de la *clase* como sujeto político y social. Por supuesto existían grandes diferencias entre los inmigrantes también, y la creciente conciencia de clase, por otro lado, se hizo mediante una nueva diferenciación a base de ideas de raza en la sociedad argentina. Ahora en adelante, el prejuicio étnico fue combinado con un creciente antagonismo entre clases.

El concepto *clase social* se define como “conjunto de personas que pertenecen al mismo nivel social y que presentan cierta afinidad de costumbres, medios económicos, intereses etc.” (Real Academia Española 2001). ¿Cómo se construye una identidad de clase en Argentina? En la indicación y la diferenciación de un “otro”. Según Garguin (2007), la construcción de la identidad de la clase media en la primera mitad del siglo XX se basaba en dos diferenciaciones. En primer lugar, en oposición a la burguesía, articulado en el contraste

binario entre el pueblo y la oligarquía. En segundo lugar, en la oposición a la clase obrera, una diferencia que se articulaba a través de categorías raciales.

El término *racialización*, que deriva de la palabra inglesa *racialization*, se define por Marshall (1998) de la siguiente manera: “The social processes by which a population group is categorized as a race” (sin página). Esto describe, por lo menos parcialmente, las crecientes tensiones entre la clase obrera y la clase media emergente en las primeras décadas del siglo XX. La cuestión de clase en la sociedad argentina, tuvo un giro significativo con la aparición de Juan Perón a mediados del siglo XX. Previamente, dice Garguin, con la imagen de la nación construida como una población blanca y homogénea, sin diferencias sociales significativas, no existía una noción clara de una clase media. Con la llegada de Perón al poder en los años cuarenta se hizo evidente que esta imagen racializada de la Argentina no correspondía a la nación entera (Garguin 2007, 162).

La dicotomía del fascismo y anti-fascismo dominaba el discurso anti-peronista desde el principio. Este paradigma formaba el debate en términos políticos. Al mismo tiempo, dice Garguin, su tono cultural amplio se basaba en una articulación de la dicotomía civilización y barbarie. Por tanto, los partidarios al anti-fascismo que se consideraban representantes a la vez de la civilización y la nación entera, miraba el ascenso de Perón como el crecimiento de un fascismo totalitario bárbaro (Bisso referido en Garguin 2007, 174). Apunta Garguin:

The consequence was an Other that was excluded from the national construction; an Other that would soon reveal itself as the popular majority in the urban litoral that had been the center of so much national thought. Although at first this division was constructed as political, it soon incorporated cultural features, and it would not take long before it was also extended to reflect class, ethnic and racial differences (Garguin 2007, 174).

El sector medio de los años cuarenta se consideraba heredero de Europa, la inmigración y la sociedad más civilizada en Latinoamérica. Al mismo tiempo querían marcar la distinción, no sólo de la oligarquía como en el pasado, sino también de una masa con actitudes plebeyas, ahora manifestado abiertamente en público. Por consiguiente, describe Garguin, se vio cada vez más cómo los miembros del sector medio deshumanizaba y denigraba al obrero peronista a través del término “cabecita negra” (164). Este término, empleado para designar tanto a las personas de la clase popular como a los migrantes del interior con piel más oscura, sigue

vigente junto con otros términos despectivos y racistas, como negro y groncho⁵, dedicados a personas de la clase baja, curiosamente sin coherencia con el color de la piel de la persona.

4.1.4. Género e interseccionalidad

En 1949 Simone de Beauvoir inició una nueva cadena de pensamientos con la frase “uno no nace mujer, sino que se hace mujer”. En una búsqueda de una explicación de las desigualdades entre hombre y mujer surgió el concepto de *género*, una categoría que de cierta manera corresponde al sexo biológico. El *género*, por otro lado, se refiere a la construcción social y cultural de la diferencia entre los varones y las mujeres, es decir, los códigos construidos en las relaciones sociales, a partir de la diferencia sexual.

Scott (1986) define el término como la conexión integral entre dos proposiciones: “gender is a constitutive element of social relationships based on perceived differences between the sexes, and gender is a primary way of signifying relationships of power” (1067). Esto se observa en el conjunto de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que se elaboran en cada sociedad a partir de la diferencia anatómico-fisiológica (Barbieri 1993, 5).

La construcción de las relaciones de género en Argentina y otros países latinoamericanos está relacionada con la mezcla étnica y racial, lo que implica la existencia de diferentes culturas con relaciones de género particulares. Sin embargo, la estructura dominante fue asentada por los colonizadores peninsulares y reforzada por la Iglesia Católica. En las sociedades latinoamericanas, como en muchas otras, la maternidad se considera el papel principal de las mujeres (Craske, 1999, 10).

En Argentina, el desarrollo de la extrema derecha en las primeras décadas del siglo XX, implicaba una idea de la familia que aseguraba la jerarquía en la casa. Esta idea simbolizaba a la vez el orden jerárquico deseado en la sociedad. En el mismo período mujeres de las clases media y alta fueron integrantes significativos en la extrema derecha en Argentina, un apoyo

⁵ Definido como mestizo / persona u objeto vulgar o de mal gusto (Jergas de Habla Hispana): <http://www.jergasdehablahispana.org/index.php?pais=Argentina&palabra=groncho&tipobusqueda=1&PHPSESSID=4ba985bd58d65006fe250cf6ff0ed9a0> [Consultado el 27 de mayo 2009]

que se dio bajo la fuerte influencia de la Iglesia Católica. Las mujeres tuvieron un papel importante en la lucha contra la izquierda y en la defensa de la autoridad y la esencia de la familia y la nación. “Mientras que los hombres se ocupaban de suprimir huelgas, formular una doctrina antirrevolucionaria, cabildeo y discursos, las mujeres diseñaban proyectos de bienestar social para ayudar a los pobres y reducir la insatisfacción con el sistema capitalista”⁶ (McGee Deutch 1999, 231).

Por el otro lado extremo del catolicismo conservador, existía también el feminismo anarquista desde el siglo XIX. Luego, la lucha feminista en Latinoamérica ha sido vinculada con la lucha por la democracia. Craske (1999) subraya que un debate importante que se planteó fue el vínculo entre el patriarcado en la casa y el estado patriarcal, la coherencia que se expresó sobre todo durante los gobiernos militares (175).

De la última dictadura en los años setenta, sobresalen las actividades de varios movimientos sociales de mujeres por su coraje en la resistencia al régimen militar. Durante estos años, las figuras de las Madres que marcharon alrededor de la pirámide en la Plaza de Mayo, sacaron provecho del respeto por la maternidad. Según Feijoó y Nari (1994) el papel de las mujeres en defensa de la vida, un comportamiento político basado en cariño y emociones, y una confrontación al poder del estado autoritario, resultan muy eficaces en tiempos de crisis. Sin embargo, esto no fue suficiente en el momento de la transición a la democracia. Cuando cambió el juego de la política, la fuerte movilización se disolvió (Feijoó y Nari 1994, 120, 124).

De la misma manera, Craske (1999) explica la participación política de las mujeres en Latinoamérica en los años ochenta. Durante las dictaduras militares, no se involucraron para expresar una opinión política, sino para cumplir sus determinados papeles tradicionales como mujeres y madres. No obstante, su oposición desafiante al autoritarismo cruel durante la última dictadura, produjo un auge mayor de la mujer como actor político con intereses distintos (Craske 1999, 136). De todos modos, Craske reconoce que los movimientos de mujeres en Latinoamérica nacieron en una cultura caracterizada por corrupción y clientelismo, y no hay razón por asumir que las mujeres constituyen actores políticos de “moralidad superior” (Ibíd., 137).

⁶ Traducción propia.

Aunque la idea de la maternidad militante funciona como una identidad movilizadora, Craske (1999) sostiene que las mujeres ponen más énfasis en la pertinencia de clase que la identidad de género (137). Al mismo tiempo, los roles sociales siguen siendo un tema importante en una sociedad machista, donde las mujeres son “clasificadas en mujeres buenas (mujeres “puras”: madres, hermanas y esposas) y putas (de hecho el resto)”⁷ (Ibíd., 10). En la Argentina de los años noventa el debate sobre el significado del concepto *género* fue acalorado. Durante el gobierno de Menem el término fue prohibido en el Ministerio de Educación, seguido por varias renunciaciones como forma de protesta (Ibíd., 74).

En las últimas décadas, la percepción del término feminismo en Latinoamérica ha sido en gran parte negativa, porque se consideran a las feministas una elite de mujeres profesionales con pocos intereses en común con las mujeres de la clase popular. Por consiguiente, las tensiones acerca de clase y etnicidad han acompañado al desarrollo del feminismo en el continente (Craske 1999, 162). Esto coincide con la crítica al feminismo en otras partes del mundo.

El movimiento feminista europeo de los años setenta y ochenta, se encontraron bajo la crítica de mujeres africanas o afro-descendientes, que se sentían excluidas de su concepto de la “mujer” (Egeland y Gressgård 2007, 208). Esto llevó a la conciencia de supuestos erráticos entre las feministas y el desarrollo del concepto *interseccionalidad*. En el proceso de comprender la diversidad entre las mujeres mismas, las teóricas feministas aspiraban primero a considerar las diferentes desigualdades, y últimamente, hay un creciente enfoque en la interrelación entre ellas. Leslie McCall (2005), una destacada representante en esta rama teórica, define el término como “las relaciones entre dimensiones múltiples y modalidades de relaciones sociales y formaciones de sujetos”⁸ (1771). Esto quiere decir que los diferentes sistemas de dominación basados en raza, clase, género y otras categorías, siempre se entrecruzan. En un mundo enredado, Egeland y Gressgård (2007) explican la interseccionalidad como “un acercamiento a la complejidad de la vida que se vive en una era de globalización, migración y desplazamiento de identidades, de individuales y de grupos”⁹ (207).

⁷ Traducción propia.

⁸ Traducción propia.

⁹ Traducción propia.

En el artículo “The Complexity of Intersectionality” (2005), Leslie McCall, señala lo difuso de la metodología de la interseccionalidad en su aproximación hacia la complejidad de los aspectos múltiples de la vida social (1771-1772). La cuestión es cómo se consideran y se emplean categorías sociales en el análisis. En el artículo, McCall identifica tres modos de acercamiento a la complejidad en los estudios de la mujer. Los primeros dos enfoques son la complejidad *anti-categorica*, y la *intra-categorica*. En ambos casos se considera la vida social demasiado compleja como para seguir las categorías construidas. En último término, McCall identifica la complejidad *intercategorica*, que se distingue de las aproximaciones anteriores porque implica analizar las relaciones de desigualdades entre las categorías sociales ya existentes. Finalmente, McCall describe el acercamiento intercategorico (o simplemente categorico) como el más realizable. Como apunta la teórica, si las estructuras en las relaciones sociales constituyen el planteamiento del análisis, la categorización es inevitable (1784-1786).

Factores como *raza*, *clase* y *género*, entre otros, son significativos para entender la estructuración de la sociedad argentina en su complejidad y dinámica. Al mismo tiempo, hay que estar consciente de las interrelaciones entre las diferentes formas de discriminación e intolerancia. Las Naciones Unidas reconoce que “el racismo, la discriminación racial, la xenofobia y las formas conexas de intolerancia se producen por motivos de raza, color, linaje u origen nacional o étnico y que las víctimas pueden sufrir formas múltiples o agravadas de discriminación por otros motivos conexas, como el sexo, el idioma, la religión, las opiniones políticas o de otra índole, el origen social, la situación económica, el nacimiento u otra condición” (Naciones Unidas 2001, 9).

Un estudio sociocultural de Argentina implica una realidad compleja igual que en otros países latinoamericanos. En los años noventa, Barbieri (1993) señala la “dominación capitalista cada vez más concentrada y excluyente, el machismo devastador, la discriminación racial a grupos y personas no blancas o en proceso de emblanquecimiento” (14). En la percepción de género, Toril Moi (2005) nos recuerda incluir las experiencias vividas en cuerpos individuales. La teórica feminista subraya que las ideas de Simone de Beauvoir parten del concreto cuerpo vivido que está social e históricamente situado (110). Esto incluye también las experiencias individuales de raza y clase social, algo que influye en la manera en que se internan o rechazan las normas sociales dominantes (Ibíd. 119-120).

4.2. El cine como testimonio de una época

El cine en general no es solamente un espejo -deformante- de la realidad, sino incluso una expresión ideológica y artística de la sociedad (Carbone 1995: 83).

Una película es valiosa tanto para indagar diferentes aspectos de una sociedad como para expresar inquietudes estéticas. Debido a ello me he propuesto usar dos películas como fuente primaria para este estudio de la historia, la cultura y la sociedad argentinas.

Por un lado, el hecho de utilizar el cine por su valor testimonial exige reflejar sobre la relación entre las imágenes y la pantalla con el mundo representado. Luego, hay que tener en cuenta la posición interpretativa de un espectador o una espectadora. Finalmente, hay que especificar la estructura y las posibilidades estilísticas de la película misma como modo de narrar una historia.

4.2.1. Cine y realidad

Desde el nacimiento de la cinematografía a finales del siglo XIX, *el propósito* de este fenómeno ha producido una discusión interminable. La cuestión se establece muy temprano: ¿Es el cine un medio para reproducir la vida real, como pensaban los Hermanos Lumière, o una forma para explorar la fantasía, como mantenía el mago y cineasta Georges Méliès?

El debate sobre la “esencia del cine” siguió entre los teóricos “formalistas”, que consideraban el arte del cine marcado en su diferencia radical de la realidad, y los “realistas” que valoraban justamente la posibilidad de representar la vida de todos los días (Stam 2000, 72). La última teoría tuvo un desarrollo importante en la Italia de la posguerra. En películas como *Ladri di biciclette* (1948) de Vittorio de Sica, se expresaba la idea del *neorrealismo* de reflejar este momento histórico de ruina nacional con escenarios urbanos naturales y actores no profesionales.

Admirador del cine italiano, el teórico francés André Bazin llevó adelante la teoría del realismo cinematográfico. Partiendo de la teoría sobre la fotografía, Bazin resaltaba la relación íntima de lo representado en la pantalla con la realidad exterior. Mientras los

formalistas rusos recalcan la creatividad artística como potencia en la cámara, Bazin junto a Sigfried Kracauer, insistían en la capacidad ausente en otras formas de arte, el hecho de captar fragmentos de la realidad. Tal y como afirma Bazin en “The Ontology of the Photographic Image” (1945) la gran propiedad de la fotografía se encontraba en su cualidad objetiva. Esta capacidad se debía al proceso mecánico de la reproducción de la imagen que, en opinión de Bazin, reducía radicalmente la influencia personal del artista en el resultado:

Only the impassive lens, stripping its object of all those ways of seeing it, those piled-up preconceptions, that spiritual dust and grime with which my eyes have covered it, is able to present it in all its virginal purity to my attention and consequently to my love (Bazin [1945] 1967, 15).

En la opinión del teórico francés y otros partidarios al neorrealismo, la base fotográfica y fotoquímica constituye la particularidad del cine como arte. Debido a su naturaleza objetiva, afirma Bazin, la fotografía obtiene una credibilidad que la distingue de cualquier otra creación artística (Ibíd., 13). La cámara como vehículo ofrece la posibilidad de la profundidad de campo y el plano secuencia, lo que facilita grabar la continuidad de los fenómenos en el espacio y tiempo (Bordwell 1985, 206).

Las ideas bazinianas han influido en una cadena de filósofos de las diferentes ramas de teoría de cine hasta la actualidad, incluyendo a Gilles Deleuze, quien retoma el concepto del realismo en los años ochenta. El filósofo francés se aleja de la idea del cine como una sucesión de fotografías y pone énfasis en el movimiento y la duración en el cine. El realismo, según Deleuze, se refiere a la sensación de tiempo, y el cine no representa lo real sino que lo restablece (Stam 2000, 259).

En la cuestión sobre qué es lo real, Deleuze menciona el naturalismo como modo diferente de ver y restablecer el mundo. El naturalismo en cine, según Deleuze (2005), no se opone al realismo. Al contrario, es una forma de realzar sus rasgos (128). Por tanto, el filósofo francés subraya la unión esencial en el establecimiento de un mundo originario en el cine, que elabora en la profundidad un ambiente real. El desarrollo de los personajes se influye por el ambiente derivado, y produce la imagen naturalista de impulsos, fragmentos y violencia (Ibíd., 129).

Hasta hoy en día, el concepto realismo en el cine sigue siendo debatido y criticado. Con una posición crítica, Bonitzer (2007) señala que los fragmentos de la realidad son siempre parciales: “El campo visual siempre se duplica en un campo ciego” (81). La cámara determina los encuadres y las posiciones sucesivas, y presenta una visión parcial y bloqueada al espectador. Lo que percibimos como un espacio abierto y libre constituye una superficie limitada en la pantalla, y al fin y al cabo resulta un espacio trucado (Ibíd., 81-83). Por consiguiente, Bonitzer mantiene que la relación entre el cine y la realidad es falsa y “envenenada” en dos sentidos: “de la pantalla hacia el público (la realidad está trucada, deformada), y de la cámara hacia los “sujetos”” (Ibíd., 84).

La afirmación de Bonitzer descarta cualquier vínculo entre el cine y la realidad, y su opinión determinista puede ser cuestionada. Sin embargo, su observación sobre la manera en que el cine transforma las imágenes del mundo, es legítimo. Una representación de objetividad pura no es posible, pues hasta las películas documentales implican cierta perspectiva personal de la realidad en nuestro alrededor. No obstante, seguimos buscando significados que relacionan el cine con el mundo real. Al mismo tiempo hay que tener en cuenta cómo las producciones audiovisuales simultáneamente reflejan y modelan la realidad en nuestro alrededor.

4.2.2. Cine, política y sociedad

En la continua exploración del medio cinematográfico, las vinculaciones entre el cine y la sociedad pueden tomar nuevas formas. En Argentina el cine político de los años sesenta tenía una postura militante y, como señala Stam (2000), partió de las ideologías de la revolución cubana, del peronismo y la “tercera vía” en Argentina además de los movimientos cinematográficos como *Cinema Novo* en Brasil (99). La cámara se consideraba un vehículo para captar la realidad, y las imágenes en la pantalla servirían para concienciar al espectador e incitarlo a actuar.

El movimiento en Argentina formaba parte de una movilización mayor que luego formaría su propia teoría de cine, “el tercer cine”. La teoría partió del concepto “tercer mundo”, definido por Stam (2000) como las naciones colonizadas, neocolonizadas o decolonizadas, y las “minorías” del mundo cuyas estructuras económicas y políticas han sido formadas y deformadas dentro del proceso colonial (93). La dependencia económica que dominaba en

Asia, África y Latinoamérica provocaba la llamada a una revolución paralela en los tres continentes, un levantamiento tanto en la esfera política como en la estética y la narración en la forma cinematográfica. En su manifiesto “Hacia un tercer cine” de 1969, Solanas y Getino presentaban un esquema donde hacían distinción entre un “primer cine” (el cine de Hollywood), un “segundo cine” (cine arte de Europa) y un “tercer cine”, un cine revolucionario mundial. Estéticamente, dice Stam, el movimiento recurría a corrientes tan diversas como el montaje soviético, el surrealismo, el *cinema vérité*, el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa (99).

