

NUEVAS POSTURAS CRÍTICAS EN EL CINE ARGENTINO: *LA DEUDA INTERNA* (1987), *UN LUGAR EN EL MUNDO* (1992) E *HISTORIAS MÍNIMAS* (2002)

GASTÓN LILLO
Université d'Ottawa

Résumé. À travers l'analyse des films *La deuda interna* (1987), *Un lugar en el mundo* (1992) et *Historias mínimas* (2001), cet article tente de déceler quelques-unes des formes que prend la quête d'une perspective oppositionnelle et critique dans le cinéma argentin des trois dernières décennies du vingtième siècle. Cette quête fait suite à la désarticulation du discours militant de la gauche et à la crise de la pensée utopique comme fondement idéologique du cinéma politique des années antérieures. Entre le registre nostalgique des récits épiques à la recherche de la reconstitution des totalités homogénéisantes et le repli dans la fragmentation des micro-histoires du quotidien, les films analysés rendent compte des contradictions et ambiguïtés propres au contexte d'où ils émergent.

Abstract. Through the analysis of the films *La deuda interna* (1987), *Un lugar en el mundo* (1992), and *Historias mínimas* (2001), this article attempts to disclose some of the forms that the search for an oppositional perspective and critique has taken with regard to the Argentinean cinema of the last three decades of the 20th century. This quest emerges after the dislocation of leftist militant discourse and the crisis of utopian thought as the ideological source of the political cinema of earlier years. Between the nostalgic style of epic narratives seeking to re-establish homogeneous totalities, and the falling back to the fragmented vignettes of everyday life, the analyzed films show some of the contradictions and ambiguities that characterize the context from which they emerge.

Mi contribución a este volumen especial¹ se centra en el análisis de tres películas producidas en Argentina en el marco de los últimos 25 años. Se trata de *La deuda interna* (1987) de Miguel Pereira, *Un lugar en el mundo* (1992) de Adolfo Aristarain e *Historias mínimas* (2002) de Carlos Sorín, que serán consideradas como representativas de un contexto mayor que va desde el fin de la dictadura (1983) hasta la crisis económica, política y social que estalló en el país en el 2001, cuyas consecuencias se resienten hasta hoy día.

Durante este período la producción artística y cultural argentina y latinoamericana con vocación crítica ha tenido que hacer frente a la desarticulación del discurso socialista que hasta los años ochenta se había convertido en el referente exclusivo de autoridad dentro del campo crítico y se ha visto obligada a elaborar estrategias discursivas y textuales originales para oponer resistencia al avance arrollador del neoliberalismo que empezó a ocupar, desde la época de los militares, todos los espacios de la economía y de la representación. Las películas que comentamos aquí son vistas como ejemplos de esa búsqueda de expresiones, más o menos nuevas según los casos, que se manifiesta en la producción de toda esa época. En ellas, como veremos, se pueden detectar distintas perspectivas desde donde interfieren críticamente en la realidad circundante: por una parte, cierto deseo de revitalizar el finalismo heroico de las totalizaciones homogéneas, propio del discurso izquierdista anterior, en unos registros nostálgicos, y por otra parte, unas prácticas que rompen con la mirada épica nacional optando por el repliegue en las micro-historias y en lo biográfico doméstico y marginal (Richard 1993). Más que ofrecer perspectivas homogéneas, estas películas dan cuenta de las contradicciones y ambigüedades, potenciadas por el contexto de transformaciones del campo artístico, político y teórico de donde surgen. Las películas corresponden a los períodos presidenciales de Raúl Alfonsín (1983–89), Carlos Menem (1989–99), y Fernando De la Rúa (1999–2001) y podrían ser analizadas en una relación más directa y detallada con cada uno de estos períodos, pero en este trabajo han sido consideradas como formando parte de un mismo bloque histórico cuya coherencia está dada por el restablecimiento de la democracia, la consolidación del modelo económico neo-liberal y las tentativas de rearticulación del discurso oposicional.

Dentro del marco del neoliberalismo mundializado —que avallado o criticado por los sucesivos gobiernos democráticos (desde

Alfonsín hasta Kirchner, pasando por Menem, De la Rúa y subsecuentes), no ha abandonado su posición dominante— el cine argentino ha tenido que adaptar sus modos de producción y los modelos estéticos que habían prevalecido desde la época del cine militante de los años 60–70 y la época del exilio de los años 70–80. Asistimos así, hacia los ochentas, a un abandono de la experimentación estética radical, propia del contexto político anterior,² y entramos en un período dominado por el modelo comercial y de co-producciones con otros países, especialmente España y Francia³ (*La historia oficial*, *El lado oscuro del corazón*, *Señora de nadie*, etc.), aunque rápidamente también (y más nítidamente desde los años 90), por una corriente de filmes alternativos, en ruptura con el cine de los ochenta, que empieza a desarrollarse en lo que se ha llamado el “nuevo cine argentino” (con cineastas como Stagnaro, Caetano, Trapero, Martel, Burman, Rejtman, entre otros)⁴; un cine donde la representación se plantea (aparentemente) fuera de referentes estéticos y políticos conocidos en acorde con articulaciones culturales que han dejado atrás las perspectivas totalizadoras.⁵

Por sus opciones estéticas (más que por su cronología), las películas que se abordan en este artículo —principalmente *La deuda interna* y sobre todo *Un lugar en el mundo*— se sitúan más cerca de las formas fílmicas que dominaron en los ochenta, formas fílmicas que, privilegiando fundamentalmente la perspectiva alegórica, según Gonzalo Aguilar, se dieron como tarea responder, “a la demanda política (qué hacer) y a la identitaria (cómo somos)” (Aguilar 2006, 23), demandas que ya no serían centrales para el “nuevo cine argentino” —corriente con la cual se relaciona mejor *Historias mínimas*—: “Al negarse a estas demandas, guionistas y realizadores construyen sus narraciones sin la necesidad de desarrollar los argumentos paralelos de lo político o de lo identitario como lo habían hecho, de distintas formas, los directores más representativos de la década anterior.”⁶

Como queda dicho, las películas que comentamos aquí, contienen una serie de problemáticas y cuestionamientos propios del imaginario social argentino de las últimas décadas y dan cuenta de la búsqueda de nuevas formas de discurso crítico, elaboradas por el sector intelectual y artístico, en un momento caracterizado por la disolución de los referentes políticos tradicionales y la transformación profunda del campo conceptual desde donde se abordaban los hechos culturales.