En la Argentina de los años ochenta el deseo de concienciar al espectador marcaba de nuevo las producciones cinematográficas. La función política era evidente: querían demostrar los hechos e injusticias ocultas durante la dictadura. Esto implicaba una tendencia a “subordinar a las historias a una moraleja ya conocida de antemano” (Aguilar 2006, 137).

A partir de los noventa, el cine argentino se divide en cuanto a la función. Tal y como observa Aguilar, “la política (en el sentido clásico de la palabra) ha quedado asignado a los documentales, mientras las películas de ficción suelen eludirla” (135). En el *nuevo cine argentino* encontramos pequeños retratos de personas en ciertos momentos de sus vidas y, según Wolf (2006), la construcción de estos mundos de ficción se basa en la limitación, la iluminación y la disminución (sin página). Son películas donde los temas políticos parecen ausentes.

En el artículo “Third-world Literature in the Era of Multinacional Capitalism” de 1986, Fredric Jameson sostiene que las producciones culturales del tercer mundo tienen algo en común que los distinguen del primer mundo. En su opinión todas las obras del tercer mundo son narraciones alegóricas, y arguye que se deben interpretar como alegorías nacionales (Jameson [1986] 2000, 319). En Argentina esto es el caso de filmes sobre la última dictadura como *La historia oficial* (1984) de Luis Puenzo y *Un muro de silencio* (1992) de Lita Stantic. De hecho, existe un acuerdo de que “la alegoría ha sido el modo privilegiado con el que el cine argentino se ha referido al contexto” (Aguilar 2006, 24). Al mismo tiempo, Aguilar subraya la ruptura con el cine tradicional en los años noventa y el hecho de evitar las narraciones alegóricas como las características más definitorias de las producciones más recientes (Ibíd.).

Este cambio en los cineastas jóvenes en Argentina marca una ruptura con el mensaje directo en el nuevo cine latinoamericano de los años sesenta y setenta. En el *nuevo cine argentino de los noventa* hay un fuerte rechazo de la temática explícita de la denuncia política. Al mismo tiempo Aguilar critica el uso del término despolitización para describir esta nueva tendencia. En cambio, propone indagar las posibilidades implícitas en este medio, es decir, en la forma:

Abre el espacio de lo indeterminado, piensa el sentido no como un mensaje que se transmite sino como aquello que se construye con los planos y la puesta en escena, hace ver y escuchar imperceptibles o pequeñas formas de dominación como *La ciénaga* con la familia, *Mundo grúa* con el trabajo o *Bolivia* con los inmigrantes. Esta disposición es la que le ha permitido trazar, como ningún otro arte del período, los cambios que se han producido en la década del noventa: la presencia de los inmigrantes, la descomposición de las instituciones, el cambio en el estatuto del trabajo, el rol de la memoria no están sometidos a una declaración de principios sino que son objeto de una investigación realizada con la forma cinematográfica (Aguilar 2006, 140).

Algo parecido sobre el nuevo cine, se expresa en la revista *El Amante*:

En sus películas, la política está presente desde la puesta en escena, el mayor campo de batalla del cine. No son películas que comentan la “realidad” a partir de la tapa de los diarios; se alejan de la vocación mimética, de referencias inmediatas y mediáticas legitimadas y naturalizadas, tan habituales en la corriente principal del cine argentino desde mediados del siglo XX. En sus formas encarnan los conflictos y contradicciones, e inclusive problematizan sus propias condiciones de producción, en un arte tan ligado a la tecnología como a las brutales reglas del mercado. No vociferan los problemas, no devienen en consignas. Dejan en evidencia lo ruinoso e inaceptable, lo silencioso y trágico, y en particular problematizan respecto de la lógica socialmente construida de las relaciones sociales naturalizadas, sus costumbres y hasta su lenguaje, por señalar algunos de sus aspectos (Campero 2008, 21).

Las nuevas perspectivas señaladas incluyen también voces femeninas. Desde la situación de María Luisa Bemberg y Lita Stantic como las únicas mujeres destacadas en un ambiente sumamente masculino, la década de los noventa introduce una gran cantidad de mujeres cineastas. Además de los movimientos de derechos humanos, se amplía el discurso sobre cuestiones de género en el espacio del cine (Stites Mor 2007, 137).

La aportación de las mujeres en el cine de los noventa, forma parte de lo que Wolf (2006) describe como una contemporaneidad absoluta en los temas en el cine (1). En otras palabras, los problemas y los conflictos del mundo construido en cada película están íntimamente relacionados con la década menemista en Argentina. La cuestión constante del *nuevo cine argentino* gira alrededor de ¿qué es la Argentina de hoy? (Ibíd.). Las respuestas no son inequívocas.

En los años noventa, ya vividas las dictaduras más brutales del continente, el colapso del comunismo y luego el capitalismo omnipresente, la desilusión sucedió a la euforia revolucionaria en Argentina y el resto de Latinoamérica. Las tendencias en el cine argentino coinciden con lo que Stam (2000) encuentra como característico del llamado postmodernismo:

Instead of a macro-narrative of revolution, there is now a decentered multiplicity of localized “micro-political” struggles. While not disappearing completely from view, class and nation lose their privileged position, as they are both supplemented and challenged by counter-hegemonic resistances based on such categories as race, gender, and sexuality. Instead of socialist revolution, the implicit goal, more and more, seems to be capitalism with a human face (Stam 2000, 299).

En el cine, por ejemplo en muchas producciones argentinas de los años noventa, el resultado es un enfoque en la estética de la vida cotidiana desde voces múltiples.

4.2.3. Cine y espectador

Al igual que en la lectura literaria, en la recepción de una película el espectador no constituye un sujeto pasivo. Al contrario, participa en un proceso sumamente activo y crítico en el que forma y está formado en el diálogo con el filme (Stam 2000, 230-231). Aunque esta interacción mutua ha sido un tema resaltado en las décadas recientes, el interés por esta actividad siempre ha acompañado el cine. Se destaca por ejemplo en la teoría de Bazin sobre la objetividad de la cámara y la libertad de la interpretación, y en las teorías más recientes sobre la importancia de aspectos sociales como género, clase, etnia o religión, que constituyen

diferentes formas de recibir lo audiovisual. Tal y como afirma Stam, toda la teoría de cine implica una teoría de la actividad del espectador (Ibíd., 229).

Uno de los teóricos más prestigiosos, David Bordwell, constituye una figura clave en la *teoría cognitiva* de cine. En la sección “The Viewers Activity” en *Narration in the Fiction Film* (1985), el profesor norteamericano ofrece “un esbozo de una psicología de la percepción y la cognición filmica” (30-40). Bordwell explica el proceso mental de cada espectador como una actividad constructiva, en la que se aplican esquemas narrativas basadas en conocimientos previos que dirigen nuestra producción de hipótesis durante la película. Por un lado, el filme presenta indicaciones, pautas y huecos al espectador. Por otro lado, el espectador aplica esquemas interpretativas para suponer o inferir sobre lo que sucede. Es una actividad de ordenar y unir los eventos a través de principios de causa y efecto, tiempo y espacio, y, así, formar historias inteligibles en su mente (Ibíd., 31-39). Tal y como apunta Bordwell: “The artwork is necessarily incomplete, needing to be unified and fleshed out by the active participation of the perceiver” (Ibíd., 32).

En *Film Art* (2004), Bordwell y Thompson describen la experiencia de ver un filme de la misma manera; como una actividad en la que captamos las indicaciones que la obra presenta y elaboramos expectativas sobre lo que va a pasar. Además, subrayan que las expectativas provocan tanto curiosidad y suspenso como sorpresa, a medida que las hipótesis son incorrectas o exigen ajustes. Hasta las emociones que sentimos como espectadores frente a los sucesos del filme, surgen de la totalidad de las relaciones formales que percibimos en la obra. Asimismo, acentúan que la habilidad que tenemos de captar las pistas y formar expectativas, se deben a la vez a nuestras experiencias generales de la vida y nuestro conocimiento sobre las convenciones formales del cine como medio (Bordwell y Thompson 2004: 50-54).

Según Stam (2000) los teóricos cognitivos están de acuerdo en dos aspectos de la actividad del espectador. En primer lugar, el proceso se entiende como intentos racionalmente motivados para percibir el sentido de lo visual y la narración. En segundo lugar, estos procesos de captar el sentido no son distintos a los procesos cognitivos utilizados en las situaciones de la vida de todos los días (237).

No faltan aspectos criticados en las teorías cognitivas, debido a su acercamiento sumamente formal hacia el cine. Stam (2000) menciona la gran fe en la razón y la ciencia (que

históricamente ha tenido consecuencias desastrosas), y además, la idea de un espectador sin origen y experiencias de raza, género, clase etc., es decir, la formación social que siempre llevamos (240-241). Se puede analizar una película, por lo menos parcialmente, como un proceso formal, pero hay que tener en cuenta la posición subjetiva del espectador:

Spectatorial positions are multiform, fissured, schizophrenic, unevenly developed, culturally, discursively, and politically discontinuous, forming part of a shifting realm of ramifying differences and contradictions (Shohat and Stam referidos en Stam 2000, 233).

En el nuevo cine de los noventa hay un fuerte rechazo de la temática explícita del cine político tradicional. Aguilar (2006) subraya que las historias mínimas del nuevo cine argentino “trabajan con la indeterminación y abren el juego de la interpretación” (24). El nuevo cine argentino se distingue de las producciones nacionales anteriores por la ambigüedad temática, la ausencia de moralejas, finales abiertos y omisión de datos nacionales contextuales. El hecho de no adoptar posturas explícitas invita a una interpretación individual. Por tanto, afirma Aguilar, el nuevo cine argentino produce un cambio en la relación con el espectador (26-27). En la superficie de la pantalla tanto el director como el espectador inscriben un significado, y en el caso del espectador esto depende de su lectura, que puede ser histórica, política, cultural, identitaria y formal.

4.2.4. Análisis formal y temático

La finalidad del análisis de esta tesis es averiguar cómo se representan las relaciones sociales de poder y dominación en las películas *Bolivia* y *La ciénaga*. Por consiguiente, es un análisis formal y temático de ideas y motivos subyacentes trabajados en los dos filmes.

Este tipo de análisis lleva consigo un debate polémico acerca de su realización. Las voces críticas subrayan que el análisis temático suele caer en interpretaciones difusas y generales (Rommetveit y With 2008, 107). En la opinión de Bordwell y Thompson (2004) la búsqueda del significado muchas veces lleva a la división entre el significado y la forma¹⁰. Su ejemplo, *The Wizard of Oz*, se puede reseñar como un filme sobre adolescencia o coraje. Argumentan

¹⁰ Otros teóricos prefieren el término *contenido* en vez de significado de una película (Aumont y Marie 1988, Rommetveit y With 2008).

que la calidad abstracta del *significado implícito*, como en este caso, entrañan ideas muy generales (56).

No obstante, en su crítica no afirman que no se debe interpretar los filmes. La proposición es no olvidar la relación entre el significado y la forma. Si averiguamos *cómo* la película trata un tema, podemos encontrar las indicaciones de *qué* se dice de ello en la totalidad del filme. De la misma manera Aumont y Marie subrayan la importancia de explicar cómo se crean los mundos representados:

“[T]anto en el cine como en todas las producciones significantes, no existe contenido que sea independiente de la forma a través de la cual se expresa. La idea de una interacción entre la forma y el contenido no es en absoluto nueva: sin salir de los discursos sobre el cine, podemos encontrarla tanto en Eisenstein como en Bazin, e incluso más recientemente en Metz, que afirma que el verdadero estudio del contenido de un film debe suponer necesariamente el estudio de la forma de su contenido” (Aumont y Marie 1988: 131-132).

¿Qué se entiende por *forma*? Como seres humanos siempre buscamos orden y significado en cualquier actividad de todos los días. Esta capacidad es fundamental en la interpretación de una película porque, como explican Bordwell y Thompson (2004), la obra de arte nos ofrece pistas para ejecutar ciertas operaciones mentales. Estas indicaciones son parte de un sistema más largo, es decir, la forma. En el sentido más amplio, la forma constituye el sistema global de relaciones que percibimos entre los elementos de la totalidad de una película (48-49).

El sistema entero se puede dividir en subsistemas, y Bordwell y Thompson distinguen entre elementos *narrativos*, vinculados a la historia del filme, y elementos *estilísticos*, que implican las técnicas cinematográficas. Por consiguiente, las relaciones pautadas entre estos elementos producen lo que percibimos como la forma.

En primer lugar, Bordwell y Thompson describen el proceso de entender la narrativa como la identificación de los acontecimientos y de relacionarlos a través de causa y efecto, tiempo y espacio (70). En este proceso, se puede decir que la película funciona en dos niveles, por un

lado, lo que se narra y por otro, cómo se narra. El primero constituye la *historia* de un filme, y el segundo la *trama*¹¹.

Los acontecimientos en una película suelen aparecer como fragmentados y muchas veces no ocurren cronológicamente. Esto exige que el espectador rellene los huecos y ordene los eventos a través de inferencias. La historia, dicen Bordwell y Thompson, implica todos los acontecimientos de una narrativa, a la vez los presentados explícitamente en la película, y los que inferimos como espectadores. La trama, por otro lado, constituye lo que aparece audible y visiblemente ante el público. Esto incluye también material que no forma parte de la diégesis, como los títulos en el inicio de la película y la música que los espectadores sólo escuchan (70-71).

Luego hay tres aspectos claves para la narrativa; *causalidad, tiempo y espacio*. El primero es fundamental en la estructura general y dominante de la narración en cine formada en los estudios de Hollywood en la primera mitad del siglo XX. El cine clásico se caracteriza por la causalidad centrada alrededor de agentes principales y sus acciones para resolver un problema o para obtener ciertas metas. Al mismo tiempo aparece algo o alguien en el rol de oponente que destalla el conflicto. La cadena de causa y efecto motiva la mayoría de los hechos, y la historia termina con un fuerte grado de clausura. Se resuelve el problema y se finaliza la lucha del protagonista (en triunfo o derrota) (Bordwell 1985, 157, Bordwell y Thompson 2004, 89-90).

La narración clásica tiene sus oposiciones en otros tipos de narración, como las diferentes formas del cine arte y ensayo. Algunas características son los encuentros de casualidad y las acciones sin rumbo, que se pueden observar en la *nouvelle vague* francesa (Bordwell 1985, 206-207). La narración en las películas de Federico Fellini, es descrita por Engelstad y Lothe (2008) como centrada alrededor de las vivencias de los personajes y sus búsquedas de cohesión en la existencia (25). Además, en las películas fuera de la tradición clásica el final abierto es más frecuente, es decir, como espectadores no sabemos las consecuencias finales de los acontecimientos.

¹¹ En *Narration in the Fiction Film* (1985) Bordwell utiliza términos de los formalistas rusos para designar lo mismo. La *fabula* abarca la acción ordenada cronológicamente que el filme insinúa y el espectador reconstruye a través de supuestos e inferencias. El *syuzhet*, por otro lado, constituye la forma concreta, es decir, la composición fragmentada de los componentes en su orden real (49-50).

En la narración, *tiempo* y *espacio* también son dos condiciones fundamentales. Tal y como apuntan Engelstad y Lothe, el filme presenta el espacio a la vez que produce movimiento en el espacio, y por consiguiente lo somete a tiempo (29). Los acontecimientos de la historia tiene un orden temporal y la trama elige ciertos momentos de duración significativos para la historia. La acción ocurre en un espacio, que igualmente puede ser decisivo. Por ejemplo, el espacio puede formar la base de la estructura de la trama si la acción está reducida a un lugar en específico, como una casa (Bordwell y Thompson 2004, 81).

Los elementos narrativos no se deben estudiar aislados de los elementos estilísticos. Bordwell y Thompson tratan el término, no en el sentido de características recurrentes de la estructura en la película, sino del uso sistemático del equipo cinematográfico. La *puesta en escena*, la *cinematografía*, el *sonido* y el *montaje* en su conjunto componen el estilo de una película de ficción.

Mise-en-scène o *puesta en escena*, inicialmente términos designados a la dirección de obras de teatro, se han extendido a la dirección del filme y se usan ahora para describir la organización frente de la cámara de lo que aparece en el encuadre filmico. Esto abarca aspectos como el escenario, la iluminación, el vestuario, el movimiento de las figuras etc. (Bordwell y Thompson 2004, 176).

Otro elemento estilístico incluye la *cinematografía*, es decir, el manejo de la cámara cuando los elementos de la puesta en escena están filmados en cada toma (Ibíd., 229). Luego, la manera en que percibimos cualquier imagen en la pantalla, se determina también por el *sonido*. Generalmente, lo que escuchamos es un producto de manipulación creado fuera de la imagen que vemos en la pantalla con el final de producir ciertos efectos (Ibíd., 347).

Finalmente, el *montaje* consiste de la coordinación de cada toma con otra en el producto final (Ibíd., 294). Todas estas actividades se relacionan con la configuración particular de los sucesos en una película, y en su conjunto surge la forma.

Finalmente, un análisis de la forma implica una búsqueda y producción de *significado*. ¿Qué es lo que dice o sugiere la película sobre el tema? Normalmente podemos atribuirle diferentes tipos de significados al filme. Bordwell y Thompson distinguen entre cuatro niveles. En primer lugar, el *significado referencial*, que implica identificar la acción en el tiempo y el espacio en el mundo creado del filme (55).

En segundo lugar, el *significado explícito* implica una búsqueda de frases verbales o imágenes claves que, al igual que el significado referencial, produce un sentido concreto. Se define por el contexto y funciona en cuanto a la forma de la totalidad del filme. En tercer lugar, el *significado implícito* nos lleva a la parte interpretativa del análisis. Ahora el espectador busca lo que sugiere la película, de manera indirecta. Tanto el significado explícito como el implícito depende estrechamente de las relaciones entre la narración y el estilo. El significado sintomático, últimamente, supone ver el significado explícito o implícito como manifestaciones de un conjunto de valores en una sociedad (Bordwell y Thompson 2004, 55-57).

En último término, hay que mencionar que los significados que atribuimos los espectadores a una película, surgen de sistemas de pensamientos específicos sobre el mundo, siempre moldeados histórico- y socialmente en cada uno (Ibíd., 57).

En un análisis temático tomamos como punto de partida que una película ofrece algo que tiene significado. Al mismo tiempo, la construcción del significado puede variar en cada espectador, pues las preguntas que ocurren pueden tener diferentes respuestas. Este proceso constructivo depende, asimismo, de nuestras experiencias y conocimientos previos. De acuerdo con lo que señalan Rommetveit y With (2008), este tipo de análisis será siempre interpretaciones que surgen en el encuentro entre el filme y el espectador (111). No obstante, las voces críticas de Bordwell y Thompson recuerdan no olvidar las cualidades concretas y específicas de las películas. Por tanto, Rommetveit y With proponen centrar el estudio sobre el filme, tener en cuenta nuestra posición como espectadores y acercarnos a la película y la sociedad a la que pertenece, de una forma consciente (112).

5. Análisis

El cine como medio de representación constituye una expresión artística significativa y una voz influyente en la sociedad. Por lo tanto, me propongo explorar dos testimonios cinematográficos de Argentina producidos a finales de los años noventa. Los capítulos anteriores, desde el contexto filmico e histórico hasta las consideraciones conceptuales y la teoría de cine, proporcionan un punto de partida para el siguiente análisis. A continuación estudiaré las cuestiones de *raza*, *clase* y *género* en las relaciones sociales de poder y los conflictos latentes que surgen en las películas *Bolivia* y *La ciénaga*.

La elección de estas películas como objetos de estudio se debe a la variedad que expresan, desde la estética hasta el ambiente del escenario. En primer lugar, el realismo crudo en blanco y negro de *Bolivia* contrasta con los colores intensos en el clima sugestivo de *La ciénaga*. En segundo lugar, la acción ocurre en espacios totalmente distintos. Desde un punto de vista histórico, como mencionado anteriormente, hay un fuerte contraste entre la capital y el interior, y mientras *Bolivia* toma lugar en la capital, la historia de *La ciénaga* está situada en la provincia de Salta. Luego, el ambiente en la película de Adrián Caetano se distingue del entorno del filme de Lucrecia Martel. La esfera pública de *Bolivia* se diferencia del ámbito doméstico de *La ciénaga*, y mientras Caetano presenta un ambiente masculino de la clase obrera, Martel indaga el entorno femenino de una familia de la clase media alta. Todo esto implica diferentes expectativas e interpretaciones acerca de normas de conducta e intimidad. En el presente análisis estudiaré, por un lado, las relaciones sociales entre familiares, patrones y criados y, por otro lado, los vínculos entre dueños, empleados y clientela.

En el presente análisis las películas constituyen el centro de enfoque. En primer lugar, aplicaré la teoría de Bordwell y Thompson (2004) en el estudio de la forma, es decir, la narración y el estilo de los filmes. A través de la forma, el análisis se acerca a la representación de las relaciones de dominación y las jerarquías sociales en las películas argentinas. Al mismo tiempo consideraré los argumentos interpretativos ya presentados en la academia argentina y estadounidense así como la crítica que promueve el cine nacional.

Luego buscaré aclarar, en la medida de lo posible, la relación entre las imágenes en la pantalla y el mundo exterior. Esto nos conduce, por un lado, a una indagación de la estética específica de cada película y la construcción de los mundos del bar porteño y la casa provinciana. Por otro lado, a partir del análisis de la forma, exploro los significados de cada película. Aunque el vínculo entre la imagen cinematográfica y la realidad es problemática, los guionistas y los directores están formados por la realidad que viven, y las películas constituyen testimonios de una época intensa de la historia argentina. Por tanto, investigaremos los cuatro niveles de significado propuestos por Bordwell y Thompson (2004), para averiguar lo que dicen las películas sobre las relaciones sociales de dominación en la Argentina del cambio de siglo.

Antes de iniciar el análisis hay que profundizar en los límites del análisis. Primero, es un estudio temático de las relaciones sociales de dominación, lo que excluye otros temas importantes de las películas. Segundo, me concentro en ejemplos de escenas que toman lugar en el espacio principal de las películas, es decir, en el bar en la capital y la finca en el campo. Tercero, hay que repetir que las películas de Martel y Caetano son dos productos específicos de esa variedad enorme que muestra el nuevo cine argentino, lo que impide proponer conclusiones generales acerca de la temática de este movimiento cinematográfico. Finalmente, las categorías históricas y sociales de raza, clase y género, constituyen sólo algunos aspectos en las relaciones sociales cotidianas, que forman parte de una estructura amplia, dinámica y compleja. Al mismo tiempo, un estudio de la intersección entre las tres dimensiones múltiples supone mucho espacio. Por tanto, no pretendo elaborar un estudio exhaustivo en esta área.

En resumen, este no será, de ningún modo, un estudio completo de las relaciones sociales de dominación ni en Argentina, ni en el cine argentino. Es un estudio de dos filmes diferentes, las indicaciones que presentan y una interpretación subjetiva de una espectadora. Además, es un estudio del tema a partir de la superficie, que literalmente, constituye la pantalla de cine.

5.1. Bolivia

Bolivia es la historia de Freddy, un inmigrante de Bolivia que viene a Buenos Aires en búsqueda de trabajo, y con la idea de mejorar la situación de la familia en la patria. Freddy consigue empleo en un bar porteño donde ejerce como mozo y cocinero. En el bar aparecen figuras claves como Enrique, el jefe, los taxistas Marcelo y El Oso y Héctor, el vendedor de Córdoba. Rosa, la otra moza, es de Paraguay. *Bolivia* presenta también una historia de las complejas relaciones sociales en un estado de crisis económico. Las conversaciones en el bar se calientan y las miradas se desvían y se intensifican. Finalmente, la frustración, el odio y el racismo desbordan el local, sobre todo en la figura de El Oso. Estallan conflictos violentos que terminan con el asesinato de Freddy.

La realización de *Bolivia*, un proceso que duró cuatro años con dificultades legales y económicas, ilustra la perseverancia en la producción del cine independiente en los años noventa. Con un presupuesto mínimo, Adrián Caetano escribió el guión, produjo y dirigió la película que se estrenó en 2001. Caetano encontró la idea inicial en un cuento de Romina Lafranchini. Luego obtuvo apoyo del INCAA, el fondo Hubert Bals del Festival de Rotterdam y de la Fundación Proa. En medio del rodaje, la productora argentina Lita Stantic decidió formar parte del equipo de la producción, con una contribución importante para el producto final.

Según el director, la película pretende mostrar “lo que pasa con un tipo que viene de Bolivia a la Argentina a laburar, para traer a la familia, es decir, siguiendo la versión nuestra del sueño americano, resulta que no es tal” (Caetano referido en Peña 2003, 69). Luego, muchos críticos resaltan el tema de la xenofobia, que según el director no constituye el tema principal, pero funciona como elemento de las relaciones sociales: “Me interesaba incorporarla como una cosa cotidiana, como aparece en los diálogos de la gente todos los días: bolita, uruguayo de mierda, chileno, porteño puto...” (Caetano referido en Peña 2003, 69).

Israel Adrián Caetano nació en Uruguay en 1969. Se mudó a Argentina, a la ciudad de Córdoba, a los doce años, y luego se estableció en Buenos Aires en los años noventa. En 1994 el guión del cortometraje *Cuesta abajo* se encontraba entre los seleccionados en una competencia del INCAA, y el año siguiente salió en el conjunto titulado *Historias breves*. El

siguiente proyecto fue la película *Pizza, Birra, Faso* (1997), una coproducción con Bruno Stagnaro, y uno de los filmes esenciales en las nuevas tendencias realistas en el cine argentino de la época. Es un filme sobre un grupo de jóvenes desocupados que viven del robo en las calles de Buenos Aires. Cuando lanzó *Bolivia* (2001), su primer largometraje, Caetano tenía 32 años, y recibió elogio de la crítica en festivales mundiales. Primero la película fue premiada en el Festival de Cannes, y luego en San Sebastián, Huelva y Londres, entre otros sitios. Un año más tarde, la película fue estrenada en Argentina. Posteriormente sus producciones incluyen *Un oso rojo* (2002) sobre la imposibilidad de salir del mundo del crimen, y *Crónica de una fuga* (2006), un drama psicológico de una villa de detención durante la dictadura. En 2009 lanzó *Francia*, su largometraje más reciente, en el Festival de Venecia.

Bolivia y otras películas de Caetano, se destacan por la representación de conflictos sin la definición de personajes como malos o buenos. Se trata de mostrar a gente que vive en circunstancias precarias y que afirman códigos de honor. Al mismo tiempo, como apunta Peña (2003), se aprovecha de la credibilidad sustentada en la interpretación de actores no profesionales, y se vale de la identificación que se establece entre actor y espectador para “sacudirlo, incomodarlo, cuestionarlo” (79). Y así empieza la reflexión.

5.1.1. Imagen cruda y sonido ambiental

El espacio de *Bolivia* se construye en un principio mediante las voces del jefe, Enrique, y el boliviano Freddy, paralelas a encuadres en primer plano de objetos en el bar; el reloj en la pared, la máquina de café, detalles de la parrilla y de la cocina. Estas imágenes sin movimiento se parecen a fotografías, y son interrumpidas por planos en picado que funcionan como encuadres del conjunto del ambiente del local. Junto con las voces del jefe y el boliviano, escuchamos el zumbido de la gente hablando y el tintineo de los platos en el fondo. Sin embargo, en los planos el local aparece vacío. Esto quiere decir que los primeros minutos del filme es un montaje de imágenes y sonido no sincronizado, algo que se vuelve a repetir en diferentes momentos en la película.

Al inicio de la película las imágenes y el sonido forman en su conjunto la trama que ayudan a orientarnos en el escenario de la historia que estamos a punto de interpretar. La conversación

parece corresponder a las rutinas del bar. Las imágenes del local y sus detalles, por ejemplo las fotos de equipos de fútbol, son indicadores de los gustos masculinos de la clientela. En su totalidad, la sencillez de la decoración señala el bajo nivel social y, además, el tono blanco y negro y la imagen granulosa acentúan la sensación cruda del lugar de trabajo. Luego, con la cámara en posición desde afuera, vemos un cartel en la ventana que dice: “Se necesita parrillero/cocinero”. Al final, el diálogo termina confirmando el nuevo estatus de Freddy como empleado.

Mientras los detalles del decorado y la conversación del principio ubican al espectador en el escenario, la siguiente secuencia de títulos estimulan las emociones. Un corte desde la toma del bar en la esquina afuera, nos ofrece un puente sonoro a unas imágenes televisivas reales. Entre los títulos, el montaje del partido de fútbol entre Argentina y Bolivia está armado sobre música del grupo boliviano Los Kjarkas. El contraste entre la canción patrioterica boliviana, los goles a favor de la selección argentina y los comentarios negativos sobre el equipo boliviano, introduce la historia e indica los prejuicios y la hostilidad que Freddy encontrará en la capital porteña.

5.1.2. Narrar y formar la tensión

Si interpretamos la narración de un modo clásico, Freddy es el protagonista cuya meta principal es conseguir trabajo y ganar dinero para su familia. El problema y luego el conflicto se centra alrededor de la figura de El Oso, que dirige su frustración y odio hacia los extranjeros, odio que proviene de su precaria situación económica personal. Además, el salario que recibe Freddy no parece posibilitar una mejor vida para Freddy y la familia. Luego, en el punto culminante con el trágico desenlace, el enemigo, siempre vencido en el cine clásico, termina siendo el asesino de nuestro protagonista.

Sin embargo, el filme no es sólo una historia sobre un boliviano que encuentra su muerte en Buenos Aires. Es sobre todo una historia de la fricción entre personas del mismo nivel social (Peña 2003, 76). Todas las personas en el bar viven una precariedad económica, y el efecto mental se manifiesta en las relaciones entre ellos. Los conflictos que se desarrollan en el lugar se presentan por medio de la puesta en escena, el manejo de la cámara, el montaje y la creación del espacio sonoro.

El escenario del bar determina el rumbo de las palabras intercambiadas, los gestos y los movimientos en el encuadre, y constituye la base de la estructura de la trama total. En el momento en que el bar se llena de personajes como Enrique, Freddy, Rosa, El Oso, Marcelo y Héctor, entre otros, el escenario se vuelve fundamental para la interacción entre jefe, empleados y comensales. Después de la canción inicial, que proporciona un tono emocional atenuado, los diálogos y las rutinas en el bar generan las acciones que empujan la narrativa. Al mismo tiempo, los diálogos conforman el espacio sonoro, siempre con el zumbido de la televisión en el fondo. Aquí encontramos desde la primera escena las indicaciones implícitas y luego explícitas de los conflictos latentes en el local.

En el primer diálogo entre los taxistas Marcelo y El Oso la película sugiere la situación tensa del último, quien económicamente se está ahogando en deudas. Las quejas de El Oso son las primeras indicaciones de un clima deprimente en un período de recesión económica. Luego, a partir de los diálogos que se desarrollan a lo largo de la película llegaremos a entender que El Oso no es la única persona que tiene grandes problemas económicos.

Debido a su estrechez, el bar como escenario en sí contribuye a aumentar las tensiones a lo largo de la película. Al mismo tiempo, mediante el movimiento captado por el “ojo” de la cámara, seguimos como espectadores el desarrollo de las diferentes figuras en el lugar desde diferentes posiciones, y con un ritmo decidido por los cortes de montaje. Los planos medios y largos marcan el vínculo entre las figuras, la acción y el escenario. Luego, la intimidad que produce la imagen en primer plano, nos incomoda en el momento que se quiebran las reglas de cortesía en el espacio público.

Las primeras injurias ocurren la primera mañana de Freddy en el bar. Los comentarios “¡dejá de romper las bolas, negra!” a Rosa (00:11:55) y “¡negro muerto de hambre!” dirigido a Freddy (00:13:20), provienen de un borracho que se queda dormido en una mesa¹². La última frase dirigida a Freddy, tiene como motivo colocarlo, además que en la categoría de raza, en la clase indigente de la sociedad. Lo interesante es observar las otras figuras en el local cuando el vago escupe sus palabras ofensivas hacia los empleados. La cámara indica cómo

¹² En vez de segmentar toda la película como proponen Bordwell y Thompson (2004), aquí se subrayan ejemplos que son esenciales para el tema del análisis. Los ejemplos son referidos con la hora digital de la película.

Enrique, el jefe, vigila los episodios pasivamente y los otros comensales observan tranquilamente desde sus sillas. Esto indica un posible consentimiento en el ambiente.

Bernades (2002) describe *Bolivia* como “[u]na parrillita donde el aire se corta con cuchillo y apesta a racismo, xenofobia, misoginia y homofobia” (sin página). Esta atmósfera intensa de miradas, injurias y violencia latente, la estudiaremos en más detalle en los apartados que siguen.

5.1.3. Encuadres de jerarquía

Puesto que casi toda la acción en el filme ocurre en el bar de Enrique, concentramos el análisis en los acontecimientos del lugar público. De acuerdo con Aguilar (2006), hay generalmente tres tipos de planos que participan en la construcción del espacio. Primero, los planos en picado desde arriba que muestran las actividades y los movimientos reguladores de los empleados y los comensales (170). Segundo, el plano medio a la altura de los ojos de los personajes. Este plano, señala Aguilar “subraya el componente humano que la palabra tiende a negar con frecuencia” (171). Hay, por tanto, un fuerte contraste entre los diálogos que establecen jerarquías sociales, y la cámara que presenta a los personajes en el mismo nivel. Luego, hay planos largos que siempre se toman de los personajes desde un punto al lado de la televisión. Así, observamos las conversaciones entre las figuras mientras sus miradas giran entre la televisión y entre ellos mismos.

En el primer caso, Aguilar subraya el efecto expresivo del plano cada vez que alguien deja dinero en la mesa. El plano en picado, “cerrado y duradero”, pone énfasis en las transacciones en el espacio económico del bar (171). Luego, en mi opinión, lo esencial es observar qué ocurre con *la falta* de dinero (las relaciones sociales en un bar siempre son económicas). Si tenemos en cuenta la clientela masculina del lugar y las posiciones sociales atribuidas entre ellos, estudiaremos seguidamente qué ocurre cuando la situación económica debilita estas posiciones. El proceso de jerarquización se encuentra en los dichos, los gestos y también en *los movimientos* de las figuras. Con el primer plano, el plano medio y la lógica de plano/contraplano observaremos cómo funciona el movimiento en la puesta en escena y los diálogos del espacio sonoro que producen el desequilibrio social en el bar porteño.

Después de un partido entre Holyfield y Tyson en la televisión, Rosa pasa el pedido de un choripán (chorizo servido en pan) de El Oso a Freddy (00:27:26). Debido a su deuda acumulada, Enrique dice a Freddy que no le prepare nada al cliente. Cuando Rosa le avisa a El Oso sobre la decisión negativa de Enrique, El Oso se levanta de la silla y anda a la parrilla donde trabaja Freddy. Para evitar la humillación de una confrontación directa con Enrique, El Oso se dirige a una persona donde piensa que su autoridad todavía sigue vigente. Esta acción señala la idea de la inferioridad del cocinero en la escala social. En vez de correr el riesgo de una confrontación degradante con Enrique, quien económicamente domina la relación entre ellos, El Oso busca un lugar donde todavía puede imponerse. Por tanto, confronta a Freddy preguntando si queda un choripán. Cuando Freddy admite que sí, El Oso le “ordena” preparárselo y Freddy “obedece”.

Mientras El Oso regaña a Freddy por su falta de servicio, Enrique observa el episodio vigilando pasivamente. Esto observamos en los planos medios que circulan entre El Oso, Freddy y Enrique. Así, la película presenta pistas de que el jefe está repitiendo la posición expectante que tenía anteriormente, cuando el vagón le gritó injurias racistas a Freddy. En vez de actuar y defender a su empleado, se quedó parado detrás de la barra. Del mismo modo, Enrique espera mientras El Oso ejerce su dominio en el diálogo con Freddy. Podemos concluir que esta es su manera de aceptar la jerarquización que producen las palabras de El Oso. Enrique sólo interrumpe después de que el taxista haya obtenido lo que desea; imponer su voluntad con Freddy. Obviamente, Enrique no quiere perturbar la relación de poder que se manifiesta ante todos, y por tanto acepta que el comensal coloca a su empleado en una posición inferior en el orden jerárquico.

Enrique tampoco desea una confrontación directa con El Oso. Por consiguiente, se dirige a Freddy y le reprende por servirle el choripán al Oso. Así pues, Enrique igual que El Oso utiliza a Freddy como mediador y amortiguador en el conflicto económico. Eligen al cocinero porque ambos lo consideran el más “débil” entre ellos, y ambos se dirigen a él para evitar una discusión frustrante.

No obstante, después de que El Oso haya logrado arrollar la disputa con Freddy, ya no se puede impedir el contacto directo. Ahora la confrontación se multiplica cuando ambos acusan el uno al otro por no dirigirse directamente entre ellos. Esta vez, la discusión tiene un tono diferente. El tono despreciativo en las confrontaciones con Freddy está ausente. Enrique es el

dueño del bar, y El Oso constituye una figura dominante en un ambiente masculino debido a su estatura física (como indica su apodo). Enfrente del cocinero, por otro lado, los dos intentan establecer sus posiciones de superioridad social. Sin embargo, la humillación es inevitable cuando Enrique le acuerda de la deuda que queda por pagar. Al final, cuando El Oso deja dos pesos en la mesa, y Enrique permite la preparación del choripán, el taxista intenta recuperar su estatus a través de una nueva ola de reprensión hacia Freddy:

(00:29:26)

El Oso: “Qué esté cocido”

Freddy: (Hace un gesto afirmativa mirando hacia la parrilla)

El Oso: “¿No me escuchaste? ¿No te enseñaron educación? ¡Qué esté cocido te dije!”

Freddy: (Se gira) “Te dije que sí”. (Vuelve a la parrilla y murmura algo)

El Oso: “Qué estás murmurando, man?”

Freddy: “Qué me enseñaron pedir con ...”

El Oso: “¿Qué decís?”