Pasados ya los efectos que dejó la disolución del proyecto socialista y sus formas discursivas totalizadoras que cayeron junto con otros mitos de emancipación (el Progreso, el Desarrollo, etc.)⁷ muchos productos culturales latinoamericanos responden al llamado de no ceder al desencanto y a la nostalgia que sintetizaba, entre otros, Martín Hopenhayn de la siguiente manera:

[...] los sueños colectivos que sucumbieron al rigor de la historia piden a los sobrevivientes que no sucumban, a su vez, a la tentación de la letanía. El lamento podrá ser lúcido. Pero evadirlo tal vez sea el modo más sensato de velar estas difuntas historias que a pesar de su ripio dispensaron tantas esperanzas humanas, demasiado humanas (...) Habrá que constatar lo irrecuperable y en una misma operación, tantear lo reciclable. Si algunos mitos de emancipación o desarrollo parecen haber estallado en mil pedazos —tanto en América Latina como en otras regiones—, de esos mitos siempre habrá retazos, esquirlas y jirones que proveen parte de la materia prima para elaborar nuevos proyectos colectivos. (Hopenhayn 1995, 9)

Un elemento común que comparten estos filmes, es el interés por exponer la manera en que los procesos de mundialización de los mercados y de la cultura influyen en la vida individual y colectiva de los habitantes de la periferia interna, esos pueblos alejados de las ciudades capitales en donde aún la modernidad clásica no ha acabado de llegar y ya los elementos de modernidad tardía (o postmodernidad) empiezan a instalarse. Situando sus ficciones lejos de los centros urbanos, ya sea en el noroeste seco y pobre de Chorcán, provincia de Jujuy como en *La deuda interna*, o en el ficticio Valle Bermejo a centenas de kilómetros de Buenos Aires de *Un lugar en el mundo*, o en el pueblo de Fitzroy en medio de la Patagonia de *Historias mínimas*, estos filmes activan una reflexión sobre las estrategias de sobrevivencia que desarrollan los sectores populares en el nuevo contexto del neoliberalismo transnacional. En dos de estas películas: *Un lugar en el mundo* y en menor grado en *La deuda interna* la reflexión crítica a propósito de los sectores más pobres de la sociedad rural argentina, aparece mediada, por la figura del intelectual, figura

central del discurso izquierdista de los años 60–70 con el cual estas dos películas dialogan.⁸ Diferente es el caso de *Historias mínimas* donde está ausente la mediación intelectual así como también está ausente cierto esquematismo didáctico que *Un lugar en el mundo* hereda del cine latinoamericano militante pero también de la más clásica tradición del cine hollywoodense.

Ante el avance de la mundialización (presente explícita o implícitamente en las películas analizadas) y ya sea focalizando en una problemática colectiva y/o en las historias personales, las películas manifiestan diversamente las formas en que reaccionan los sujetos situados en posición marginal, ya sea por repliegues nostálgicos, acomodamientos identitarios, transformación de subjetividades, y nuevas formas de hibridaciones culturales.

La deuda interna (1987): las paradojas de la nación imaginada

Producido en 1987, el filme ancla su diégesis principalmente en los años de la última dictadura militar: desde el golpe de estado de 1976 hasta la Guerra de las Malvinas de 1982, guerra que terminó con la derrota del ejército argentino y provocó la caída de la Junta Militar un año más tarde.

El filme, producido durante la transición democrática, es uno de los primeros en referir desde una ficción al pasado reciente de represión, tortura y desapariciones que padecieron los argentinos. Pero lo que constituye lo esencial para la discusión aquí es la exploración de las paradojas y contradicciones que se desarrollan en torno a la construcción imaginaria de la nación argentina durante la dictadura y el papel que jugó en esta construcción la intelectualidad progresista. A nuestro juicio el filme anticipa el final de una época en la que la nación era el soporte central de las políticas de modernización orquestadas por el Estado. Políticas vehiculadas tanto por la versión populista de modernidad como por la versión autoritaria.

En el filme, la llegada de un maestro de escuela a la localidad aislada y pobre de Chorcán en la provincia de Jujuy, y la amistad que establece con un niño indígena del lugar: Verónico, sirven de punto de partida para abordar las paradojas que conllevan las tentativas de integración a la nación moderna argentina de su alteridad indígena a

través de la educación. Verónico, desde su situación de marginación, precariedad económica y total desconocimiento de los signos portadores de la identidad nacional argentina, será integrado a la nación gracias a la labor educativa del maestro, que se ha convertido en su tutor y amigo. Aspirado por la máquina nacionalista puesta en marcha por la dictadura militar durante la Guerra de las Malvinas el joven terminará dando la vida por una nación que hasta hace poco antes lo ignoraba o excluía. En efecto, inspirado por las historietas sobre la Royal Navy inglesa, que el maestro le ha regalado, y por la atracción que le despierta el mar que nunca ha visto y que proyecta imaginariamente sobre la tierra reseca del desierto, Verónico será fácilmente presa del aparato militar que se apropia de su ilusión enrolándolo en el crucero General Belgrano, que será hundido por la Marina británica durante la guerra con el resultado de toda su tripulación —de alrededor mil marinos— muerta. Irónicamente el buque lleva el nombre de la plaza central de la capital de la provincia adonde el maestro lleva a Verónico para indagar sobre el paradero de su padre de quien no se tiene noticias desde una última carta fechada en Jujuy en la que habla de sus actividades sindicales y su compromiso político. La búsqueda resulta vana. El maestro es humillado en un interrogatorio militar del cual el espectador puede inferir que el padre de Verónico se ha convertido en uno más de los opositores que la dictadura hacía desaparecer. Pero el viaje ha servido también para facilitar el contacto del niño con la modernidad y los símbolos patrios de la Argentina (que funcionarían aquí como sustitución simbólica: el niño pierde al padre pero incorpora una patria). De esta manera, el maestro, que cree en la dimensión liberadora de la instrucción, (y le habla al niño de la historia de Argentina y de sus héroes), se convierte contra su voluntad y paradójicamente en mediador de esa máquina de guerra manejada por los mismos militares responsables de la tortura y desaparición de los opositores.

La mayor parte de la película se desarrolla en la región periférica y pobre del noroeste argentino y enfatiza desde el principio el desfase entre la realidad nacional de los centros urbanos modernos y la de las localidades alejadas.⁹ Con gran justeza de imágenes, inscritas en la tradición testimonialista o documental, poniendo en escena actores no profesionales, y usando muy pocos diálogos, aborda las complejidades que plantea la integración de la alteridad interna en el proyecto nacional. El interés por la periferia aparece desde los primeros planos

del comienzo que nos muestran un espacio pre-moderno que parece estar fuera del sistema nacional. La presencia y el trabajo de representantes de las instituciones de la nación (el agente de policía) y un funcionario del aparato burocrático del gobierno (el comisionado) no parecen bastar para que funcione en este pueblo la "comunidad nacional imaginada" en la terminología de Benedict Anderson.

Un viejo aparato de radio, (el único del pueblo), no conecta a la comunidad con las ondas de la modernidad homogénea de la nación, sino que abre el espacio cultural a interferencias diversas (como emisoras brasileñas) dejándose ver tal vez como signo de apertura a una heterogeneidad, que los militares pondrán rápidamente bajo su control desde el golpe de estado.¹⁰ Recordemos que es a través del aparato de radio que los habitantes de Chorcán escuchan el primer bando de la Junta militar anunciando el inicio de lo que los militares llamaron "Proceso de Reorganización Nacional" y que la autoridad del lugar no tarda en aplicar la censura: "Usted no escuchará más emisiones comunistas" le dice al viejo Don Domingo el agente de policía ascendido a "jefe de plaza" luego de la destitución del alcalde civil.

Lejos de ser mostrados como nacionales, los procesos de identificación colectiva de los habitantes de Chorcán aparecen más en relación con una cultura local: actividades comunitarias en torno a la tierra, fiestas y rituales citados auditivamente y visualmente en el filme. Casas de barro, vestidos, objetos de labranza y utensilios, melodías e instrumentos musicales, comidas, un ritmo particularmente lento enfatizados por la casi ausencia de movimientos de cámara y por el uso del plano-secuencia, así como diferentes aspectos de creencias no racionales (oraciones a la *pacha-mama*, y manifestaciones de la imaginación mágico-mítica) forman parte de los elementos de una cultura popular local. A ese mundo tradicional que corresponde a la cultura oral, y desligado de la nación moderna llega el maestro con su proyecto letrado.¹¹ En el filme la cultura popular local tradicional se ve forzada a competir con la cultura de masas moderna¹² que los militares empezaron a promover desde que asumieron el control de la nación.¹³

Tres actitudes respecto a la modernidad aparecen en el filme: lo tradicional cerrado sobre sí mismo representado por los viejos del pueblo que rechazan mandar a los niños a la escuela, la actitud de fe en la dimensión emancipadora del proyecto letrado representado por

el maestro y la modernidad de los militares, que irrumpe violentamente en el filme a través de los planos de una camioneta del ejército que llega a toda velocidad por la tierra reseca de Chorcán trayendo a bordo a dos militares que se encargarán de comunicar las reglas del nuevo orden al mismo tiempo que, en plano cercano, arrancan con violencia de la oficina municipal, una foto de Eva y Juan Domingo Perón y otra de la presidenta depuesta Isabel Martínez de Perón. Toda esta escena marcada por la rapidez y la crispación de los actos y de los gestos de los militares, se contrapone a los silencios, la dimensión contemplativa y el ritmo lento del pueblo en donde la gente se moviliza a pie o en burro.

Con la llegada de los militares al poder aparecen en Chorcán algunos bienes de consumo importados como la enorme radio ya mencionada o una multitud de banderitas argentinas de plástico y papel que irónicamente llevan la inscripción "Made in Hong Kong." Los elementos de distancia crítica e irónica respecto a la invasión de bienes de consumo extranjeros que caracterizó la época de los militares y que se sugiere metonímicamente con el ejemplo de las banderitas, es evidente en el filme. Algo más compleja es la perspectiva respecto al proyecto representado por el maestro.

Es precisamente la ilusión emancipadora del proyecto del maestro, que a través de la educación cívica contribuye a la integración de la alteridad en la nación, la que entra en crisis en la película. A nuestro juicio, lo que se evoca en definitiva es el fin de ese proyecto nacional popular al que adhirieron sectores progresistas e izquierdistas, representado por el maestro que, entre otras cosas, veían en la educación la posibilidad de incorporar a los sectores marginados a una nación solidaria e igualitaria. Es justamente la maniobra de los militares que se apropian discursivamente de los signos de la nación durante la Guerra de las Malvinas la que deja fuera de juego a las posiciones progresistas (del liberalismo ilustrado) e izquierdistas que desde el siglo XIX se sumaron acríticamente a la glorificación patriótica, épica, de la nación. Habrá que esperar la época de crisis de la modernidad y la aparición en la producción teórica del post-estructuralismo para que tenga lugar una revisión crítica de la nación en tanto proyecto homogeneizador, excluyente e históricamente instrumento fundamental para el desarrollo del capitalismo en América Latina. Al evocar la modernidad liberal tradicional y su substitución

violenta por el proyecto del capitalismo globalizado instaurado por los militares y continuado más tarde por los gobiernos democráticos, el filme sugiere implícitamente la necesidad de reevaluar la relación del discurso crítico con el paradigma de la nación.

Esta aparece encarnada por el maestro luego del golpe de estado militar que proscribió la tradición del discurso nacional popular (y que en Argentina sintetizó el peronismo). En el personaje se instala la duda respecto a la nación de los militares. Éste deja de realizar el acto cívico tradicional de izar la bandera en la escuela, no se une a la fiebre nacionalista del fútbol, reacciona con un silencio incrédulo ante el pronóstico de una gran victoria de Argentina sobre los ingleses en la guerra que hace el dependiente de la oficina de correos: “¿Vio maestro, la paliza que le vamos a dar a los ingleses?”

El filme no articula una explicación argumentada frente a lo que está ocurriendo, pero los silencios, el distanciamiento y la posición de observador que asume el personaje del maestro evocan la dificultad que experimentaron los opositores del régimen militar en resolver la contradicción que encerraba lo que algunos llamaron “la adherencia forzada” a la guerra, el hecho de aceptar que “el enemigo principal pasaba a ser Inglaterra y no la Junta Militar” y establecer con ésta “una alianza de objetivos comunes aunque equívocos” (Rozitchner 1988, 181) en el contexto de una de las últimas “guerras coloniales,” como la calificara la izquierda radical de América Latina.

El filme, pues, pone al desnudo las contradicciones del discurso nacional de los militares que al mismo tiempo que se presentan como los defensores y fieles representantes de la nación, impusieron un régimen de terror en el país e impulsaron una política de desmantelamiento del estado nacional. Desplazaron la industria nacional promoviendo las importaciones y abrieron la economía hacia las inversiones extranjeras. Medidas todas que agudizaron en vez de resolver la crisis social política y económica, como quedó demostrado en el 2001. Pero el filme también expone críticamente la actitud de sectores progresistas que se adhirieron sin perspectiva crítica a la misión civilizadora del proyecto integrativo-asimilitavo de la nación. Actitud que empezó a desmoronarse definitivamente, como lo sugiere el filme, con la derrota en la Guerra de las Malvinas.

Si *La deuda interna* plantea las paradojas del discurso nacional ilustrándolo con el ejemplo trágico de la Guerra de Malvinas, *Un*

lugar en el mundo, que analizamos en el próximo apartado, parece reanudar tanto por el tratamiento de las imágenes como por su tema, con cierta épica nacional, dando la perspectiva enunciativa a unos retornados nostálgicos del país perdido. La experiencia del exilio no parece haber afectado su identidad nacional: “Nos vinimos (de Madrid a Argentina) porque nunca nos fuimos” aunque la perspectiva del proyecto colectivista que implementan no tiene como horizonte la nación entera sino que un esp-acio bastante más modesto. Como lo plantea uno de los personajes en la película: “Yo no digo ‘se perdió una batalla pero no la guerra,’ yo digo ‘si la guerra se ha perdido, por lo menos me quiero dar el lujo de ganar una batalla,’” cita que nos da la pauta para entender mejor el intento de rearticulación crítica del discurso izquierdista en esta película.

***Un lugar en el mundo* (1992). Los *impasses* de la izquierda**

Un lugar en el mundo (1992), sitúa su trama hacia finales de los años 80, período de redemocratización en el que una serie de exiliados deciden regresar a la Argentina. En el filme se trata de una pequeña familia compuesta por Mario Dominici (Federico Luppi), antiguo profesor de sociología expulsado de la universidad por la dictadura, junto con su esposa Ana (Cecilia Roth), una médica traumatizada por la tortura y la desaparición de su hermano, y el hijo Ernesto (Gastón Batyi) que regresan al país luego de un exilio de cinco años en España.