Freddy: “Te dije que hay que pedir con educación y respeto”

Podemos inferir y describir el ataque de El Oso como una acción provocada por la frustración, vergüenza y cólera acumuladas en un período de precariedad económica. Esta tendencia reaparece en varios momentos a lo largo de la película y muestra cómo los personajes buscan desahogo en el ataque a otras personas consideradas inferiores en la escala social jerárquica. Observamos a El Oso en su intento de recuperar el honor, y a Freddy que resulta una víctima de esta demostración de poder. Sin embargo, como vemos en el ejemplo anterior, Freddy no tolera el maltrato. Luego, con el plano medio, observamos la expresión sorprendente en la cara de El Oso quien no esperaba una respuesta de Freddy. Además, la falta de nuevas palabras muestra que el taxista probablemente no está disconforme con la réplica del cocinero, pues tiene razón. Paradójicamente, la cortesía que El Oso reclama, está rota por él mismo. El siguiente zoom, por otro lado, subraya la tensión y la indignación en la mirada de Freddy.

En este momento de la película, la discriminación que percibo en este diálogo triangular, se debe probablemente a los rasgos físicos de Freddy. Luego, las indicaciones están afirmadas por medio del apodo “negro” que emplea El Oso (00:57:27). Lo interesante es observar el uso histórico de este tipo de término racial, que desde la primera mitad del siglo XX se emplea

por la clase media argentina. Como señala Garguin (2007), esto fue un proceso que se caracterizaba por la racialización, en el que se clasificó a un grupo de la población como raza (ver págs. 31-33). Observamos en una película de 2001 cómo el término “negro” que enuncian el vago borracho y luego El Oso, se dirige a una persona con rasgos indígenas para señalar su bajo estatus social y colocarlo en una clase social inferior. Esto acuerda del distanciamiento de la clase media de los obreros peronistas mediante el apodo despectivo “cabecitas negras”.

Con señales obvias al racismo prevaleciente en Argentina, Aguilar (2006) subraya la difundida imagen estereotipada del boliviano en Argentina. Esto implica una imagen de un determinado aspecto físico y un decidido estatus social (166). Además, en un estado de precariedad económica, con todas las emociones en alarma, los prejuicios y la intolerancia suelen aumentar. Esto resulta evidente en el proceso de jerarquización que se puede contemplar en el bar representado en la película.

5.1.4. Miradas cargadas y de consentimiento

La función de la cámara es observar, enfatizar e indicar. En *Bolivia*, este papel se evidencia en la manera de captar las expresiones de los rostros y el intercambio de miradas. El deseo, la frustración, la indignidad, el odio y la búsqueda de alianzas se indican con el primer plano y el ángulo oblicuo de la cámara.

Rosa es la única mujer que aparece en el filme, rodeada por un ambiente sumamente masculino. La primera vez que aparece en el encuadre, la vemos salir del taxi de Marcelo a través de la ventana del bar (00:05:37). Cuando Rosa entra por la puerta, está seguida por las miradas de Enrique, Freddy y los comensales. Tal y como apunta Bernades (2002), la mujer paraguaya es “el objeto de deseo” con su “cabello negrísimo y un mechón displicente” (sin página). No obstante, por su aspecto físico es, al igual que Freddy, considerada una persona de afuera.

En *Bolivia*, los extranjeros se vuelven figuras esenciales en un clima tenso entre hombres de la misma clase social. Esto resulta evidente cuando los problemas de El Oso se trasladan a confrontaciones con Freddy. Luego queda claro que el jefe del bar también tiene deudas

pendientes. Enfrentado con su propia penuria económica, establece la diferenciación de sus empleados en una la búsqueda de alianza. Esto ocurre cuando Marcelo y Enrique discuten las deudas de El Oso (00:50:05), y Marcelo le acuerda que Enrique también tiene deuda con un amigo común. El siguiente primer plano de Enrique, acentúa el endurecimiento en la expresión de su rostro y la inseguridad en sus ojos. Como el intercambio de las palabras entre el jefe y el comensal varía entre plano y contraplano, el siguiente encuadre confirma la observación de Marcelo de la inquietud repentina, producida por su comentario. Por consiguiente, Enrique toma la primera oportunidad para reestablecer una alianza con Marcelo. Empieza a regañar a Freddy, quien intenta arreglar el control de la televisión sin éxito:

(00:51:22)

Enrique: “¡Dejá si no sabés! ¡Andá a la parrilla, andá! ... Yo no sé si estos tipos son pelotudos o no te escuchan cuando hablás”

Marcelo: “Son tranquilos”

Enrique: “A mí me parece que se hacen locotudos para pasarlo bien. Pero si vos no te [vas] a acordar, son tus patrones”

En el momento en que Enrique empieza a comentar el comportamiento de sus empleados, se produce un corte y la posición de la cámara cambia a un plano picado con ángulo oblicuo. Primero el plano medio sólo muestra a Enrique. Después el plano medio largo incluye al jefe y el comensal comunicando diagonalmente arriba de la barra, y vemos la espalda de Freddy en el fondo. Enrique y Marcelo hablan los dos en la dirección de la televisión que se encuentra en una posición a la izquierda del encuadre. Después de la última palabra de Enrique, el dueño gira la cabeza y entrecruza su mirada con la de Marcelo.

Enrique sabe que Marcelo ya está enojado con Rosa por rechazar su invitación la noche anterior. En un momento breve se busca y se establece un consentimiento de *nosotros* diferenciados a *ellos*. Esto coincide con la descripción psicológica/sociológica de Santi (2002) (ver pág. 31). Al mismo tiempo, la cámara elude mostrar las reacciones de los ofendidos. Rosa está ausente en el plano y la espalda de Freddy casi no se ve en el plano que apenas incluye al jefe y el comensal. Sin embargo, sabemos que están presentes y que el espacio limitado del local les obliga a escuchar los comentarios despectivos. La xenofobia se expresa abiertamente en el temor manifestado de perder autoridad y poder, y en la búsqueda de

establecer una alianza con la mirada. Al mismo tiempo, el corte repentino a la próxima escena y la ausencia de los personajes indicados, contribuyen a atenuar la acción injuriosa.

“A través de las diferencias entre el discurso de los personajes y los acontecimientos narrados se produce una discordancia que lleva al espectador a mirar distanciadamente, con sospecha, todo lo que los personajes enuncian de los demás” (Aguilar 2006, 169). Con esta sospecha, señalada por Aguilar, observamos cómo las figuras se defienden e intentan recuperar sus posiciones en el ambiente del bar en perjuicio de otros seres humanos. Freddy y Rosa son las personas de afuera que en el momento que entran al bar tienen una posición social y un estatus inferior a los argentinos. Así, se vuelven fichas en un juego de posiciones sociales en un período de crisis. Junto a las palabras del ejemplo anterior, me parece que el repentino ángulo oblicuo sugiere al espectador una observación crítica de los acontecimientos. El ángulo contribuye a indicar que se trata de encubrir la vergüenza y reestablecer el honor en el local.

Por otro lado, la única mirada que Enrique no acepta es la de Héctor. Héctor se distingue también en el ambiente masculino de la clase obrera, en este caso por su inclinación sexual. Enrique, El Oso y Marcelo aprovechan la oportunidad para imponerse frente al vendedor homosexual de Córdoba. Cuando Héctor fija la mirada en el nuevo cocinero, Enrique se acerca y en voz baja (en primer plano medio) le ordena claramente retener los ojos de su empleado (00:40:30). Nunca se produce un episodio parecido cuando los comensales observan a Rosa. Lo considero, por tanto, un pretexto que aprovecha Enrique para colocarlo a Héctor en su sitio, debido a su inclinación sexual. Cuando Héctor intenta cambiar el canal de la televisión del bar, Marcelo y El Oso, a espaldas, explican el gusto diferente de programa por la misma razón.

En diferentes planos y con distintos ángulos observamos las conversaciones y el intercambio de miradas cargadas y de consentimiento. Así sentimos la frustración y el odio latentes en el ambiente.

5.1.5. Dominación económica, sexual y violenta

Enrique, descrito por Aguilar como “un típico patrón paternalista”, es el vigilante de los sucesos en su local. El jefe regula la vida del bar y decide cuándo las acciones traspasan la raya. Sin embargo, abusa de su autoridad legal como jefe (según la definición de Weber) en el acoso sexual de Rosa y el aprovechamiento de la situación de Freddy (ver pág. 25).

En el lugar de trabajo, Rosa es una figura seguida por las miradas de la clientela masculina, pero la moza recibe también invitaciones abiertas del jefe y el taxista Marcelo. Al fin del día del primer turno de trabajo de Freddy, el nuevo empleado y nosotros como espectadores observamos cómo el jefe pasa la mano sobre el cabello de Rosa, invitándola a acompañarlo en el auto (00:30:09). El efecto del rechazo de Rosa, es evidente en una escena posterior cuando el jefe se acerca a Freddy advirtiéndolo: “Freddy, tené cuidado que la mina es muy turra. En serio.” (00:42:15). La descripción despectiva de Rosa, con la intención de colocarla en la categoría de mujer de baja moral¹³, muestra que el orgullo masculino impide aceptar la respuesta negativa, sobre todo cuando el jefe observa que la moza y el nuevo empleado boliviano se caen bien.

Mientras Enrique utiliza la dominación económica para acercarse físicamente a Rosa, se aprovecha del estatus de inmigrante ilegal en el caso de Freddy. El dueño del bar está consciente de la desesperación y la desorientación de Freddy que viene a un lugar desconocido en búsqueda de trabajo. Después del primer día de trabajo observamos la repartición del salario, y resulta obvio que Freddy tiene que hacer muchas horas de trabajo para recibir un salario muy bajo. Luego, en el caso de El Oso, el reclamo de superioridad se manifiesta en otras formas. Finalmente, el tono agresivo en el proceso de mantener el honor en el local, se vuelve un conflicto físico.

“No sé, loco, viste, si tirarme un tiro o matar a uno, entendés” (00:51:58). Así empieza una de las últimas escenas de *Bolivia*, que advierte del desenlace violento en el conflicto entre El Oso y Freddy. Observamos primero una foto de una niña en el llavero del comensal, que sugiere

¹³ El término *turra* es un tema de discusión en Wordreference.com, porque la definición de la RAE (una persona tonta) no coincide con el significado despectivo y vulgar que el vocablo tiene en Argentina: <<http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=1303472>> [Consultado el 9 de octubre 2009]

que también tiene una hija para cuidar. Al lado alguien echa cerveza en un vaso, y seguidamente vemos a Marcelo y al Oso en plano picado sentados en la barra bebiendo. Mientras Marcelo intenta calmar al amigo vemos diferentes planos del bar, Enrique barriendo el piso, Rosa recogiendo las mesas, un comensal sale de la puerta. Todo indica que es prácticamente hora de cerrar.

Esta vez no tarda mucho para que todas las reglas de comportamiento se rompan entre el comensal y el empleado en el bar. Las indicaciones de consumo de drogas (al principio otro taxista pregunta si El Oso “sigue dando”, y la cámara subraya que algo escondido se intercambia entre El Oso y Marcelo) pueden explicar, por lo menos parcialmente, la tendencia inestable en el comportamiento de El Oso. Ahora, entre la borrachera y la frustración perderá todos frenos en las injurias racistas hacia el cocinero.

Esta vez Enrique pierde la paciencia y les dice que se vayan después de terminar la cerveza. La crítica del dueño refuerza la cólera de El Oso. Se dirige a Enrique y le dice: “¿Vos te pensás que yo soy ese bolita que está transpirando ahí? A mí me vas a respetar, entendés” (00:59:08). En este momento la diferenciación indirecta en los planos anteriores, se vuelve una provocación directa por parte de El Oso, en un estado de borrachera. Como apunta Aguilar (2006), “[I]os delirios paranoicos del Oso tienen una lógica que se basa en la sustitución lingüística y en la reactualización de las relaciones de poder” (173). No obstante, con la falta de respeto en la réplica de El Oso, que expresa deseo de ser considerado como un ser igual, me parece que se rompe el posible entendimiento y simpatía mínimos hacia su persona.

En el encuadre, El Oso tropieza hacia Enrique y Marcelo lo para. Cuando interviene Freddy también, subraya otra vez la posición social inferior del cocinero mediante la siguiente injuria: Oso: “Pelotudo, pensás que necesito un boliviano como vos para pararme. Pensás que necesito ayuda de cualquiera, boludo” (00:59:41). Tal y como dice Aguilar (2006) “el otro es un *cualquiera*”, y la intención crea el sentido despectivo de la enunciación (174).

El conflicto entre Enrique, El Oso y Freddy se intensifica, y desde diferentes posiciones y entre varios cortes escuchamos las maldiciones hacia el boliviano “puto” y Enrique, la “rata” acusado de traicionar a sus paisanos. Con un montaje acelerado vemos cómo El Oso ataca a Freddy verbal y físicamente a la vez, y el boliviano responde rompiéndole la nariz. Enrique

les echan del bar, y los taxistas salen dando tumbos. Freddy se queda mirándoles en la puerta. En el taxi de Marcelo, el primer plano de El Oso estudiando la nariz y la sangre en el espejo, muestra su expresión indignada. Cuando le pide a Marcelo abrir la ventana, se indica que algo está a punto de pasar. El carro empieza a moverse y con un repentino cambio de perspectiva subjetiva de los personajes en el taxi, entrevemos la espalda de Freddy en la puerta del bar, escuchamos los gritos de Marcelo y un disparo. Con un repentino y contrastante silencio, la escena se traslada al interior del bar. En cámara lenta Freddy levanta la mano al pecho, y el único sonido que acompaña las imágenes es la pulsación cardíaca. Luego, el cuerpo inmóvil en el piso indica la muerte de Freddy.

En la última escena observamos a Enrique anotando algo en un papel. Cuando coloca un cartel en la ventana, igual que al inicio de la película (“Se necesita cocinero/parrillero”), siento como espectadora que la historia ha cerrado un círculo y todo empieza de nuevo. Después del episodio repentino y brutal que culminó en el asesinato de Freddy, todo vuelve a las rutinas cotidianas. De hecho, lo último que dice Enrique a Rosa es: “No hables nada con nadie de todo esto, ¿sabés?” (01:08:13). Con esta última escena se puede entender que El Oso no fue la única persona en el local que consideraba a Freddy una persona *cualquiera*.

5.1.6. La realidad precaria

Desde la primera imagen, el mundo de *Bolivia* se revela como una cotidianeidad gris, perjudicada por condiciones económicas precarias. El equipo usado para filmar, el tono blanco y negro, el escenario, los actores no profesionales y la puesta en escena en general, construyen una imagen de “vida real” de un bar porteño común y corriente.

Esta imagen se debe en gran parte a las condiciones de producción y realización del proyecto de Caetano. Como apunta el director: “La cuestión es que tuvimos que filmarla con nada, con la gente que ese día podía venir, con ayuda de amigos que pusieron parte del revelado, película, equipos gratis...” (Caetano referido en Peña 2003: 70). Las mismas dificultades económicas de la historia de *Bolivia*, se vivieron durante la realización de la película. El resultado es una estética característica del documental, que Oubiña señala como una tendencia importante en el nuevo cine argentino (ver pág. 10).

Hay varios factores que contribuyen a la estética realista y particular del documental. El tono blanco y negro proporciona realismo en el sentido de acentuar la situación frustrante de los personajes. El uso de la cámara en mano se puede observar en las pequeñas vibraciones en los planos “fotográficos” al comienzo. Luego, la imagen granulosa y la iluminación descarnada del bar, contribuyen también a darnos la sensación de presenciar unas escenas de vida real. Otro detalle curioso es el uso de los nombres reales de todos los intérpretes principales, como Freddy (Flores), Rosa (Sánchez) y Héctor (Anglada).

Se puede hablar de un vínculo con la tradición de cine pobre y el *cinema verité* en el que el equipo y las imágenes deben ser igual de carente como la realidad vivida fuera de la pantalla. Sin embargo, es evidente que las escenas de *Bolivia* están elaboradas de una forma minuciosa, y el director utiliza efectos como cámara lenta, imagen y sonido no sincronizados y música fuera de campo. Todos estos elementos nos acuerdan de que la película presenta un mundo construido como cualquier historia de ficción.

Al mismo tiempo, hay factores que enlazan la situación en el bar con la Argentina de los años noventa. Aunque no hay temática explícita de denuncia política, como en filmes argentinos anteriores, la película ofrece pistas que ubica la acción en un momento temporal de la historia argentina y presenta indicaciones a la fuerte recesión económica. En primer lugar, se menciona el período concreto durante el partido entre Tyson y Holyfield de Las Vegas. Con la formulación “el mejor combate para el cierre de siglo” (00:25:44), la voz comentarista nos ubica, junto al escenario general, a finales de los años noventa.

Las fotos de la selección argentina y el montaje del partida de fútbol sitúa al espectador en el país sudamericano. El hecho de que el bar se ubica en Buenos Aires, se revela en las conversaciones, por ejemplo cuando Enrique menciona el barrio Palermo (00:04:07), y cuando Marcelo y El Oso comenta la película norteamericana con escenario de la ciudad porteña (00:36:27). Luego, se indica también explícitamente en la frase “acá en Buenos Aires”, que enuncia Héctor (00:56:05).

En segundo lugar, todos los conflictos en el bar se centran alrededor de deudas y precariedad económica. El énfasis en dinero así como la frustración que genera, es un tema que traspasa las fronteras nacionales, pero constituye también un elemento cultural en el caso de Argentina. Con el creciente desempleo que coincidía con un mayor costo de vida, para la

mayoría de los argentinos en la década de los noventa se trataba de buscar maneras para que el dinero alcanzara al fin de mes, porque al final nunca lo hacía (ver págs. 21-23).

Cuando Enrique dice que Rosa puede dejar de trabajar en el bar en cualquier momento, lo dice porque no había trabajo en Argentina en ese período, lo que le permite hacerles aceptar a sus empleados condiciones injustificables de trabajo. También hay indicaciones de escasez de trabajo en la película (Héctor no lo consigue), pero si tenemos en cuenta la situación extrema en Argentina a finales de los años noventa, entendemos porqué Rosa aguanta las malas condiciones de trabajo. Aunque hubiera querido salir de la situación, las condiciones económicas y de clase social lo impiden. Freddy, con estatus como inmigrante ilegal, acepta también días largos de trabajo con el deseo de mantener a su familia en Bolivia. Enrique, por otro lado, busca mano de obra barata para poder manejar el bar en tiempos difíciles.

Finalmente, la frustración que vive el personaje de El Oso, sólo se puede imaginar teniendo en cuenta la recesión profunda que afectó a toda la población en este período. Tal y como afirma Aguilar (2006) El Oso es “una víctima más de un sistema económico que lo ha arruinado” (173). En los encuadres de *Bolivia* podemos observar cómo su odio, que crece con la acumulación de problemas, se canaliza en la agresión hacia los “uruguayos hijo de puta”, los “paraguayos de mierda” y los “bolivianos putos”.

5.1.7. Resumen y significados

En este análisis de *Bolivia*, he averiguado cómo la película presenta el tema principal, y a modo de clausura reseñare la construcción de significados en diferentes niveles. Bordwell y Thompson (2004) mantienen que un espectador o una espectadora le atribuye una serie de significados a los filmes, desde el comienzo hasta el final (ver págs. 45-48). Después de averiguar cómo se ha construido la historia del filme, he interpretado lo que se dice sobre las relaciones sociales de dominación, primero del mundo del filme y luego, de modo sesgado, de la capital de Argentina.