En un gesto de rechazo al modelo de sociedad que domina en el país, los “retornados” del filme abandonan Buenos Aires, la gran capital neo-liberal globalizada, y se repliegan en la periferia rural.¹⁴ En ese espacio que aún no ha sido completamente integrado al sistema mundial, hacen resurgir un proyecto comunitario con visos utópicos. Pero las estrategias de resistencia que elaboran, reproducen curiosamente los mismos *impasses* del proyecto izquierdista argentino anterior al neo-liberalismo, que como ya es sabido no estuvo exento de contradicciones.¹⁵

El núcleo conflictivo central a partir del que se estructura el filme, confronta el proyecto comunitario de una cooperativa rural, elaborado por el intelectual retornado Mario Dominici, y el proyecto de la multinacional Tulsaco interesada en la construcción de una represa

hidroeléctrica en la zona. Implementado por el concejal Andrada (especie de cacique local, autoridad política y representante de la transnacional), el proyecto hidroeléctrico empuja a los campesinos a vender sus tierras, abandonar el campo y a adaptarse a los nuevos imperativos productivos de la región, poniendo en jaque las aspiraciones colectivistas de Dominici. Como *La deuda interna*, también *Un lugar en el mundo* ofrece una mirada crítica sobre ciertos efectos que la expansión capitalista mundial produce sobre una periferia anclada entre la pre-modernidad y la modernidad y como aquélla da cuenta de las formas en que se van rearticulando las perspectivas críticas.

El filme evoca un vasto fragmento de la historia política argentina de las últimas décadas. Historia íntimamente ligada a la derrota de la izquierda y a la incertidumbre que provocó tanto en el plano individual como en el social y que podemos asociar, con Hopenhayn, a la crisis del pensamiento utópico:

La recomposición de la economía global y la desmitificación de los socialismos reales han dejado a la modernidad huérfana de sueños de masas. Esas masas son cada vez menos pensadas como efervescentes, movilizadas, desafiantes. La docilización cultural y el sesgo administrativo y pragmático de la política han creado una situación que podría definirse como crisis del pensamiento utópico. (Hopenhayn 1995, 207)

La historia de Mario Dominici aparece marcada por la derrota. Exilado una primera vez como consecuencia de la dictadura militar, el retorno al país en plena época de privatizaciones¹⁶ lo empuja a una especie de segundo exilio.

Constatando a su regreso que definitivamente no encajan en el modo de vida dominante de Buenos Aires, Mario, Ana y su hijo Ernesto, se instalan en Valle Bermejo, pequeño pueblo rural y pobre de la provincia argentina no todavía integrado completamente al "sistema mundo" (Wallerstein 1974) y donde coexisten, como en la mayor parte del territorio latinoamericano elementos modernos y pre-modernos. De la tensión modernidad / pre-modernidad activada en el filme, evocamos las escenas de las frecuentes carreras entre la carreta, conducida por Ernesto y el tren que llega al pueblo una vez por semana. En esta confrontación es significativo que desde el prin-

cipio de la película hasta el final, sea la rústica carreta tirada por un caballo la que salga victoriosa sobre el tren, símbolo emblemático de la modernización que transporta al geólogo de la multinacional Hans Meyer Plaza (José Sacristán) al pueblo, que puede ser visto como una especie de agente técnico de la globalización.

Una vez instalados en Valle Bermejo, Dominici organiza una cooperativa entre los pequeños criadores de ovejas del lugar e instala, en el patio de su casa, la escuela del pueblo; por su parte, Ana, la médica, se ocupa de la clínica mientras que Nelda (Leonor Benedetto) una religiosa comprometida socialmente y amiga de la familia, asume la responsabilidad de la parroquia. Juntos, pues, han logrado, como lo dice irónicamente uno de los personajes del filme, “el control sobre la educación, la salud, la fe y la economía de Valle Bermejo y sus alrededores.”

A través de su proyecto, Dominici recupera para los pequeños ganaderos de la cooperativa cierto manejo de poder dentro de las reglas del juego que les permite el capitalismo rural. Pero el proyecto es además una vía de reconstruir su identidad fragilizada por el miedo y el exilio en el marco de una pequeña comunidad donde la práctica solidaria cotidiana alcanza un impacto social inmediato, no obstante el corto alcance de su radio de acción.

Pero esta zona es sometida a la presión de los intereses expansionistas de la economía global. Y será Andrada, autoridad política de la región, el instrumento de esa expansión a través de transacciones fraudulentas. Antes de que sea de conocimiento público el proyecto de construcción de la represa, comprará las tierras de los campesinos y ganaderos a precios irrisorios con el fin de venderlas más tarde a precios bastante más beneficiosos. De esta manera, Andrada deja el terreno libre a la instalación de la multinacional, fomenta el abandono de las actividades agrícolas en la zona, y por ende el reciclaje profesional o la emigración de los campesinos, y de paso se enriquece con la compra y venta de tierras.

Desde su título *Un lugar en el mundo* parece oponerse a la corriente de pensamiento que promueve las culturas nómadas, las ideas del territorio personal o social como espacios transitorios, para afirmar la necesidad del anclaje del sujeto en un origen con el fin de establecer parámetros más estables de identidad. A este respecto, desde el principio, el marco narrativo del filme da el tono a la introducción de

la problemática identitaria. Un relato englobante acompañado de una voz en *off* en primera persona, la de Ernesto, hijo de Dominici que vuelve a Valle Bermejo ocho años después de los acontecimientos que narra el filme, nos sitúa de lleno, a través del viaje de regreso, en la temática de la identidad. Este viaje, de un solo día y sin meta clara señala cierto malestar en la situación de nomadismo espacial y existencial a la cual ha sido empujado el sujeto. La subjetividad que construye la voz del relato se presenta en un proceso de búsqueda vacilante, indecisa respecto al futuro que a medida que avanza el filme se precisa: el personaje vuelve a recuperar la memoria de los acontecimientos del pasado que se están borrando: "vine para hablar con vos y acordarme bien de todo lo que pasó aquel invierno." En ese momento, el espectador puede darse cuenta que el destinatario del discurso de Ernesto es el padre muerto. El hijo reconoce la ausencia del padre y quiere recuperar en su figura fuerte una suerte de horizonte identitario que lo ayude en las decisiones a las que se ve enfrentado a la entrada de la edad adulta.

A través del discurso del hijo, el filme relativiza las posiciones posmodernistas con respecto a las identidades descentradas y fluidas. Frente a la "deslocalización" que afecta a los personajes, el discurso afirma la necesidad de un anclaje en "un lugar en el mundo", un lugar propio como base de identidad que funcionaría como un *axis mundi*.

Hacia el final del filme, después del largo flash back y la reanudación de la voz de Ernesto interrogando a su padre, queda claro que la rememoración, que ha compartido con el espectador, le permite de cierta manera proyectarse hacia el futuro con menos incertidumbre. Sabe que no tiene lugar, pero por lo menos tiene la certeza de que existe y de que lo encontrará en un momento u otro. "Me gustaría que me dijeras cómo hace uno para saber cuál es su lugar. Yo por ahora no lo tengo. Supongo que me voy a dar cuenta cuando esté en un lugar y no me pueda ir. Supongo que es así. Ya va a aparecer. Todavía tengo tiempo de encontrarlo." Al expresar la certidumbre que ese lugar existe y que podrá encontrarlo, la película revela aquí con evidencia, si no un programa político, una esperanza para el pensamiento utópico.

En otro nivel de significación, el filme inscribe en su textualidad las tensiones discursivas producidas por el fracaso del proyecto colectivista de los años 60-70 en América Latina. De cierta manera,

el filme, como ya señalamos, es una alegoría de la situación de la izquierda frente a ese fracaso. Los dos personajes principales (Hans y Dominici) representan dos vías completamente opuestas por las cuales los antiguos militantes se ven obligados a reconfigurar su subjetividad en el contexto del neo-liberalismo que ocupa todas las áreas de la actividad social y de la producción simbólica. En esta reconfiguración de subjetividades, después del fracaso, tenemos por un lado, la posición de Dominici, el exiliado retornado, que permanece en un idealismo redentor desde donde atribuye un sentido mesiánico a sus actos y se niega a asimilar los valores de la sociedad de consumo. Por otro lado, contrastando con la actitud de Dominici, tenemos la posición de Hans, cuyo pasado anarquista lo predispone a una actitud cínica hacia lo político tradicional, la religión, la familia y cualquier otro discurso cerrado y teleológico. Ese personaje irónico, un tanto nómada y aventurero, "posmoderno" (como lo llaman otros personajes en el filme), se acomoda a cualquier situación y sus actos, según él, están exclusivamente orientados por el dinero.

Tal como en la historia latinoamericana, en el filme, el proyecto colectivista termina por fracasar. Los campesinos acaban dejándose tentar por la posibilidad de obtener liquidez rápidamente y, a espaldas de Dominici, cierran un pacto de venta a precios irrisorios de su producción de lana y más tarde, de sus tierras con el monopolista local. Dominici se siente traicionado y antes de que las transacciones se vuelvan realidad, decide una noche quemar el granero donde se guarda toda la producción del año. Por este acto, la utopía de Dominici se vuelve cerrada, es decir dogmática. Es un gesto autodestructor que traduce la posición del que se cree en posesión de las leyes de la historia. Como la realidad no se ajusta al dogma, interviene violentamente sobre esa realidad, como si ella se equivocara. En su acción Dominici pronuncia las palabras siguientes: "Ahora ya no tienen nada que perder, ahora tendrán que recomenzar de cero." Esas palabras evocan si no la letra, el espíritu del Manifiesto Comunista "El proletario no tiene nada que perder salvo sus cadenas." Se puede también percibir en ese gesto destructor la realización de una consigna latinoamericana de los años 60: "la patria será de todos o no será de nadie." Sin embargo, al destruir el capital, al quemar la lana, Dominici facilita paradójicamente el advenimiento y la implantación rápida de la multinacional.

Un lugar en el mundo muestra amargamente a través de la derrota de Dominici, la imposibilidad del proyecto colectivista en el contexto descrito. El gesto final del personaje no tiene ninguna repercusión social o política dentro del filme, es recuperable sólo desde un punto de vista personal, el del hijo. A través de la voz y la reflexión de Ernesto, toda una generación de jóvenes parece rendir homenaje a estos soñadores utópicos. Hacia el final de la historia, el héroe muere. El mundo en el que vive ya no le corresponde. En realidad, no logra encontrar "su lugar en el mundo," porque la transnacional llega hasta donde él se había replegado y lo arranca de su propio lugar. Su único "lugar en el mundo" al final, es su tumba.

Para David Oubiña, es "en la capacidad de hacer frente al poder (que) el film juega su nobleza" y agrega que éste, "Sin intentar un superficial optimismo pretende mirar hacia el futuro haciendo pie en los desconciertos" (Oubiña 1994, 80). Aludiendo a las palabras de Ernesto: "no se puede ser tan imbécil para dejar que las cosas se borren. Hay cosas de las que uno no puede olvidarse. No tiene que olvidarse. Aunque duelan," el crítico sostiene que el film representa "un empecinado corte de manga a la amnesia. Es allí donde la dignidad con la que se enfrenta el dolor resulta la madre de la única sabiduría sobre la que será posible edificar un futuro" (Oubiña 1994, 80). Leído en relación a su contexto de producción el filme proponía un espacio de reflexión en clave alegórica, sobre la marginación social, el aborto¹⁷ del sueño colectivista, la necesidad de resistir y sobre todo no olvidar.

Sin embargo, aunque el filme se posiciona desde el punto de vista crítico respecto a las nuevas formas de modernidad aparejadas a la globalización capitalista tratando de rearticular el maltrecho discurso izquierdista, encierra algunas sorprendentes ambigüedades y paradojas. En la película, los personajes tratan, a través de su accionar ético, de implementar una visión corregida de la modernidad, refundándola en valores humanistas y solidarios. No deja de ser paradójico, sin embargo que los parámetros de esta modernidad representada en el filme, correspondan a algunas instituciones de base de la nación: Escuela pública, Iglesia, Clínica, que en la historia de América Latina desde el siglo XIX están connotadas por el autoritarismo y el control social, y aparezcan asociadas al proyecto liberal de "civilización" que se caracterizó por la violencia epistémica¹⁸ y militar frente al Otro, el

Indio, el gaucho, etc. En este contexto, llama la atención la relación que se puede establecer entre el ritual cívico de izar y bajar la bandera en la escuelita y el término (ambiguo) de “frontera” con el que nombra Hans al profesor, para demostrarle todo el respeto y la admiración que éste le inspira. El sentido ambivalente y contradictorio del término “frontera” evoca a la vez a los héroes del *Western* estadounidense (género favorito de Hans) con el que, dicho sea de paso, la película establece varias relaciones intertextuales¹⁹ pero también la campaña de expansión del estado-nación argentino sobre la Pampa llamada “guerra de frontera.” Esta guerra se inscribía en el proyecto modernizador del país en el siglo XIX y era la manifestación armada de la misión civilizadora de indios y gauchos. Paradójicamente al querer sacar a los campesinos de la pre-modernidad, Mario Dominici reproduce los mismos gestos promovidos por el Estado en el siglo XIX, volviendo entonces ambigua la dimensión liberadora y solidaria de su proyecto.