En primer lugar, a partir de las indicaciones de las imágenes y del espacio sonoro podemos construir el significado referencial: *Bolivia* presenta conflictos violentos en un bar de la capital del país durante la recesión económica a finales de los años noventa. Por un lado, las referencias se encuentran en el espacio sonoro. Se menciona el período temporal específico

mediante una voz comentarista de la televisión, y los problemas económicos se revelan por medio de los diálogos que se desarrollan en el bar. Por otro lado, el ambiente del lugar se establece con las primeras imágenes del local y los detalles que muestran que su clientela es masculina y pertenece a la clase social media/baja.

El significado explícito que podemos atribuirle a la película se encuentra inicialmente en el montaje del partido de fútbol entre Bolivia y Argentina. Luego, los conflictos indicados se desarrollan en las miradas, los diálogos y los apodos que se intercambian en el local. Con los gestos captados en primer plano, el movimiento de las figuras y los ángulos oblicuos de los acontecimientos, se evidencia cómo la frustración y el odio crece en el local y que todo, finalmente, desemboca en un asesinato. El hecho de que haya mucha gente en un espacio limitado contribuye a reforzar las tensiones en el lugar y agudizar las relaciones sociales.

Implícitamente, la película revela cómo los problemas económicos de los obreros, se convierten en conflictos que entrañan los aspectos de raza, clase y género. Históricamente, el temor a perder autoridad y poder ha llevado a la diferenciación del “otro”. Para la clase media de Argentina este proceso ha implicado la racialización de las clases bajas, que empezó en la primera mitad del siglo XX. Igual que la clase media se diferenciaba de los obreros peronistas con la expresión “cabecitas negras”, en *Bolivia* la jerarquización se produce con en el empleo del apodo “negro” a personas con rasgos indígenas.

La discriminación en el filme se dirige sobre todo a personas debido a su color de piel, pero también implica rasgos de xenofobia, otro fenómeno histórico e irónico en un país construido por inmigrantes. Rosa como figura de mujer es un objeto que despierta interés en un ambiente masculino, y en el filme observamos las invitaciones que recibe del jefe y los comensales. Al mismo tiempo es desacreditada y no es respetada, probablemente por ser paraguaya. Junto a Freddy la mujer paraguaya constituye también una amenaza (imaginaria) a la estructura existente de poder. Esto se revela en el proceso de división entre argentinos y extranjeros en el local.

Entre los mismos argentinos se ejerce también la misma manifestación de poder. Tanto el jefe como los otros comensales le acuerdan a Héctor su estatus inferior, debido a su origen fuera de la capital (Córdoba) y su inclinación sexual. Sin embargo, mientras la discriminación de Héctor tiene un tono burlón, la xenofobia y el racismo desencadenan conflictos violentos.

Finalmente, el significado sintomático que se puede atribuir al filme, está relacionado con la situación extrema en Argentina a finales de los años noventa. Considerando el contexto histórico y la diferenciación tradicional en Argentina, vemos cómo la precariedad económica aumenta las tensiones sociales y refuerza la intolerancia en un ambiente masculino de clase media. Con un tono blanco y negro, y una estética influida por la escasez de la producción cinematográfica, *Bolivia* presenta un mundo donde las ideas xenofóbicas y racistas desbordan el local, debido a la frustración acumulada en un período de recesión económica.

Las manifestaciones violentas en Argentina en el mismo período fueron actos desenfrenados de desesperación contra la política corrupta y fracasada en la década de los noventa. En *Bolivia* se manifiesta cómo el resentimiento también afecta las relaciones sociales cotidianas entre los miembros de la misma clase social.

5.2. La ciénaga

La ciénaga es la historia de dos familias en el noroeste de Argentina, relatada en la época del verano cuando el calor, la humedad y las tormentas impregnan el lugar como una tapa de sopor. En este período se encuentran, se reúnen y se entrecruzan la familia de Tali, que vive en la ciudad de la Ciénaga, y la familia de su prima Mecha que pasa el verano en la finca La Mandrágora, cerca de la ciudad.

La finca en las afueras de la provincia de Salta es el escenario principal de la película, una casa decaída con una piscina llena de agua estancada. Un accidente de Mecha paralelo a otro del hijo menor de Tali, producen la reunión de dos familias distintas en la Mandrágora. Durante unos días ese verano observamos la caza de los niños en el cerro, las charlas desde la cama en la siesta, además de la distancia y el acercamiento entre patronos y criados. A lo largo de la película una atmósfera densa en el valle de la finca anuncia la muerte, que luego se da sorprendentemente en la casa de Tali.

A finales de los años noventa, Lucrecia Martel envió el guión de *La ciénaga* al Instituto de Sundance, el cual apoya a guionistas y directores ascendentes. El premio que obtuvo del instituto estadounidense hizo posible la producción de la película, junto al financiamiento de Cuatro Cabezas, Ibermedia y el INCAA, entre otros. En este proceso el respaldo de la productora Lita Stantic fue fundamental. Terminada en 2001, la película fue premiada en el Festival de Berlín, el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana y en el Festival de Toulouse, entre otros lugares.

Lucrecia Martel, directora y guionista de la película, nació en 1966 en la ciudad de Salta en el noroeste de Argentina. Con su cortometraje *Rey Muerto* (1995) y el primer largometraje, *La ciénaga*, Martel fue reconocida y relacionada con los otros directores jóvenes del cine independiente argentino del fin de siglo. Sin embargo, las películas de la directora salteña se diferencian de lo que se considera característico de esta generación de cineastas. Primero, señala Oubiña (2007), en el caso de los filmes de Martel “los medios de producción no determinan una forma estética” (10). Asociada con la productora Lita Stantic, el trabajo de Martel se ha centrado alrededor de la elaboración del guión y la dirección. Segundo, el realismo de películas como *Bolivia* y *Mundo grúa* se basa en una estética propia del

documental, una imagen cruda que no se encuentra en las películas de la directora de Salta. De acuerdo con Oubiña:

El realismo de Lucrecia Martel no surge de un ejercicio de improvisación o de un registro documental sino que opta por una acepción más clásica de la puesta en escena: el realismo como síntesis reveladora, como articulación ficcional que ilumina una totalidad a partir de los comportamientos individuales o como prisma a través del cual advertir ciertos funcionamientos sociales, aun cuando –en términos de Lucács- tienda a “describir” más que a narrar. *La ciénaga* es un filme de observación (Oubiña 2007, 11).

Su segunda película, *La niña santa* (2004), fue nominada a la Palma de Oro en el Festival de cine de Cannes, donde la misma directora integró el jurado en 2006. Con el tercer largometraje, *La mujer sin cabeza* (2008), se completó lo que algunos críticos llaman una trilogía de retratos de las clases media y alta de la provincia de Salta (Cinelli 2008, sin página). Las tres películas de Martel tratan la disfuncionalidad en las relaciones familiares. También se presenta una imagen de la comunidad salteña que la directora misma describe como segmentada: “Salta tiene una clase media y alta fuertes, con valores tradicionales, parecidas a la aristocracia porteña” (Martel referida en García y Rojas 2004, 13). En el mundo de las películas, y desde una perspectiva de la clase media, encontramos indicaciones a la complejidad de la convivencia de diferentes clases sociales, además de las instituciones conservadoras y la mística religiosa, características de la sociedad salteña.

Además de ser promovida como representante del *nuevo cine argentino*, Martel forma parte de una nueva generación de mujeres en la producción y la realización de cine en Argentina. Vale la pena subrayar que estas películas aportan imágenes con perspectivas femeninas, “desde la intimidad, la sensibilidad y la subjetividad” (Stites Mor 2007, 146). Al mismo tiempo, el cine puede ser considerado un arma político entre las directoras contemporáneas. Repensando los detalles de la vida cotidiana en los mundos cinematográficos construidos, Martel “revela y sutilmente denuncia las poderosas relaciones implícitas en los vínculos familiares, en el lenguaje y en la tradición” (Rangil referida en Stites Mor 2007, 149).

5.2.1. Pimientos rojos, truenos y disparos

El ambiente de *La ciénaga* se establece con el sonido de truenos y un disparo lejano, que acompañan las imágenes de árboles frondosos, nubes densas y el color rojo de pimientos que se secan en el sol. Son dos planos que se parecen a fotografías, que encierran y confunden más que revelan el espacio central de la película. En el plano general inicial, las nubes llenan la mayor parte del encuadre en vez de mostrar el jardín de la casa. El siguiente plano se dirige también hacia el cielo, y los rayos del sol que alcanzan los pimientos rojos en una terraza, indican el calor húmedo del lugar. Con estas dos imágenes ya se siente físicamente el clima de la historia que sigue. Los siguientes planos son interrumpidos por los títulos que lentamente desaparecen en el fondo oscuro, como si estuvieran derritiendo en el calor.

El ruido de las chicharras indica que todavía estamos afuera cuando aparece una mesa, en primer plano, llena de vino tinto y copas usadas. Una mano echa hielo en una de las copas y la cámara sigue la mano cuando levanta la copa. El hielo en contacto con el vidrio, se mezcla con los truenos de una tormenta cercana, iniciando una atmósfera densa y alarmante.

El sonido del vidrio y el hielo tintineando parece despertar a un grupo de personas somnolientas, borrachas, acostadas en sillas plegables. Lentamente empiezan a moverse y caminan con pasos pesados tirando las sillas. Un sonido chillón se multiplica mientras un montaje de numerosos planos fragmentados, desde diferentes posiciones, muestran partes de cuerpos cansados. En cada plano se evitan los rostros de las personas. Detrás vislumbramos una piscina, unos árboles verdes y el cerro en el fondo. Sin embargo, esta cadena de encuadres en primer plano, impiden definir el lugar o la cantidad de personas presentes. Tal y como señala Oubiña (2007) los planos producen una sensación de asfixia, a pesar del espacio abierto del escenario (18). Además, los colores fuertes, sobre todo el color rojo de los pimientos y el vino, son esenciales en la construcción del marco amenazante.

Después de varias imágenes fragmentadas, inferimos que las personas sentadas al lado de una piscina son los señores de la finca, Mecha y Gregorio, con un grupo de amigos. Entre los planos de la inacción al lado de una piscina, hay cortes que nos llevan dentro de la casa y al cerro. Desde el juego de la sombra de las cortinas en la pared, vemos a la hija de Mecha tomando siesta con la criada, Isabel, y en una escena posterior, hablando con su hermana

mayor, Verónica. Seguimos escuchando los truenos que se repiten afuera, junto al chillido de las sillas y una copa que se vuelca.

Luego, el ambiente somnoliento de la casa y el jardín contrasta con el repentino ritmo veloz mientras seguimos a un grupo de chicos corriendo. Entre ellos se encuentra el hermano, Joaquín. Los perros que saltan adelante, les llevan a un pantano, donde una vaca se ha atascado, ahogándose cada vez más. Los niños se quedan mirándola y Joaquín levanta y baja una escopeta.

En las escenas al lado de la piscina, la ansiedad de la patrona Mecha se distingue de la indiferencia de su marido. Primero los observamos parados con el grupo de amigos detrás, y en el fondo vislumbramos las montañas. El sonido intenso de chicharras y pájaros se interrumpe por un nuevo disparo lejano y Mecha reacciona sacudiendo. “¿Con quién está Joaquín en el cerro?”, pregunta. Gregorio permanece inmóvil en su posición, ocupado en arreglarse el cabello teñido y fumar.

Después de correr detrás del hijo en las montañas volvemos a un medio plano de Mecha y Gregorio sentados en direcciones opuestas mientras la piscina, con agua verde y podrida, llena la mayor parte del encuadre en el fondo. Recostado y aparentemente satisfecho, Gregorio hace equilibrar su copa en el pecho. En primer plano, por otro lado, Mecha se mueve intranquila en la silla. En este plano picado íntimo de los personajes marchitos, la piscina podrida y la inmovilidad opuesta a los movimientos inquietos de las figuras, producen en su conjunto la sensación sofocante de la imagen.

5.2.2. Fragmentos, detalles y suspense

Desde la primera escena, *La ciénaga* revela una ausencia de narración en orden clásico, lo que invita a los espectadores a sumergirse en la película con una sensibilidad más profunda. En vez de presentar pistas para orientarle al espectador en el espacio, la película nos absorbe al ambiente cansado y claustrofóbico en un lugar indefinido. La imagen, apunta Oubiña, “no nos dice *dónde* estamos, nos dice *qué* podemos temer” (2007, 17).

La incomodidad uno siente como espectador de *La ciénaga*, se debe a varios elementos. En el escenario principal, las paredes llenas de moho y el agua sucia de la piscina indican el estado decadente de la finca en el campo. Luego, los movimientos enfrente y detrás de la cámara, los cortes repentinos del montaje y los efectos del espacio sonoro crean una atmósfera densa y angustiada. Junto a las observaciones ya hechas del principio del filme, a continuación estudiaré con detenimiento los elementos narrativos y estilísticos de la totalidad de la película. Las imágenes fragmentadas, los detalles y la creación de suspense son elementos que contribuyen a construir la historia y los significados del filme.

En primer lugar, cada escena a lo largo de la película empieza en medio de la acción, ya sea en una conversación, o durante una cena. No vemos cómo empieza una situación y tampoco cómo termina. La misma confusión se construye mediante las imágenes fragmentadas de las diferentes habitaciones de la casa, que nunca indica el orden de las mismas. Debido a una puesta en escena que evita mostrar la arquitectura de la casa, el espacio central parece un laberinto (Oubiña 2007, 18).

En segundo lugar, la cámara produce miradas diferentes de los acontecimientos y de los personajes. Desde las “fotografías” generales del paisaje y los movimientos lentos al lado de la piscina, la cámara acelerada sigue la caza organizada por los chicos en el cerro. Luego, antes del accidente de Mecha, la cámara inestable e indecisa anticipa el desenlace. Con movimientos parecidos a los de una persona borracha, la cámara sigue a la señora mientras recoge varias copas de cristal (00:05:05). Vemos apenas cómo la figura tropieza, antes de salir del encuadre. Luego, se escucha el gemido de Mecha y el vidrio que se quiebra. Al mismo tiempo, la imagen se queda congelada en el rostro de uno de los señores, que enfatiza una reacción mínima al episodio que toma lugar al lado suyo.

Esta conexión entre imagen y sonido que refuerza la acción, se repite a lo largo de la película. Cuando los chicos están en el cerro, Luciano, el hijo de Tali, se para frente de la escopeta, y desde el siguiente plano general del cerro escuchamos un disparo a lo lejos. Luego, Luciano reaparece en otra escena sin explicaciones y como si nada hubiera pasado. El peligro constante del ambiente nos advierte de que un accidente o una tragedia pueden ocurrir en cualquier momento (Porta Fouz 2001, 6-7). No alcanzamos ver lo que ocurre, pero el sonido indica, confunde y anuncia los peligros y los desenlaces.

En general, el espacio sonoro juega un papel fundamental. Los sonidos del verano consisten en el ruido de las tormentas que dan vueltas detrás de las montañas y, por otro lado, suenan los diferentes registros de las chicharras y los pájaros. En *La ciénaga* hay un uso muy consciente de la diversidad y los efectos que interactúan en el espacio sonoro. No existe música fuera de campo, pero se crea una atmósfera densa a partir de sonidos de la selva en el norte de Argentina. Las bajas frecuencias de los truenos y las agudas de las chicharras abren el espectro amplio del espacio sonoro (Martel referida en Peña, Félix-Didier y Luka 2003, 121). Sobre esta base las voces de los diálogos varían desde la intimidad de la voz baja hasta las confrontaciones repentinas al otro lado de la escala. Además, los objetos como el vidrio y la escopeta producen efectos sonoros alarmantes.

Con estos efectos estilísticos mencionados, se produce una cadena fragmentada de acontecimientos, donde la inseguridad y la amenaza siempre están presentes. Así, el escenario de la casa, que suele ser pensado como un espacio de seguridad e intimidad, se revela como un lugar de asfixia, relaciones tensas y peligros latentes. Esto se manifiesta también en comparación con el ambiente caótico, pero cariñoso de la casa de Tali, la otra protagonista y prima de Mecha.

Los elementos estilísticos son también sumamente significativos en el proceso de narrar una historia con ausencia de transiciones. Tal y como señala Oubiña (2007) “[e]l sistema de coordenadas dramáticas establecido por ese espacio cenagoso y ese tiempo detenido define un cierto tipo de tratamiento argumental” (23). La trama de *La ciénaga* se aleja de la narración clásica y se acerca más a la tradición de cine arte y ensayo. La estructura dramática se basa en una cadena de acontecimientos conectados de una forma más dispersa, y en *La Mandrágora* las acciones de los personajes no se dirigen hacia una meta general, sino que parecen más bien sucesos sin rumbo.

Aunque no existe un problema central que empuje la narrativa, la película sugiere una serie de pequeños conflictos. En vez de formar un eje acerca de una historia definida, los acontecimientos e indicaciones de la trama bosquejan relatos semicallados que se juntan entre ellos, sin comienzo ni fin. Esto crea una baja intensidad narrativa (Oubiña 2007, 24). Oubiña menciona la relación ruinoso entre Mecha y su marido, la impotencia de Tali ante su esposo quien toma todas las decisiones finales, el deseo de intimidad de Momi hacia la criada Isabel y el desenlace previsible de la relación entre El Perro e Isabel (el embarazo) (Ibíd.). También

las indicaciones de peligros latentes producen expectativas de una tragedia que queda en dilación hasta el accidente de Luciano.

Además hay que mencionar los pocos aspectos causales que tiene la historia, como el accidente de Mecha que produce la reunión de las familias de las primas. Luego, el perro vecino y la leyenda de la rata africana son objetos de continuo susto para el chiquito Luciano, lo que también predice su accidente mortal al final. La historia de una aparición de la virgen en la televisión sigue además como un eje a lo largo de la película, y la planificación del viaje a Bolivia prevalece como un deseo de escape para Mecha y Tali, hasta que la excursión es cancelada al final.

La acción de *La ciénaga* transcurre alrededor de diálogos en la siesta y la inactividad en un lugar sofocante, pero también se construye mediante contrastes. La acción varía entre inmovilidad y velocidad, conflictos latentes y estallidos (en forma de disparos, órdenes y reprensiones), entre decadencia y una autoridad deseada y entre los gritos de Mecha y la frustración no enunciada de Tali.

Al fin y al cabo, las personas parecen incapaces de cambiar sus situaciones, desde Tali quien está constantemente atropellada por su esposo, a Mecha quien parece estar cada vez más atada a la cama, el mismo destino que su madre (comentado por su hija Momi). El círculo eterno que indican el comportamiento y el rumbo de las figuras del filme, se manifiesta en el último plano que termina en el mismo escenario del inicio de la película. Esta vez el plano muestra a Momi y Verónica sentadas al lado de la piscina:

En él, las niñas repiten, en imagen y sonido, la escena inicial que protagonizaban los adultos junto a la pileta. Como en el comienzo, el arrastrar de las reposeras provoca un ruido exagerado, subrayado por la abulia de los protagonistas. El encanto y la vitalidad que despliegan los jóvenes a lo largo de la película no deben a llamarnos a engaño: en *La ciénaga*, todo está destinado a repetirse (Noriega 2001, 9).