La película no ofrece respuestas a las problemáticas que expone, ni en el plano colectivo que pudiera indicar nuevas pistas para la elaboración de un proyecto social ni en el plano individual proponiendo tácticas que fomentaran condiciones de emergencia para las subjetividades alternativas en tensión con el sistema simbólico dominado por el mercado, como lo hace por ejemplo el reciente documental canadiense *The Take* (2005) de Avi Lewis y Naomi Klein.²⁰ En este sentido, es un producto de su época donde, a pesar de la revigoriación opositora a la globalización y al neo-liberalismo, aún no se vislumbraba con claridad un proyecto político alternativo. En lugar de proponernos respuestas, el filme nos expone el *impasse* en el cual se encontraba el discurso de la izquierda tradicional en la América Latina a inicios de los 90. El gesto de destrucción de parte de Dominici, una vez que constata con amargura que ha sido vencido otra vez por el poder corruptor del dinero y los intereses a corto plazo de los campesinos, subraya en nuestra opinión los peligros de convertir la utopía en dogma, es decir, negarse a que la utopía sea justamente eso: “un imposible que orienta y permite aprehender lo posible” (Hopenhayn 1995, 270). Pero, *Un lugar en el mundo* desemboca también en un camino de reflexión a propósito de la necesidad del pensamiento utópico. Dentro de las diversas posiciones que se han producido al respecto, recojo la de Hopenhayn para quien:

Atributos tales como la solidaridad y la participación, la identidad social y la libertad, la pertenencia y el trabajo, la comunicación y el afecto, la creatividad colectiva y la diversidad cultural, debieran ser recuperados por la construcción utópica como medios y fines [...]. Potenciar esta racionalidad integradora es hoy un desafío crucial, porque implica romper con el supuesto industrialista del que tanto los capitalismo como los socialismos han sido herederos, a saber: que sólo una sociedad muy industrializada puede comenzar por liberar las potencialidades humanas. (Hopenhayn 1995, 279–280)

***Historias Mínimas* (2002). Lo político en tono menor**

A diferencia de los dos filmes anteriores que ofrecen anclajes históricos y políticos precisos,²¹ *Historias mínimas* (2002), no refiere explícitamente a ningún hecho político o histórico particular y opta por explorar lo político en “tono menor” focalizando los avatares de la cultura de lo cotidiano en el universo popular periférico.

Pero, detrás de la aparente sencillez de las historias personales que cuenta, comparte con los filmes anteriores, el mismo interés por abordar los efectos que producen en el contexto de la periferia interna de Argentina, la tendencia mundializadora de la economía neo-liberal y las nuevas formas de la sociedad de consumo. A través de tres pequeñas historias individuales que se desarrollan entre dos localidades de la lejana Patagonia: Fitzroy y San Julián, provincia de Santa Cruz, el filme deja ver la manera en que los sujetos una cultura local incorporan, adaptan, transforman y/o desechan las formas que reciben de la cultura global mediatizada.

Nuevamente nos encontramos aquí en un espacio distante de los centros urbanos modernos, pero a diferencia de la visión más bien desoladora y disfórica de la periferia que ofrecen los dos filmes ya comentados, en éste, a pesar de la pobreza y el sub-desarrollo, las relaciones interpersonales están cargadas de humanismo y generosidad y la cámara capta cariñosamente las vidas de los personajes. El espacio presentado como un espacio abierto y poco poblado parece un lugar apropiado para la imaginación utópica, nostálgica de un tiempo anterior que por la distancia pareciera haber permanecido protegido de las contaminaciones del desarrollo industrial y de las manipula-

ciones de las ideologías políticas. Es como si en estos filmes, ante la imposibilidad de echar el tiempo atrás, los cineastas se replegaran en un espacio en donde la modernización neo-liberal no ha desarrollado aún sus aspectos más agresivos e insolentes.

No hay referencias a la vieja cultura política revolucionaria de los 60 o 70 o aún a los movimientos *alter globalización* actuales que pudiera haber servido de muro de contención a la tele basura que aparece citada en el filme. No es en términos de polarizaciones binarias que se plantean las cosas. Tampoco tenemos un sujeto colectivo histórico —en sentido marxista— en situación de resistencia o de organización política. La gente que nos muestra la película es gente pasiva que vive casi en estado de inocencia y sin mayor contacto con la cultura letrada (no hay ninguna referencia a la cultura del periódico, a una biblioteca o a la instrucción pública). El espacio representado y la gente que lo habita no parecen oponerse a la penetración de la televisión y la cultura de masas. Escapando al modelo dominante del cine comercial, el filme no estructura su historia en torno a la oposición entre grupos de intereses y la consecuente confrontación entre buenos y malos; no hay aparentemente ningún conflicto, ni suspenso ni efectismos dramáticos y se evita toda explicitación demasiado estridente de una perspectiva moral o ideológica sobre el mundo representado. Pero no por eso se eliminan los efectos críticos del filme. Sutilmente a medida que éste avanza sugiere los aspectos sórdidos que rodean la vida de los personajes. Gracias al recurso a lo grotesco y al registro *kitsch* por ejemplo, se pone al desnudo la construcción de la ilusión en los concursos de televisión donde risas y bondades con los concursantes en escena contrastan con la indiferencia y menosprecio que estos reciben una vez que termina el programa. La mirada del filme se acerca bastante a la manera en que, en otro contexto, Michel De Certeau, Luce Girard y Pierre Mayol definen el objeto de estudio de la cultura popular que, según los autores:

[...] no es una contracultura minoritaria y marginal; ni una tradición popular anclada en el pasado y muerta, mero objeto de la nostalgia, la veneración y el cuidadoso archivo en los museos; ni la cultura de masas uniforme, pasiva, obediente y reproductora, (...) sino la siempre vigente creatividad “efímera y obstinada” de la cultura de todos los días entendida espe-

cíficamente como práctica cotidiana de las mayorías anónimas (...) espacio de libertad creado por las tácticas populares de micro-resistencias y apropiación dentro de los abarcadores márgenes del orden dominante. (Zubieta 2000, 76-77)

La acción de estas historias mínimas se estructura en torno al motivo del viaje que emprenden respectivamente tres personajes. Motivados por razones distintas se interconectarán en algún momento dado en sus recorridos. Se trata del viaje de Don Justo un anciano de 80 años que, burlando la custodia de su hijo, decide recorrer 300 kilómetros para ir a buscar a su perro: Malacara, huido hace unos años, y que ha sido visto en el pueblo de San Julián. Del viaje de Roberto un representante de comercio, en los cuarenta, que le lleva una torta de cumpleaños al hijo de una clienta suya (una joven viuda a la que pretende), y del viaje de María, una muchacha de 25 años, madre soltera, que después del envío de cientos de cartas al canal de televisión de la ciudad se desplaza desde su pueblo para participar en un concurso "en directo" con la ilusión de ganar una multi-procesadora (que no sabe lo que es ni para qué sirve porque no tiene electricidad en su casa) y un viaje turístico a Brasil.

Estos personajes pertenecen a tres generaciones diferentes y a través de las peripecias de sus viajes respectivos el filme nos hace conocer sus aspiraciones, ilusiones y la manera en que se insertan en la vida cotidiana. Se puede establecer una correspondencia entre las generaciones a las que pertenecen los personajes y tres momentos del desarrollo de la modernidad en Argentina en periferia. Los objetos y espacios con los que aparecen asociadas se presentan en posición de acomodamiento ante los embates de la cultura y la economía global. Así por ejemplo la generación a la que pertenece Don Justo, aparece asociada a la "Tienda de Ramos Generales" marcando toda una época en el desarrollo de la modernidad desde el siglo XIX principalmente en provincia. En el filme se la ve transformada en restaurante y en tienda de reparación de televisores porque, como no deja de repetirlo el personaje del viajante: "el mundo cambió" "ahora todo es visual" y "el que no tiene capacidad de improvisación desaparece." En el contexto de las culturas audiovisuales cuya presencia en el filme está subrayada desde el principio a través de la instalación de enormes antenas parabólicas, el *handicap* visual del que padece el viejo Don

Justo, es altamente significativo porque lo excluye de esa cultura que empieza a penetrar en la región. Don Justo, pareciera pertenecer a otro tiempo,²² conecta mejor con la cultura popular tradicional en donde las comunicaciones están basadas en el contacto interpersonal y el cara a cara como puede verse en la escena representada por el encuentro con los obreros que le dan albergue tocando la guitarra, cantando canciones de chamamé, tomando vino y comiendo asado. En el galpón de los obreros estamos lejos de las comunicaciones virtuales de la tele y del Internet, pero el filme no subraya lo conflictivo en el contacto entre las culturas. Más bien parece presentar un espacio compartido en el que hay lugar para las dos.

Si Don Justo evoca la generación de principios del siglo XX, el personaje de Roberto, por su profesión de viajante, representa una época particular de la sociedad de consumo cuyo apogeo fueron los años 50. A través de este personaje se alude también a la manera en que su grupo generacional pone en marcha mecanismos de acomodación ante las transformaciones recientes de la sociedad. Su profesión es mostrada en el filme en abierta decadencia como se puede apreciar por las alusiones al deterioro de las condiciones de trabajo que surgen en la conversación con otro viajante más viejo a propósito de algunos productos insignificantes que tiene que vender, como parches adelgazantes, gomitas para el pelo, estrellitas incandescentes de plástico etc.; la aparición de la tele-tienda (venta por televisión) y el internet que señalan las nuevas formas de comercio que restringe el terreno del vendedor viajero.

El optimismo de Roberto, que ha elaborado una filosofía de vida a partir de frases clisés de su manual norteamericano de técnicas de venta de donde cita su frase predilecta: "Nunca considere un fracaso como un fracaso" es ironizado en el filme. Frecuentemente sus intuiciones resultan falsas y sus planes, que siempre concibe minuciosamente, frustrados.

Pero el personaje no es completamente unívoco. Su búsqueda obsesiva del ejemplar único y personalizado de una torta para el hijo de su pretendida en donde queda inscrita la creatividad artesanal (ya que la forma de la torta es transformada por la intervención de sucesivos pasteleros en torta-balón de fútbol y luego en torta-tortuga) está en ruptura con la estandarización de los productos de consumo masivo. De esta manera muestra vías de transformación del acto de

consumo pasivo al que son reducidos los consumidores de la sociedad de masas en acto de producción, como lo sugieren las tesis de De Certeau sobre la cultura popular (De Certeau 1980). Por su parte, el personaje de María, representa a la juventud marginada, excluida del modelo económico del que sólo puede participar virtualmente a través de las imágenes que le ofrece la televisión. A través de este personaje se introduce el tema de la alienación que produce la televisión en las experiencias de los sujetos y de la colectividad. Seleccionada para participar en la final del mes del concurso de televisión, se apresta a realizar el sueño de su vida: salir en la tele. El personaje parece dominado por los deseos creados para ella por la cultura masiva. El concurso le ofrece la posibilidad de apropiarse del plus simbólico que la sociedad de consumo les otorga a ciertos objetos codiciados promocionados en la televisión. Su relación con los objetos obtenidos en el concurso luego de un negociado intercambio con otra concursante: una caja de maquillaje y la posibilidad de comer en un restaurante con su pequeña hija, tiene más relación con el valor simbólico (de superación ilusoria) que con el valor real de uso. A diferencia de los otros dos personajes de estas historias mínimas, María aparece claramente como consumidora pasiva de cultura recibida; no hay en ella signos que la acerquen a ciertas tácticas populares de resistencia ante la dominación cultural. Pero en el filme, la instancia enunciadora no se puede reducir a una perspectiva unívoca. Este va construyendo ya sea de manera sutil o de manera más evidente, una mirada distanciada e irónica sobre ciertas formas aberrantes que puede producir el encuentro entre la cultura global y la cultura local. Sin embargo, al mismo tiempo abre la posibilidad de una sabiduría popular, una inteligencia local-popular que inscribe en los usos particulares de los objetos de la cultura masiva una manera de apropiación no traumática. En este sentido el filme escapa a las teorías románticas sobre la cultura popular apoyadas en una supuesta pureza de lo tradicional local que lo extranjero masivo vendría a contaminar. Varias figuras y personajes del filme ofrecen lecturas ambivalentes. Muchas de las imágenes de la televisión, por ejemplo, que se integran al mundo de lo cotidiano o al de lo público (la televisión en los restaurantes o en la recepción de los hoteles), pueden ser leídas como un deseo de subrayar su desajuste con el mundo circundante de los personajes, serían en este sentido, imágenes “fuera de lugar” (Schwartz) y por lo tanto aberraciones

risibles. (Por ejemplo: las emisiones de operaciones quirúrgicas, la publicidad televisiva de métodos de adelgazar, las modelos desnudas del carnaval brasileño.)

Sin embargo, ante la desaparición del horizonte social de sindicatos, comunidades barriales, biblioteca pública, escuela o partido político, los medios de comunicación masiva representados en el filme, pueden ser considerados también como únicos espacios de vínculo comunitario que los consumidores pueden usar con fines propios. Su consumo no siempre aparece con un efecto alienante, como en el ejemplo de la escena de telenovela que aparece como detonador de una conversación a propósito de las experiencias amorosas personales de los espectadores. Es difícil determinar si con este filme estamos frente a una constatación crítica de la alienación popular por la televisión y la sociedad de consumo, si su posición es de denuncia ante la “docilización cultural de las masas cada vez menos pensadas como efervescentes, movilizadas, desafiantes” (Hopenhayn 1995, 267) o si estamos frente a la construcción de una mirada optimista sobre un pueblo que a pesar de las adversidades de la vida se adapta sin amarguras ni violencias a las nuevas formas culturales que el capitalismo les ofrece. El filme parece dejar al espectador que saque sus conclusiones.

Pero ¿cómo un espectador saca sus conclusiones? ¿Cuáles son las condiciones necesarias para articular un sentido crítico de un texto? Al respecto, me parecen pertinentes las reflexiones de Robert Stam para quién “las comunidades más desfavorecidas pueden descodificar la programación dominante mediante una óptica resistente sólo (...) en la medida en que su vida colectiva y su memoria histórica les proporcionen un esquema alternativo de comprensión” (Stam 2001, 271–272). Si la totalidad del campo de las representaciones simbólicas (prensa, arte, radio, televisión, pero también discurso político, educacional, formas de organización colectiva etc.), aparece completamente ocupado por una perspectiva unívoca y homogeneizante difícilmente se podrán articular lecturas a contracorriente. Los “esquemas alternativos de comprensión” surgirán de la capacidad de una sociedad de generar espacios de debate y de oposición. En el caso de Argentina, surgen de toda esa serie de discursos contrahegemónicos que desde finales de la dictadura se vienen articulando en lo que el análisis cinematográfico llama el “fuera de cuadro” ese

espacio mayor sobre la que se recorta la imagen filmica que se activa permanentemente en la mente de los espectadores y que está en estrecha relación con la memoria cultural e histórica. Las películas que hemos analizado en este artículo se inscriben en, y evocan, ese espacio contra-hegemónico a partir de perspectivas distintas dando cuenta a la vez de las diversas reformulaciones (políticas y estéticas) que han venido transformando la representación filmica argentina en las últimas décadas.