Igual que sus padres, la próxima generación no muestra voluntad de producir cambios. Al contrario parecen quedarse en un estado de resignación. En estos cuerpos vividos, en los que buscamos el sentido de su acción, se puede encontrar heridas e indiferencias que se pueden

relacionar con la ausencia de una base segura (del hogar y del Estado), y la cultura de la violencia en Argentina.

5.2.3. Una mirada infantil, juvenil y femenina

En *La ciénaga* no se indica un punto de vista determinado de un narrador o narradora. Sin embargo, las miradas nítidas, detallistas y sensibles de los acontecimientos parecen acercarse a las perspectivas de Momi, la hija menor de Mecha, y Luciano, el hijo menor de Tali.

La perspectiva de Luciano es notable por ejemplo en el juego en su casa (00:53:40). En el patio, la cámara a nivel de su altura funciona como su mirada en dirección a las entradas de la casa, donde se esconde su hermana. Con los sentidos en alarma, el chirriar de la puerta se vuelve inquietante igual que el ladrido del perro vecino. Esta mirada fija y la sensibilidad intensa de un niño, aunque no sean de la perspectiva de los personajes presentes, se repiten a lo largo de la película. “La cámara no sabe qué ver ni cómo”, dice Oubiña (2007, 25). Esto quiere decir que el ojo de la cámara en muchas escenas se puede equivaler a la perspectiva de un niño o una niña que está en un estado de aprendizaje y no sabe juzgar las situaciones en su alrededor.

En las escenas de *La Mandrágora*, la mirada de Momi parece funcionar como eje principal. La subjetividad de la cámara se revela sobre todo en las observaciones que Momi hace de Isabel. A través de la ventana de una tienda observa una conversación entre Isabel y su amigo, El Perro (00:20:50). Luego, desde la ventana del baño seguimos la mirada fija de Momi cuando la criada sale de la casa y se encuentra de nuevo con El Perro, quien está esperándola al otro lado de la reja que rodea la finca (00:31:44).

En las escenas mencionadas hay claras indicaciones de una perspectiva subjetiva. En general, la perspectiva parece desviar entre el mundo de las mujeres protagonistas y el mundo infantil y juvenil. Con los esposos casi ausentes en los planos (Gregorio se ahoga en el alcohol y Rafael está ocupado en el trabajo), *La ciénaga* enfoca al mundo de las mujeres y los hijos en la época del verano. La borrachera y el mareo de Mecha se enfatizan con movimientos de la cámara, y el mundo agobiante y frustrante de la protagonista termina revelándose desde su cama.

En un estudio sobre cómo se construye a lo popular en el cine argentino, Palma (2008) resalta que *La ciénaga* presenta personajes de la clase popular como un “otro” a partir de la perspectiva de un “nosotros” (sin página). Como ya mencionado, la cámara sigue a Isabel a través de la mirada de Momi, y en general, los personajes de la clase media alta funcionan como medio para la representación de “los otros”. Palma presenta este punto como un fallo en la representación de clases y culturas populares en el cine de Martel. Desde mi perspectiva, la distancia que producen las posiciones de la cámara, es un aporte de gran interés, porque indica una estructura clasista estricta y las dificultades de la convivencia de los grupos segmentados en *La ciénaga*.

Lo que Palma describe como la “fascinación distante” en el filme, parece implicar un fuerte deseo de intimidad por parte de Momi. Su apego a Isabel muestra una actitud aparentemente contraria a la madre y el resto de la familia, pero la continua demanda de atención y las miradas largas a través de las ventanas, revelan una obsesión por la figura de la criada.

Junto a la atmósfera alarmante, la carga sexual y de deseo siempre está presente en el mundo infantil y juvenil de *La ciénaga*. Otra mirada que se destaca es la del hijo mayor de Tali. En el cerro observa a Momi y partes de la piel desnuda mientras la chica intenta atravesar el bosque del matorral (00:32:55). El deseo sexual reprimido se presiente sobre todo entre los hermanos Verónica y José. La relación que varía entre acercamiento y rechazo, intimidad y peleas físicas tiene una carga sexual muy fuerte. Esto se puede observar por ejemplo cuando la hermana se acuesta al lado de su hermano (01:01:07) y en los planos de la pelea jugadora en el barro (01:06:28). En el último caso, la cámara con movimientos inestables, que “no sabe qué ver ni cómo”, se desvía y vuelve a captar las figuras de los hermanos que se chocan con alegría y una tensión incierta.

De este modo, los espectadores nos encontramos frente de una mirada indecisa pero analítica a la vez, que contribuye a la narración restringida, fragmentada pero llena de significado. En el mundo “tradicional” de la mujer, la casa, la acción ocurre casi siempre en los dormitorios y desde la cama. La sensualidad y la intimidad que este espacio produce se siente del mismo modo en las escenas en el baño y en la ducha. En primer plano y plano medio se capta y se enfatiza los cuerpos que se rozan, se tocan, se miran y se presienten, sobre todo en el mundo infantil-juvenil. Aunque el límite entre la intimidad y la fricción, el deseo y el conflicto, parece cruzarse.

5.2.4. Matriarcado en una casa decadente

En las imágenes fragmentadas del ambiente de la finca La Mandrágora, se indican y se revelan de modo paulatino, las relaciones complejas y problemáticas entre patronas y criadas, entre adultos y adolescentes y entre adolescentes y los vecinos de la clase popular. En el ambiente de decadencia familiar, esto se manifiesta sobre todo en el conflicto latente entre la patrona, quien demanda una lealtad tradicional, e Isabel, una de sus empleadas. Por otro lado, aparece la hija menor, Momi, quien adora a la sirvienta y se ha vuelto tan pegada a Isabel que parece una relación posesiva.

En una de las primeras escenas de la película, Momi se dirige a Dios agradeciéndole por haberle traído a Isabel, la sirvienta acostada al lado en la cama (00:02:13). En una escena posterior, entra en otra habitación y se acuesta al lado de Verónica con una cara triste. En varias tomas de primer plano y plano medio, se muestra la expresión adormilada y no interesada de la hermana mayor, mientras Momi parece buscar consuelo:

(00:04:27)

Verónica: ¿Qué pasa?

(silencio)

Momi: “Que no quiero más con nadie que con Isabel”

Verónica: “Mamá la va a echar, Momi”

Momi: “¿Por qué?”

Verónica: “Porque mamá dice que desaparecen las sábanas y las toallas, y la va a echar”

(silencio)

Momi: “Es mentira”

La primera indicación del conflicto entre la criada y la patrona de la casa, se presenta junto a la defensa de Isabel por parte de la hija menor de Mecha. Paradójicamente, la sirvienta bajo la desconfianza de la patrona y la hija quien contradice las acusaciones, son las únicas personas que reaccionan cuando Mecha tiene el accidente. En un plano picado del grupo inmóvil al lado de la piscina, el esposo apático se inclina sobre su esposa sólo para decir: “Mechita, levántate que va a llover” (00:05:35) mientras Isabel y Momi vienen corriendo. Después de ayudarlo a la patrona a sentarse en una silla, la sirvienta le trae las toallas de las sillas

alrededor. El comentario “ahora aparecen las toallas por todos lados, ¿no?” (00:06:32), y los gestos para oponerse a la ayuda de la criada, confirman la tensión entre las mujeres.

Después del accidente de Mecha, estalla la tormenta. La lluvia a cántaros aumenta la situación caótica. Además de la decadencia evidente del escenario, la pérdida de control de los patrones se manifiesta cuando la criada y la hija menor se hacen cargo de la situación. Cuando Isabel y Momi visten a Mecha con una camisa, la relación de autoridad entre madre e hija cambia:

(00:08:08)

Mecha: “Pero mira, esto es una porquería [...]. No me voy a poner esto. No me hagan poner esto”

Momi: “Mamá, está lloviendo. Subí al auto”

Mecha obedece el orden firme de la hija, y Verónica, la hermana mayor lleva a los padres al hospital. El cambio de papel entre madre e hija en esta escena inicial, contrasta con las reprimendas que Mecha le echa a Momi en situaciones posteriores de la película.

Las indicaciones indirectas y directas de un matrimonio infeliz y alcoholizado, se encuentran en las conversaciones entre Tali y su esposo y en la actitud completamente desanimada de Mecha. Su frustración de la situación en general, se articula alrededor de un teléfono que suena sin ser atendida y unas toallas supuestamente robadas. En una escena donde Gregorio está durmiendo en una cama, aparece Mecha en la puerta en segundo plano. Con un vaso de vino en la mano concluye: “Qué porquería te resultaste, Gregorio” (00:49:36). En el fondo suena el teléfono, Mecha se gira y anda con pasos inseguros a través de un pasillo con una pila caótica de sillas, mesitas y otros muebles junto a la pared. La cámara enfrente de Mecha sigue a la señora con movimientos inestables, igual que la señora que choca contra el marco de la puerta en el camino. Su irritación se centra en el aparato que sigue sonando: “¡Atiendan ese teléfono!” (00:49:50).

La cámara en mano esfuerza otra vez los movimientos inseguros de la patrona. Cuando Mecha termina atendiendo el teléfono, se queja de las criadas Isabel y Agustina, empleando vocablos que gira entorno a sus aspectos indígenas, con un tono despreciativo: “No acá, que nunca atienden estas kollas el teléfono en esta casa” (00:50:17). Debido a la posición de la cámara, vemos a la sirvienta Agustina en el fondo, mientras se manifiesta el reclamo de

autoridad por parte de la patrona. En su comentario Mecha expresa una diferenciación de su empleada. Usa el término kolla, que refiere a una población indígena en el norte de Argentina. Con vocablos raciales de las criadas y la acusación de indolencia (característica estereotipada de los indígenas), la señora se aferra a la división clasista y su autoridad contestada en la casa.

Además de un cuerpo que expresa asfixia (los planos iniciales al lado de la piscina) y cansancio, la decadencia de Mecha se revela en las acusaciones y las reprobaciones hacia los hijos y las criadas, y la falta de consecuencias. A Isabel le acusa de robar las toallas y amenaza con despedirla (indicado por la hija Verónica). Sin embargo, esto no se da, sino que es Isabel quien se despide al final, por razones personales. Dada que la continua crítica hacia las sirvientas se expresan en un ambiente familiar de desarticulación, estas quejas parecen excusas para buscar errores en las personas de un rango inferior, en vez de enfrentar sus propios problemas.

Esta pérdida de la autoridad deseada, se manifiesta también en la relación entre madre e hija. La tensión entre Mecha y Momi destalla cuando Tali viene de visita. En primer plano aparecen las primas conversando mientras Momi, en segundo plano, observa el diálogo. Finalmente interrumpe cuando escucha las acusaciones repetidas de la madre sobre el bajo moral de Isabel:

(01:08:20)

Tali (dirigiéndose a Mecha): “Tenés que cuidarte un poco más”

Mecha: “Pero a mí son estos inútiles que dejan todo tirado por allí. No sé si andan enredando...”

Momi: “¿Con qué te enredaste el otro día, mamá?”

Mecha: “Con un toallón, ¿no lo sabés? Aunque con Isabel acá, sabés, a veces es difícil tener toallas”

Momi: “Isabel no se roba las toallas”

Mecha: “¡No contestes! Chinita de porquería. Mete a mellar con la sirvienta no más, ¿sabés? Todo el día, sabés. Mira como está. Fijate el pelo que tiene esa chica”

Con la defensa de Isabel junto a la acusación indirecta de Mecha por haber estado borracha cuando tuvo el accidente, la hija enciende la furia de su madre. Expresa su profundo disgusto de la alianza entre Isabel y su hija, y se queja de la mala influencia que la sirvienta ejerce

sobre Momi (no se baña). No obstante, como espectadores vemos la contradicción de este prejuicio racial porque es Isabel que le manda a Momi a ducharse. En un estado de cólera, la señora de la casa le echa a la hija del cuarto, pero Momi se para en el umbral: “Yo ya sé cómo va a terminar todo esto. Vos no vas a salir más del cuarto cómo la abuela” (01:09:07). Aunque la madre reacciona fuertemente a la diagnóstica de la hija, en las escenas posteriores Mecha no da señal de cambiar la situación.

El contraste entre las dos primas es evidente en su papel como madres. Mientras Mecha reacciona con frustración o desidia en su estado de depresión, Tali “encarna características maternales más establecidas en su necesidad de cuidar de todos, sus hijas, Mecha y su familia a pesar de la muerte de su hijo al final” (Varas y Dash 2007, 200). Sin embargo, la tensión entre Tali y su marido crece a lo largo de la película, y cuando Rafael impide realizar el viaje a Bolivia, resulta evidente que hay una desigualdad en las tomas de decisiones en la casa. En varias situaciones el primer plano enfatiza la expresión tensa en el rostro de Tali, subrayando su irritación que intenta tragar, fumando sus cigarrillos (01:14:31, 01:21:10). De modo que ambas mujeres protagonistas de *La ciénaga*, muestran sus dificultades y limitaciones como esposas y madres, y constituyen otras imágenes de las construcciones convencionales de la feminidad en Argentina (Varas y Dash 2007, 200).

En la relación entre Mecha y la sirvienta Isabel, las demandas de la señora de la casa terminan revelándose en una de las últimas escenas que toman lugar en *La Mandrágora*. Como espectadores hemos observado anteriormente la preocupación en la mirada de Isabel, y hemos observado la conversación entre El Perro e Isabel a distancia. Sin escuchar las palabras intercambiadas, la reacción captada de El Perro a la noticia de Isabel es evidente. Por tanto, la película ya ha indicado el embarazo cuando Isabel se despide del trabajo, algo que hace Mecha también examinando la sirvienta de arriba para abajo con una mirada despreciativa. Le dice a Isabel con un tono irónico que se vuelve explícitamente resentido: “¿Cuál será el motivo, no? Chinas carnavaleras. Uno les da todo, familia, casa, comida, y así te pagan. Son siempre iguales. Siempre te dejan. Desagradecida. Después uno tiene que cargar además por las guaguas” (01:24:43).

Mecha vuelve a la cama donde están acostados los hijos. Isabel espera en la puerta. La cámara capta a José acostado fingiendo mirar la tele mientras sigue a la figura de la madre con los ojos. El siguiente plano muestra a Joaquín quien mira mal a Isabel. Mecha se siente en la

cama donde casi no caben más personas y echa a la sirvienta del lugar: “¡Ay, Dios mío! Que desagradecida. ¡Salí vos! ¡Mirá andate, andá! Yo te voy a mandar a llamar para darte lo que se debe. ¡Andá! Que bien, ¿no? Es increíble” (01:25:05).

La señora se despide de Isabel con gritos y ojos que echan chispas. Las palabras y los gestos muestran como Mecha exige una relación entre patrona y sirvienta basada en una autoridad tradicional, es decir, marcada por la lealtad permanente por parte del servicio. Schwarzböck y Salas (2001) señalan cómo la violencia de la caza en el cerro, funciona de la misma manera en los diálogos que toman lugar en la casa:

Esa violencia contenida, que en un mundo más abierto y democrático se canalizaría físicamente en el sexo, aquí solo se libera tomando contacto con las armas de caza, con los puños, con los cánones que rigen la masculinidad patriarcal, devolviéndole mal la violencia a una naturaleza que la engendra sin ninguna finalidad. Es, también, la única alternativa a la que saben recurrir las mujeres cuando deciden imponerse -como lo hace Mecha- del mismo modo que los hombres, *tomando las armas*, asegurando así la subsistencia eterna del orden (Schwarzböck y Salas 2001, 12).

La manifestación del poder patriarcal indica la herencia prevaleciente de la época colonial. El reclamo de fidelidad personal por parte de la matriarca de La Mandrágora se puede vincular con la definición de Weber (1971) de la soberanía tradicional (ver página 25). Por tanto, me parece justo señalar que el histórico sistema feudal del campo se conserva en la actitud de Mecha. De acuerdo con Craske (1999) hay que reconocer la influencia que las mujeres en Latinoamérica viven de una cultura todavía caracterizada por el clientelismo (ver página 34). Como veremos en el siguiente apartado, la diferenciación de clase sigue reproduciéndose mediante denominaciones y tonos despectivos, acercamientos irrespetuosos y la dicotomía tradicional de civilización y barbarie.

5.2.5. Círculos viciosos y discriminación reproducida

Mientras Mecha se aferra a la máscara frágil de una burguesía civilizada, sus hijos llevan adelante la tradición de distanciamiento de clase. En la casa esto es evidente entre las mujeres,

y fuera del hogar los hijos José y Joaquín buscan dominar las personas que consideran inferiores.

En la casa la relación entre Momi y Isabel se diferencia de la distancia fría entre la señora y la sirvienta. Sin embargo, resulta obvio que Momi siempre conlleva la conciencia de la desigualdad entre ella y el servicio. Sobre todo cuando Isabel no le presta atención y se prepara para salir, el insulto “China carnavalera” (00:27:08) funciona como un recuerdo de Momi sobre la distancia entre ella y la criada. Este apodo, también empleado por la madre, funciona de una manera clasista y reproduce la jerarquía social en la casa.

Fuera del ambiente del hogar, en la fiesta de carnaval, algo que empieza con un saludo entre Isabel y José, pronto se vuelve irrespetuoso (00:43:11). En la compañía de un grupo de amigos el acercamiento a Isabel parece volverse un juego de “caza” cuando el grupo no la dejan pasar. Con la cámara desde diferentes posiciones y un ritmo acelerado de montaje, vemos cómo Isabel finalmente logra empujar a José y escapar de la situación humillante¹⁴. La actitud arrogante de José se subraya con el primer plano de su sonrisa y luego en el empuje de burla hacia El Perro, quien pierde los estribos.

Mientras José muestra arrogancia en su comportamiento, su hermano menor establece la diferenciación en el habla. El pescado que le regala un chico del pueblo se lo tira porque según Joaquín es “puro barro”. Esta afirmación es seguida por la conclusión de que “esos kollas de mierda comen cualquier cosa” (00:56:36). Vemos a Isabel recogiendo del suelo y en la escena siguiente la familia está reunida comiendo pescado a la hora de la cena. Joaquín parece disfrutarlo mucho, y paradójicamente su hermana Momi le comenta su manera de tragar la comida: “No seas bestia, Joaca” (00:58:23). Esto indica cierta ironía en la conducta del joven:

En sus fantasías, Joaquín proyecta sobre los otros una imagen de salvajes que le permite establecer diferencias y tomar distancia; pero en realidad, esa proyección es un modo de conjurar un primitivismo al que él mismo se acerca peligrosamente: no sólo se la pasa revisándoles el culo a los perros, sino que come con la mano (...) y es en el monte, entre los animales, en donde se lo ve más a gusto (Oubiña 2007, 37).

¹⁴ Un detalle interesante es la letra de la canción diegética en el fondo en el momento de los acercamientos a Isabel: “De las mujeres no hay nada más que hablar, hay muchas malas y las buenas son igual”.

Sin embargo, en el contacto con los niños vecinos del pueblo en el cerro, reproduce la demostración de poder y el racismo con la escopeta en la mano. “Vayan a buscar, vayan a buscar” (01:03:19) Joaquín les ordena como si fueran perros de caza. Esta escena de dar órdenes a los chicos indígenas, de la reproducción de la relación del dominador-dominado, se toma con la cámara en una posición baja, casi escondiéndose detrás de la vegetación, igual que una mirada de un niño que observa la situación y no sabe juzgar lo que ocurre en su alrededor.

De este modo se sugiere un proceso cíclico en una región, que desde el siglo XIX se ha caracterizado por el aislamiento y estancamiento con un gobierno centralizado en la capital del país. Los aspectos económicos están en el fondo, es decir, en la decadencia que demuestra el escenario del filme. *La ciénaga* trata sobre todo el tema de la convivencia en una sociedad compleja, que se impregna de la herencia colonial en las relaciones y papeles determinados de señores y criados, y entre los miembros de diferentes clases sociales. Mientras las mujeres no logran cambiar su situación, se reproducen el clasismo y el racismo. En un clima denso parece que no hay posibilidad de cambiar las tradiciones y salir de los círculos viciosos, en una historia que irónicamente toma lugar en el período del carnaval:

Son los días de carnaval pero, de manera significativa, eso es un dato anecdótico en el filme: ese impulso de regeneración y de transformación, propio de los *ciclos vitales* que se asocian al Carnaval, es como un telón de fondo contra el que se recortan los *círculos viciosos* de los protagonistas, ajenos a toda posibilidad de cambio (Oubiña 2007, 21).

5.2.6. Densidad omnipresente

En la crítica de *El Amante Cine*, Schwarzböck y Salas (2001) abren su artículo señalando una “presencia de algo arcaico”, “el lado oscuro o el lado profundo de una familia argentina” (11). En *La ciénaga* se crea una atmósfera que indica algo opresivo e inminente.

El escenario de *La Mandrágora* corresponde en cierta manera al mundo originario que describe Deleuze (2005). En la finca en el medio de la selva se establece una relación extraña entre los personajes y la naturaleza que les rodea. Las convulsiones de las tormentas que rodean el valle de la finca “parecen transmitirse a los movimientos de los personajes, al pulso

de la cámara y a los saltos del montaje (Oubiña 2007, 17). Además, las escenas en la casa, construyen un entorno siniestro, que parece estar lejos de ofrecer refugio (Page 2007, 161). El ambiente que se trabaja en la profundidad se presenta como un mundo sofocante, lleno de deseos imposibles y de violencia latente, metafóricamente una ciénaga donde las personas se hunden en largas horas de siesta y un estado de parálisis.

Es difícil ver la película sin enlazar el cansancio en los cuerpos de los protagonistas, con el largo proceso de declinación socioeconómica en las últimas décadas en Argentina. Aunque la película no presenta pistas que nos sitúa en un período histórico concreto, la decadencia de los protagonistas como miembros la clase media, es evidente en el escenario de *La Mandrágora* y en el caso de Tali, en las dificultades para comprar los útiles de los niños para la escuela.

Además, la sensación de entrar en situaciones donde siempre parece haber algo no pronunciado, puede indicar que siempre queda algo pendiente que se puede asociar con el clima durante y después de las dictaduras en Argentina (ver págs. 17-19). La atmósfera íntima, densa y alarmante que alerta al espectador, así como la resignación de los protagonistas al final, pueden reflejar las experiencias violentas que todavía habitan los cuerpos afectados y heridos por acontecimientos de la historia argentina reciente. Tal y como señala Oubiña (2007) los cuerpos expresan lo que las voces callan: “Los cuerpos de los adultos son cuerpos vencidos, olvidados de todo deseo y propensos a la inmovilidad. Para los adolescentes y los niños, en cambio, los cuerpos son ropajes dañados que conservan la memoria de las heridas y que apenas alcanzan a contener una sexualidad restallante” (51).

En un nivel más concreto el clima del filme parece señalar la claustrofobia y el dolor que se sienten en los vínculos familiares, y entre miembros de diferentes clases sociales que conviven en *La Mandrágora*. La forma de la violencia, como se revela en *La ciénaga*, es distinta a la violencia “disruptiva”, “marginal” o “criminalizada” en la mayoría de las obras del nuevo cine argentino (Schwarzböck y Salas 2001, 13). De acuerdo con Schwarzböck y Salas, la violencia en este filme se encuentra “en la conformación misma de los vínculos” (Ibíd.).

En el clima de opresión construido, me parece justo afirmar que encontramos rasgos de la herencia colonial y del desarrollo de la identidad nacional a fines del siglo XIX. En *La ciénaga* prevalece todavía la idea de superioridad racial basada en la dicotomía civilización y

barbarie (ver págs. 14-17). Además, la herencia del poder simbólico y tradicional en los vínculos entre señores y siervos, se revela en una matriarca que toma el arma de la palabra en su aferramiento a la autoridad.

Varas y Dash (2007) interpretan el espacio familiar de *La ciénaga* como una alegoría cultural de una nación dividida (199, 201). En mi opinión la segmentación estructurada que revela esta película, ilustra más bien la situación particular en la región del noroeste de Argentina. Una de las características más importantes del nuevo cine argentino es la voluntad de mostrar diversas realidades del país. Por lo tanto, me parece justo entender que el mundo de *La ciénaga* muestra en la profundidad la herencia colonial de división social en el campo del noroeste de Argentina.

El mundo de la película se aleja de la crítica social acusadora que caracterizaba la Generación del 60, y muestra de una manera analítica una estructura social encerrada y circular, lo que Schwarzböck y Salas (2001) describen como “lo arcaico, de algo que, como el barro, está en la superficie, pero conecta con lo profundo y oscuro que está por debajo. Es lo que ya debería haber desaparecido, pero sigue ahí” (11). Este ambiente trabajado en la profundidad se crea mediante la confusión, más que la orientación al espectador, el suspenso prolongado e indicaciones sin denuncias.

5.2.7. Resumen y significados

En este análisis de *La ciénaga* he indagado la forma del filme y su modo de absorbernos como espectadores en un clima denso, sugestivo y alarmante. En el estudio de la construcción de esta atmósfera, y en las indicaciones de pequeñas fricciones entre los personajes, se revelan diversas relaciones de poder. Resumiendo el resultado del análisis, me propongo señalar también los significados que podemos atribuir a la película respecto a las relaciones sociales de dominación y sus conexiones con la historia y la sociedad argentinas.

En primer lugar, en la búsqueda de significado referencial, la película no ofrece referencias históricas. No obstante, la decadencia que rodea a los protagonistas se puede asociar con las oscilaciones económicas y la recesión general de las últimas décadas en Argentina. La selva que rodea la finca de La Mandrágora indica más o menos precisamente el escenario

geográfico del filme, es decir, el norte de Argentina. Pero en mi caso, siendo una espectadora de conocimiento limitado de la región, hay que recurrir a información complementaria fuera de la pantalla. Así, el hecho de que la guionista y directora es de Salta, y la conclusión que hace Wolf (2006) acerca de la estricta contemporaneidad del *nuevo cine argentino*, confirman que la acción de la película toma lugar en una región del noroeste de Argentina a finales de los años noventa (ver pág. 42).

En la búsqueda de significado explícito, la película señala pequeños conflictos en las relaciones sociales, cuyo escenario principal es un hogar situado en el campo. Aunque la puesta en escena está construida para confundirle más que orientarle a los espectadores, las palabras y los gestos de diferenciación, de órdenes, de reprensiones y de frustración nos dan pistas para entender las relaciones de dominación que prevalecen en el lugar.

Las primeras imágenes de *La Mandrágora* indican el calor y la humedad que impregnan el lugar. Sin embargo, son los encuadres de primer plano y los movimientos lentos y desanimados que establecen la atmósfera claustrofóbica al comienzo de la película. Los conflictos centrales se desarrollan sobre un fondo sonoro compuesto de sonidos con efectos alarmantes (chicharras, truenos y disparos). También se captan mediante una mirada detallista e indecisa y con un montaje fragmentado. Esto sugiere, por un lado, una perspectiva infantil de los acontecimientos y, por otro lado, una restricción deliberada para crear el suspense.

En el filme experimentamos las manifestaciones de poder y la violencia sobre todo en el espacio sonoro, a través de la voz y los gestos de las mujeres y los disparos de la caza de los chicos. A partir de estos y otros elementos estilísticos en una película de narración discreta, es posible atribuirle muchos significados implícitos al filme. Entre ellos se destaca el modo en que se revela un sistema cerrado de relaciones sociales, influidas por ideas clasistas, racistas y sexistas.

La segmentación clasista se revela en la perspectiva subjetiva producida por la cámara, que se acerca a las criadas de *La Mandrágora* mediante los movimientos de los miembros de la familia. La conciencia de clase y la diferenciación manifestada por la patrona y los hijos se expresa en miradas, vocablos con tonos peyorativos y, en el caso de los hijos, también en las acciones. Los apodosos empleados para referirse y diferenciarse de las personas consideradas inferiores, evidencian que la distancia producida se basa en ideas racistas, algo que se puede

relacionar con el período de la construcción de la identidad nacional a fines del siglo XX. *La ciénaga* revela un mundo del campo donde la familia “civilizada”, heredera de la antigua burguesía, reproduce el racismo mediante la caracterización de los indígenas como “vagos” y “salvajes”.

Con respecto a los aspectos de género, el matriarcado de *La ciénaga* no se asocia con una visión tradicional del hogar. Al contrario hay una omnipresencia de asfixia, cansancio, amargura, recelo, violencia y peligros latentes. Además, la película enfoca sobre todo a los conflictos y las jerarquías entre de las mujeres en *La Mandrágora*. En resumen, vemos que la dominación basada en raza, clase y género no son estructuras alejadas, sino que revela la interrelación de varios aspectos en el proceso continuo de diferenciación y desigualdad.

A la luz de la totalidad del filme, la metáfora que propone el título se puede entender como el estado de parálisis de los protagonistas del filme. Al mismo tiempo alude a las viejas pautas empantanadas en la segmentación social de una clase decadente. Esto nos lleva al significado sintomático, y las indicaciones del conjunto de valores sociales en el mundo del filme. Por medio de una historia anclada en una región específica del campo en Argentina, se presenta el estancamiento en las relaciones tradicionales de señores y siervos, y la distinción explícita entre la burguesía y la clase baja a través de vocablos raciales y humillaciones.

Mientras los cuerpos de los adultos expresan asfixia e indiferencia, los cuerpos de los niños y los jóvenes muestran tanto ansiedad (Luciano) como deseo (Momi) y una fuerte carga sexual (Verónica y su hermano José). Considerando la historia argentina desde la independencia hasta los períodos más recientes, podemos interpretar las cicatrices, el cansancio y la tensión en los cuerpos de los adultos y los hijos, cómo síntomas de las experiencias conflictivas y violentas vividas y todavía pendientes de resolución, en las relaciones sociales en el último cambio de siglo. Porque cómo dice Moi (2005) con referencia a Simone de Beauvoir, el cuerpo vivido está social e históricamente situado, algo que afecta la voluntad de desafiar las normas sociales dominantes (ver pág. 36).

6. Conclusiones

El tema central de esta tesis ha sido *las relaciones sociales de dominación*, con dos películas argentinas como fuentes primarias de la investigación. Conforme las cuestiones centrales de la investigación, el análisis cinematográfico del tema ha sido un estudio interdisciplinario con una perspectiva histórica, social y cultural.

El fin del trabajo ha sido la indagación de dos aspectos de los filmes: 1) ¿Cómo se representan las relaciones sociales de dominación en un período de decadencia? y 2) ¿Qué conexiones podemos establecer entre las historias elaboradas y las tradiciones histórico-culturales de división y dominación? Este planteamiento del problema ha incluido los aspectos *raza, clase* y *género* y sus interrelaciones en las prácticas de jerarquización.

El análisis cinematográfico de los filmes *Bolivia* y *La ciénaga* se ha basado principalmente en la metodología y la teoría de Bordwell y Thompson (*Film Art*, 2004). Esto ha implicado un estudio de la forma de las películas y la producción de significado en la interacción entre los filmes y el espectador/la espectadora. Al mismo tiempo, el trasfondo filmico e histórico, así como la contextualización de los conceptos centrales del estudio, ha constituido un punto de partida para buscar enlaces entre el mundo de las películas con la realidad de la sociedad argentina en la década de los noventa. Considerando la relación polémica entre las imágenes de la pantalla con el mundo exterior, he pretendido acercarme a las películas argentinas de una manera consciente, teniendo en cuenta mi posición fuera de la sociedad argentina.

La difícil convivencia es un tema en ambos filmes analizados, lo que en el primer caso se da en una esfera pública de Buenos Aires construida en *Bolivia*. En el segundo caso, en el mundo evocado en *La ciénaga*, la acción transcurre en el campo, en el interior del país. La idea ha sido investigar cómo se construyen estos ambientes diferentes (la forma) para luego averiguar lo que las películas sugieren del tema (los significados).

En el análisis de las películas *Bolivia* y *La ciénaga*, el escenario de las películas es fundamental como punto de partida para la (re)construcción de dos ambientes distintos. En el

bar de la capital la tensión entre los protagonistas se intensifica por el espacio limitado del lugar. Además, los encuadres en primer plano captan íntimamente las miradas, los gestos, los silencios, así como las palabras venenosas intercambiadas. El tono blanco y negro y la imagen granulosa refuerzan la sensación cruda del ambiente y la cotidianidad gris de los protagonistas. En *La ciénaga* los sonidos de la naturaleza del campo se esfuerzan por crear una atmósfera alarmante, y en la puesta en escena se confunde la arquitectura de la casa, presentándola cómo un laberinto de cuartos y pasillos. Esto se puede relacionar al naturalismo que, según Deleuze (2005), elabora en la profundidad un ambiente real.

Mientras la acción en *Bolivia* transcurre alrededor de las rutinas del bar, la narración semicallada de *La ciénaga* se basa en una cadena de acontecimientos fragmentados y acciones sin rumbo durante la época del verano. En el inicio, los escenarios como bases de la estructura de la trama, crean ciertas expectativas por parte del espectador acerca del comportamiento de los personajes, que luego a veces no se cumplen. En la película de Salta, las relaciones de desigualdad se revelan en un clima claustrofóbico e inquietante, en un hogar que tiene características alejadas de las asociaciones corrientes como lugar de refugio. De manera parecida, la incomodidad que uno siente como espectador de *Bolivia*, surge en el momento en que se quiebran las reglas de cortesía en el bar.

En la búsqueda de significados implícitos de las películas, he concentrado la investigación en las relaciones de dominación y la interrelación entre los aspectos de raza, clase y género. He encontrado resultados llamativos sobre todo en el espacio sonoro de los diálogos, los gritos y vocablos con tonos peyorativos, pero también en los gestos y los movimientos en el encuadre.

En *Bolivia*, en un ambiente masculino de la clase media/baja, la precariedad económica que viven las personas produce manifestaciones de poder para recuperar el honor en el local. Así emerge el proceso histórico en Argentina de la diferenciación del “otro”, que en la película incluye ideas xenofóbicas y racistas. En un período de recesión económica los extranjeros terminan constituyendo amenazas a la estructura de poder existente. Luego, el empleo del apodo “negro” a personas con rasgos indígenas, nos acuerda del proceso histórico de la racialización ejercida por la clase media en la primera mitad del siglo XX, con el fin de diferenciarse de las clases bajas, las “cabecitas negras” peronistas (Garguin 2007).

En *La ciénaga* se recurre a la denominación “kollas” para calificar a las personas con rasgos indígenas, con una palabra que define a un grupo indígena en el norte de Argentina. En varias ocasiones se emplea el término junto a la caracterización de los indígenas como “indolentes” y “bárbaros”, para marcar la diferencia con la clase media/alta “civilizada”. La perspectiva subjetiva que se crea mediante el manejo de la cámara, muestra también la distancia entre los personajes que pertenecen a diferentes clases sociales. La violencia en el matriarcado de La Mandrágora, muestra cómo las estructuras patriarcales de poder prevalecen aun cuando el patrón esté ausente, y cómo los hijos reproducen el racismo en sus acercamientos y distancias a las sirvientas y los niños vecinos del pueblo.

Tanto en *Bolivia* como en *La ciénaga*, hemos observado una falta de respeto y una arrogancia evidente en el acercamiento de los hombres a las mujeres de rasgos indígenas. Asimismo, he comentado la categorización de la moza paraguaya en el bar como mujer de baja moral. En *La ciénaga*, también hay que subrayar que los conflictos centrales de jerarquización se dan entre las mujeres que conviven bajo el mismo techo. En ese caso es la señora quien desprecia a la sirvienta mediante acusaciones de robo y promiscuidad, acusaciones que para el espectador parecen más bien excusas para articular su propia frustración. La conducta de la matriarca en su aferramiento a la autoridad tradicional, nos acuerda de que las mujeres en Latinoamérica nacen en una cultura machista y están influidas por la herencia cultural del clientelismo (Craske 1999). En ambas películas vemos, por tanto, la interrelación de las categorías de raza, clase y género en las relaciones de división construidas.

La intención de esta tesis ha sido abordar algunos aspectos de la diversidad del *nuevo cine argentino* y la diversidad del país. Al mismo tiempo, me ha interesado mostrar cómo la jerarquización y la discriminación siempre se ejercen a diferentes niveles, que se interrelacionan en sistemas de poder. Con una perspectiva feminista, McCall (2005) emplea el concepto de la interseccionalidad para definir este aspecto. En este estudio he seguido su propuesta de estudiar la intersección entre categorías sociales históricas y prevalecientes en las relaciones sociales de dominación.

Bolivia y *La ciénaga* son filmes muy personales sobre la cultura y la composición social de Argentina de dos lugares muy distintos, pero ofrecen indicaciones importantes de la jerarquía social y la discriminación presentes en la sociedad. Aunque no son películas explícitamente políticas, ilustran varias intrincadas cuestiones sociales. En la película de Caetano se iluminan

fenómenos como la inmigración, el desempleo y la xenofobia en la capital. En el filme de Martel, por otro lado, se indica con ironía y con una voz infantil sin denuncias, el estancamiento en las relaciones tradicionales de poder en la provincia.

Mientras *Bolivia* trata el proceso de jerarquización en un ambiente masculino en un período de precariedad económica, *La ciénaga* muestra la decadencia familiar y el aferramiento a una relación de estatus quo entre patronos y criados. Esto implica lo que Weber (1971) describe como la soberanía tradicional de dominador-dominado y la fidelidad personal que caracteriza el sistema histórico del patriarcado. *Bolivia* hace referencias a la fricción en las relaciones sociales debido a la recesión económica a finales de los noventa, mientras en *La ciénaga*, se construye una atmósfera tensa y alarmante, como posible alusión a recientes experiencias de autoritarismo y represión. Además, he observado cómo las relaciones entre patronos y criados se complican y se agudizan en una situación de decadencia familiar, en su aferramiento a cierta clase social a través de la diferenciación. En *La ciénaga* la distinción explícita y conflictiva entre la burguesía y la clase baja sigue reproduciéndose a través de vocablos raciales y la dicotomía de civilización y barbarie.

Aunque los filmes de Caetano y Martel son sumamente distintos, se puede atribuirles algunos significados implícitos y sintomáticos comunes. Interpretando a la vez las reacciones violentas de *Bolivia* y la resignación/dominación de *La ciénaga* de modo sintomático, se puede trazar algunas conexiones entre los ambientes ficticios y la sociedad representada: las consecuencias de la decadencia económica de las últimas décadas, el arraigado sistema patriarcal y la cultura de la violencia desde la independencia, que llegó a la cumbre durante la última dictadura militar.

Con el presente estudio espero haber contribuido a mostrar algunos aspectos de la complejidad temática y formal de las películas analizadas. De acuerdo con las observaciones de Aguilar (2006) y Oubiña (2007), entre otros académicos y críticos, he desarrollado sus argumentos sobre las dos películas argentinas, desde la perspectiva interdisciplinaria de la presente tesis. Sin embargo, hay que reconocer que las categorías de raza, clase y género pertenecen a una estructura amplia y dinámica de poder, algo que aquí ha impedido un estudio exhaustivo de esta cuestión. Al fin y al cabo, el análisis significa rascar en la superficie de la complejidad de la historia, la cultura y la sociedad argentina.

Al mismo tiempo, espero haber dado un paso adelante para estudios de temas sociales muchas veces no reconocidos como conflictivos, a saber la discriminación a base de diferencias sociales, raciales y de género. Finalmente, hay que repetir y subrayar que la actividad de indagar las formas cinematográficas de *Bolivia* y *La ciénaga*, abre para una gran cantidad de interpretaciones sobre los mundos construidos, así como la realidad contemporánea de la capital y del rincón noroeste de Argentina.

Filmografía

Caetano, Israel Adrián (2001) *Bolivia*¹⁵

Martel, Lucrecia (2001) *La ciénaga*¹⁶

¹⁵ Ver anexo de ficha técnico-artística.

¹⁶ Ver anexo de ficha técnico-artística.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2006) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Alberdi, Juan Bautista [1852] (2003) *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Buenos Aires, Editorial Losada.
- Alegre, Sergio (1997) Películas de ficción y relato histórico. *Historia, antropología y fuentes orales*. N° 18, pp. 75-87.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel (1988) *Análisis del film*. Buenos Aires, Ediciones Paidós.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel (2006) *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires, La Marca Editora.
- Baig, José (2002) En Argentina “no hay negros”. *BBC Mundo*, 28 de septiembre de 2002 (sin página) [Internet]. Consultado en: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_2285000/2285932.stm [el 8 de noviembre 2008].
- Barbieri, Teresita De (1993) Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica. *Debates en sociología*. N° 18, pp. 2-19.
- Batlle, Diego (2001) “La ciénaga” revela el talento de una joven directora salteña. *La Nación*, 12 de abril de 2001 (sin página) [Internet]. Consultado en: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=59684 [el 2 de octubre 2009].
- Batlle, Diego (2002) Un estreno largamente postergado. *La Nación*, 11 de abril de 2002 (sin página) [Internet]. Consultado en: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=387673 [el 2 de octubre 2009].
- Bazin, André (1967) The Ontology of the Photographic Image. En: Bazin, André. *What is Cinema Vol. I*. Berkeley, University of California Press, pp. 9-16.
- Bernades, Horacio (2002) Odio a la parrilla. *Página/12*, 7 de abril de 2002 (sin página) [Internet]. Consultado en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-147-2002-04-10.html> [el 7 de agosto 2009].
- Bonitzer, Pascal (2007) *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.

- Bordwell, David y Thompson, Kristin (2004) *Film Art. An Introduction*. New York, McGraw-Hill.
- Brown, Jonathan C. (1986) The Bondage of Old Habits in the Nineteenth-Century Argentina. *Latin American Research Review* [Internet]. Vol. 21 (Nº 2), pp. 3-31. Consultado en: <<http://www.jstor.org/stable/pdfplus/2503355.pdf>> [el 24 de febrero 2009].
- Campero, Agustín (2008) Cine de la democracia: dos fundamentos a construir. *El Amante. Cine*. Nº 199, pp. 18-21.
- Carbone, Giancarlo (1995) En busca del cine peruano. *Contratexto. Revista digital de la Facultad de Comunicación*. Universidad de Lima, Nº 9, pp. 79-86.
- Castagna, Gustavo (2008) Liberación e (in)dependencia. *El Amante. Cine*. Nº 199, pp. 22-23.
- Cid, Juan Carlos y Paz, Jorge A. (2004) *Pobreza, educación y discriminación. Los aborígenes en Salta (Argentina)* [Internet]. Asociación Argentina de Economía Política. Consultado en: <<http://www.aaep.org.ar/anales/works/works2004/CIDYPAZ.pdf>> [el 16 de febrero 2009].
- Cinelli, Juan Pablo (2008) Convivir con lo siniestro. *Clarín*, 13 de septiembre de 2008 (sin página) [Internet]. Consultado en: <http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2008/09/13/_-01758780.htm> [el 14 de octubre 2008].
- Craske, Nikki (1999) *Women and Politics in Latin America*. Cambridge, Polity Press.
- Deleuze, Gilles (2005) *Cinema 1. The Movement-Image*. London, Continuum.
- Deutch, Sandra McGee (2001) Spreading Right-Wing Patriotism, Femininity, and Morality: Women in Argentina, Brazil and Chile, 1900-1940. En: González, Victoria y Kampwirth, Karen (eds.). *Radical Women in Latin America: Left and Right*. University Park, Pennsylvania State University Press, pp. 223-248.
- Dijk, Teun A. Van (2004) Racist Discourse. En: Cashmore, Ellis (ed.). *Routledge Encyclopedia of Race and Ethnic Studies*. London, Routledge, pp. 351-355.
- Egeland, Cathrine y Gressgård, Randi (2007) “The Will to Empower”: Managing the Complexity of the Others. *NORA-Nordic Journal of Womens’s Studies*. Vol. 15 (Nº 4), pp. 207-219.
- Engelstad, Audun y Lothe, Jacob (2008) Innledning til narrativ teori og filmanalyse. En: Bakøy, Eva y Moseng, Jo Sondre (eds.) *Filmanalytiske tradisjoner*. Oslo, Universitetsforlaget, pp. 23-29.
- Feijóo, María del Carmen y Nari, Marcela M. A. (1994) Women and Democracy in Argentina. En: Jaquette, Jane (ed.). *The Women's Movement in Latin America: Participation and Democracy*. Boulder, Colorado, Westview Press pp. 109-110.

- Félix-Didier, Paula (2003) Introducción. En: Peña, Fernando Martín (ed.) *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*. Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Constantini, pp. 11-21.
- Galiani, Sebastián, Heymann, Daniel y Tommasi, Mariano (2003) Expectativas frustradas: el ciclo de la convertibilidad. *Desarrollo económico*, Vol. 43 (Nº 169), pp. 3-44.
- García, Jorge y Rojas, Eduardo (2004) Desbordes del deseo. *El Amante. Cine*. Nº 145, pp. 12-13.
- Garguin, Enrique (2007) "Los Argentinos Descendemos de los Barcos". The Racial Articulation of the Middle Class Identity in Argentina (1920-1960). *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* [Internet]. Vol. 2 (Nº 2), pp. 161-184. Consultado en: <<http://www.informaworld.com/smpp/content~content=a781272895~db=all~jumpType=rss>> [el 27 de mayo 2009].
- Getino, Octavio (2005) *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires, Fundación Centro Integral Comunicación, Cultura y Sociedad.
- Graham, Richard (1990) *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*. Austin, University of Texas Press.
- Gruenberg, Christian y Pereyra, Victoria Iraola (2008) *Análisis preliminar sobre la intersección entre dos sistemas de dominación: el clientelismo y las relaciones de género* [Internet]. Buenos Aires, CIPPEC (Centro de Políticas Públicas para la Equidad y el Crecimiento). Consultado en: <<http://www.clientesociudadanas.com.ar/novedades/wp-content/uploads/2008/11/anexo-5-paper-genero-y-corrupcion.pdf>> [el 21 de septiembre 2009].
- Helg, Aline (1990) Race in Argentina and Cuba, 1880-1930: Theory, Policies, and Popular Reaction. En: Graham, Richard (ed.) *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*. Austin, University of Texas Press, pp. 37-69.
- INADI (2005) *La discriminación en Argentina. Diagnóstico y propuestas* [Internet]. Buenos Aires, INADI (Instituto Nacional Contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo) Consultado en: <<http://www.inadi.gov.ar/inadiweb/images/stories/pdf/plannacional.pdf>> [el 12 de agosto 2009].
- IWGIA (2006) *Los indígenas argentinos* [Internet]. Copenhague. IWGIA (Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas). Consultado en: <<http://www.iwgia.org/sw3184.asp>> [el 20 de febrero 2009].
- Jameson, Fredric [1986] (2000) Third-world Literature in the Era of Multinational Capitalism. En: Hardt, Michael y Weeks, Kathi (eds.) *The Jameson Reader*. Oxford: Blackwell, pp. 315-339.

- Marshall, Gordon (1998) Racialization. A Dictionary of Sociology. En: *Enciclopedia.com*. [Internet]. Consultado en: <<http://www.encyclopedia.com/doc/1O88-racialization.html>> [21 de septiembre 2009].
- McCall, Leslie (2005) The Complexity of Intersectionality. *Journal of Women in Culture and Society* [Internet]. Vol. 30 (Nº 3), pp. 1771-1800. Consultado en: <<http://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/426800>> [2 de octubre 2009].
- Moi, Toril (2005) *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*. Gjøvik, Gyldendal.
- Mor, Jessica Stites (2007) Transgresión y responsabilidad: desplazamiento de los discursos feministas en cineastas argentinas desde María Luisa Bemberg hasta Lucrecia Martel. En: Rangil, Viviana (ed.). *El cine argentino de hoy: Entre el arte y la política*. Buenos Aires, Editorial Biblos, pp. 137-153.
- Naciones Unidas (2001) *Informe de la Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenophobia y las Formas Conexas de Intolerancia* [Internet]. Durban, Naciones Unidas. Consultado en: <<http://www.un.org/spanish/comun/docs/?symbol=A/CONF.189/12>> [el 18 de septiembre 2009].
- Naciones Unidas (1969) *Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial* [Internet]. Nueva York, Naciones Unidas. Consultado en: <<http://www2.ohchr.org/spanish/law/cerd.htm>> [el 21 de septiembre 2009].
- Noriega, Gustavo (2001) Los jóvenes viejos. *El amante. Cine*. Nº 108, pp. 8-9.
- Olmos, Candelaria de (2004) *El racismo argentino es un racismo europeo* [Internet]. Córdoba, Centro de Documentación Mapuche. Consultado en: <<http://www.mapuche.info/indgen/lavozdelinterior040328.html>> [el 21 de mayo 2009].
- Oubiña, David (2007) *Estudio crítico sobre La Ciénaga*. Buenos Aires, Picnic editorial.
- Page, Joanna (2007) Espacio privado y significación política en el cine de Lucrecia Martel. En: Rangil, Viviana (ed.). *El cine argentino de hoy: Entre el arte y la política*. Buenos Aires, Editorial Biblos, pp. 157-168.
- Palma, Javier (2006) *La ley, los festivales y la crítica. Los orígenes del "Nuevo cine argentino"* [Internet]. San Juan, X Jornadas Nacional de Investigadores en comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Consultado en: <<http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2006papalma.pdf>> [el 30 de octubre 2008]

- Palma, Javier (2008) Clases y culturas populares en el “realismo” y el “naturalismo” del nuevo cine argentino: entre el miserabilismo, el neo-populismo y la fascinación distante. En: Alabarces, Pablo (compilador). *Culturas populares, mediaciones y resistencias*. Buenos Aires, Paidós.¹⁷
- Peña, Fernando Martín (2003) Adrián Caetano. En: Peña, Fernando Martín (ed.) *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*. Buenos Aires, Latingráfica, pp. 63-79.
- Peña, Fernando Martín, Félix-Didier, Paula y Luka, Ezequiel (2003) Lucrecia Martel. En: Peña, Fernando Martín (ed.) *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*. Buenos Aires, Latingráfica, pp. 117-125.
- Porta, Javier Fouz (2001) El arte de los planificadores. *El amante. Cine*. Nº 108, pp. 5-7.
- Real Academia Española (2001) *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Editorial Espasa Calpe.
- Romero, José Luis (2008) *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Rommetveit, Ingrid y With, Anne-Lise (2008) Tematisk analyse som balansekunst. Om råstoff, usynlighet og fortolkning. En: Bakøy, Eva y Moseng, Jo Sondre (eds.) *Filmanalytiske tradisjoner*. Oslo, Universitetsforlaget, pp. 107-112.
- Santi, Isabel (2002) Algunos aspectos de la representación de los inmigrantes en Argentina. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [Internet]. Nº 4. Consultado en: <<http://alhim.revues.org/index474.html>> [el 21 de mayo 2009]
- Sarmiento, Domingo Faustino [1845] (2006) *Facundo*. Buenos Aires, Editorial Losada.
- Schifloe, Per Morten (2003) *Mennesker og samfunn. Innføring i sosiologisk forståelse*. Bergen, Fagbokforlaget.
- Schwarzböck, Silvia y Salas, Hugo (2001) El verano de nuestro descontento. Género y violencia en La ciénaga. *El amante. Cine*. Nº 108, pp. 10-13.
- Scott, Joan W. (1986) Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review* [Internet]. Vol. 91 (Nº 5), pp. 1053-1075. Consultado en: <<http://www.jstor.org/stable/1864376>> [el 3 de junio 2009].
- Skidmore, Thomas E. y Smith, Peter H. (2005) *Modern Latin America*. New York, Oxford University Press.

¹⁷ El artículo de Palma no fue consultado en la forma del libro. Lo recibí por correo electrónico. Por tanto, no aparecen los números de las páginas.

- Solberg, Ingerid y Oseland, Stina (2008) “Ha pasado la época de los héroes; entramos hoy en la edad del buen sentido”. La construcción de una identidad nacional en Argentina a mediados del siglo XIX. Ensayo no publicado, Instituto de Lenguas Extranjeras, Universidad de Bergen.
- Stam, Robert (2000) *Film Theory. An Introduction*. Oxford, Blackwell.
- Sødal, Anna (2009) Kollaps og kreativitet i Argentina: Filmproduksjon. *Studentradioen i Bergen* [Reportaje de radio en internet]. Consultado en: <http://smib.no/2009/03/23/kollaps-og-kreativitet-i-argentina/> [el 23 de febrero 2009].
- Torre, Juan Carlos y Riz, Liliana de (2001) Argentina desde 1946. En: Bethell, Leslie (ed.) *Historia de la Argentina*. Barcelona, Editorial Crítica, pp. 223-316.
- Varas, Patricia y Dash, Robert C. (2007) (Re)imaginando la nación argentina: Lucrecia Martel y *La ciénaga*. En: Rangil, Viviana (ed.). *El cine argentino de hoy: Entre el arte y la política*. Buenos Aires, Editorial Biblos, pp. 191-207.
- Weber, Max (1971) *Makt og byråkrati. Essay om politikk og klasse, samfunnsforskning og verdier*. Oslo, Gyldendal.
- Wolf, Sergio (2006) *The Aesthetics of the New Argentinean Cinema* [Internet]. Munich, FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique International). Consultado en: http://www.fipresci.org/world_cinema/south/south_english_argentinean_cinema_new_wave.htm [el 3 de septiembre 2009].
- Zullo-Ruiz, Fernanda (2006) El “Nuevo” cine argentino: Forzando la mirada. En: Ricci, Cristian y Geirola, Gustavo (coord.). *¡Dale Nomás! ¡Dale que va! Ensayos testimoniales para la Argentina del siglo XXI*. Buenos Aires, Editorial Nueva Generación, pp. 163-175.

Anexo I: Ficha técnico-artística de *Bolivia*

Título: Bolivia¹⁸

Producción: Israel Adrián Caetano, Roberto Ferro

Producción ejecutiva: Matías Mosteirín

Productora asociada: Lita Stantic

País: Argentina, Holanda

Año: 2001

Director: Israel Adrián Caetano

Asistente de dirección: María Eva Zanada

Argumento (cuento): Romina Lanfranchini

Guión: Israel Adrián Caetano

Fotografía: Julián Apezteguia

Música: Los Kjarkas

Dirección artística: María Eva Duarte

Vestuario: María Eva Duarte

Montaje: Lucas Scavino, Santiago Ricci

Sonido: Juan Pablo Melibovsky, Luciano Specos, Diego Arancibia, Marcos de Aguirre, Martín García Blaya

Lugar de rodaje: Buenos Aires, Argentina

Distribución: Cinema Tropical

Sistema: Blanco y negro

Duración: 75 min.

Estreno: Mayo de 2001 (Festival de Cine de Cannes), 11 de abril de 2002 (Argentina)

Intérpretes: Freddy Flores (Freddy), Rosa Sánchez (Rosa), Oscar Berteza (Oso), Enrique Liporace (Enrique Galmes), Marcelo Videla (Marcelo), Héctor Anglada (Héctor), Alberto Mercado (Mercado).

¹⁸ Ficha basada en las informaciones de Cinenacional.com: <<http://www.cinenacional.com/peliculas/index.php?pelicula=2425>>, de Cinematropical.com: <<http://www.cinematropical.com/distribucion/boliviaexpanded.htm>> y de Internet Movie Database: <<http://www.imdb.com/title/tt0301050/>> [6 de octubre 2009]

Anexo II: Ficha técnico-artística de *La ciénaga*

Título: La ciénaga¹⁹

Producción: Lita Stantic Producciones

País: Argentina, España, Francia

Año: 2001

Productora: Lita Stantic

Coproducción: Ana Aizenberg, Diego Guebel, Mario Pergolini, José María Morales

Jefe de producción: Marta Parga

Directora: Lucrecia Martel

Asistentes de dirección: Fernando Alcalde, Natalia Smirnoff, Fabiana Tiscornia

Guión: Lucrecia Martel

Fotografía: Hugo Colace

Dirección artística: Graciela Oderigo

Ambientación: Cristina Nigro

Asistente de vestuario: Fernando Brun

Maquillaje: Marisa Menta, Sebastián Molchasky

Montaje: Santiago Ricci

Sonido: Guido Berenblum, Emmanuel Croset, Adrián de Michele, Hervé Guyader, Milena Poylo

Efectos especiales: Rubén Santeiro

Lugar de rodaje: Salta, Argentina

Jefe de locaciones: Silvina Di Francesco

Distribución: Cinema Tropical, Cowboy Pictures

Casting: Natalia Smirnoff

Sistema: Color

Duración: 103 min.

Estreno: 8 de febrero de 2001 (Festival Internacional de Cine de Berlín), 12 de abril de 2001 (Argentina)

¹⁹ Ficha basada en las informaciones de Cinenacional.com: <<http://www.cinenacional.com/peliculas/index.php?pelicula=1548>> y de Internet Movie Database: <<http://www.imdb.com/title/tt0240419/fullcredits#cast>> [6 de octubre 2009]

Intérpretes: Graciela Borges (Mecha), Mercedes Morán (Tali), Martín Adjemián (Gregorio), Leonora Balcarce (Verónica), Silvia Baylé (Mercedes), Sofía Bertolotto (Momi), Juan Cruz Bordeu (José), Noelia Bravo Herrera (Agustina), María Micol Ellero (Mariana), Andrea López (Isabel), Sebastián Montagna (Luciano), Daniel Valenzuela (Rafael), Franco Veneranda (Martín), Fabio Villafane (Perro), Diego Baenas (Joaquín).