Notas

- 1 Esta es una versión ampliada y revisada de mi artículo "Reformulaciones contra-hegemónicas en el cine argentino de las últimas décadas" (Lillo 2007, 47-62).
- 2 El cine político está bien sintetizado por ejemplo en las propuestas del Grupo Cine Liberación de O. Getino y F. Solanas, o el Grupo Cine de la Base de Raymundo Gleyzer.
- 3 Es útil recordar con Kathleen Newman que "...by the end of the 1980s, the binary opposition between political and commercial cinema within the nation-state had been altered irrevocably" (Newman 1993, 69).
- 4 Para un estudio en profundidad sobre esta corriente, véase el libro de Gonzalo Aguilar, que contiene una bibliografía bastante completa sobre el fenómeno (Aguilar 2006).
- 5 Según el crítico David Oubiña el actual "nuevo cine" reanuda con un "cine subterráneo" que se desarrolló en los años 60 en torno al Instituto di Tella con películas tales como *The Players vs. Ángeles caídos* (1968) de Alberto Fischerman o *Puntos suspensivos* (1971), de Edgardo Cozarinski: "el llamado nuevo cine argentino ha reivindicado y reformulado muchas de las características de ese cine independiente: films producidos por afuera de los cánones industriales, con estrategias heredadas del cortometraje, rodados en fines de semana por directores y equipos técnicos no profesionales. *Picado fino* (Esteban Sapir, 1996), *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997), *Rapado* (Martín Rejtman, 1992) y Silvia Prieto (Martín Rejtman, 1998), *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999) y *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), *Bolivia* (Adrián Caetano, 2000), *Sábado* (Juan Villegas, 2001), *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002) y *Todo juntos* (Federico León, 2002) son algunos de los filmes de ese nuevo cine" (Oubiña 2007).
- 6 No entraremos en la discusión a propósito de la importancia o la centralidad que puedan tener estas demandas en el cine y la sociedad argentina en la actualidad. Señalemos, sin embargo, que otras prácticas filmicas como los documentales sobre hijos y nietos desaparecidos (y/o apropiados), o el

- cine piquetero, o los últimos filmes de Solanas, se construyen justamente en torno a lo político y lo identitario.
- 7 Al respecto se pueden consultar también los trabajos de Idelber Avelar (Avelar 2000), Claudia Zaldívar (Zaldívar 1993), Beatriz Sarlo (Sarlo 1994) y Fernando Calderón (Calderón 1988).
 - 8 La reanudación con esta tendencia crítica inaugurada en los 60–70 ha dado películas, en el género documental, como *Memoria del saqueo* (2003) y *La dignidad de los nadie* (2005) de Fernando E. Solanas.
 - 9 El director, según Gabriela Fabbro, se refiere a este desfase en los siguientes términos: “Argentina es como dos países que coexisten en un mismo espacio, la pureza de la puna y la contaminación de la ciudad” (Fabbro 1994, 202).
 - 10 El filme propone una especie de semiótica del aparato de radio. Los tres distintos aparatos que aparecen en distintas secuencias del filme, corresponden a diferentes momentos de la modernidad. Asociados a los personajes que los poseen, se cargan además de una plusvalía simbólico-ideológica. El primer aparato es la radio a transistores que trae encendida el profesor al principio del filme cuando llega montado en burro al pueblo. Esta simple radio a pilas, que provoca la mirada admirativa del niño indígena, correspondería a la modernidad de los años 60. El segundo aparato es la vieja radio de Don Domingo un habitante del lugar, que correspondería a la época de los años 40, y el tercero, es el que corresponde a la modernidad más reciente: se trata del sofisticado *guetto blaster* de los años 80 que traen los militares para que los habitantes del pueblo escuchen los partidos del mundial de fútbol. Significativamente estos aparatos de radio, a excepción del que posee el personaje del maestro, terminan siendo inservibles en el curso del filme.
 - 11 Valga decir que la educación que introduce en Choracán no es la “educación popular” que preconizaba desde una perspectiva marxista en los años 60, la “pedagogía del oprimido” de Paulo Freire, sino la educación cívica, típica de los discursos oficiales basada principalmente en el enaltecimiento de los signos de la nación: banderas, escudos, monumentos y héroes nacionales. En este sentido es pertinente la afirmación de Fabbro según la cual “El maestro le enseñará a Verónico casi todo de la vida, menos la noción de injusticia, que el deberá sufrir en carne propia” (Fabbro 1992, 202).
 - 12 Renato Ortiz llama “cultura internacional-popular” a esta cultura masiva en época de globalización (Ortiz 1994).
 - 13 Esta competición aparece representada en la escena de la transmisión radial del partido de Argentina contra Holanda en el Mundial de fútbol de 1976, evento deportivo que los militares utilizaron demagógicamente con fines propagandísticos. En la escena vemos a todos los niños del pueblo esperando ansiosos la instalación de un aparato de radio que ha traído el agente

de policía. Se trata de un *ghetto blaster* enorme como los que empezaron a entrar en América Latina en la época de las importaciones masivas .

- 14 Una temática similar es abordada por el mismo Aristarain en un filme posterior: *Lugares comunes* (2002), donde vuelve a dar el papel protagónico a Federico Luppi quien personifica a un profesor de literatura, izquierdista, al que las autoridades marginan de su trabajo, anticipando su jubilación. Luego de un viaje a España del que vuelve desilusionado al constatar que “el interés por el dinero todo lo corrompe,” se instala con su esposa en una estancia para cultivar lavanda. Pero si en *Un lugar en el mundo*, el repliegue está vinculado a un proyecto colectivista en donde todavía se evocan principios socialistas, llama la atención que en *Lugares comunes*, el repliegue no sólo sea individual, sino que además el discurso evocado ya no sea el socialista sino el de los principios liberales de la Revolución francesa, como se constata a través del número y los colores de Francia que elige el profesor para identificar su casa: 1789. El recurso de presentar el discurso revolucionario latinoamericano principalmente como un liberalismo radicalizado (borrando las referencias marxistas y sobre todo leninistas) empieza a formar parte de las estrategias de la izquierda actual como puede verse por ejemplo en el documental *Salvador Allende* (2004) de Patricio Guzmán, o en el ensayo *Cuba. La Ilustración y el socialismo* de Carlos Fernández Liria y Santiago Alba Rico.
- 15 Tzvi Tal dice que “El reacomodamiento al proceso global provoca cambios profundos a nivel cultural y de conciencia nacional. La primacía de la ética neo-liberal y la lógica del mercado, generan una cierta disgregación social y la desarticulación de fundamentos anteriores de las identidades colectivas. La necesidad de repensar y reelaborar los compromisos sociales para permitir la redefinición de la identidad, lleva al enfrentamiento entre dos vertientes fundamentales de pensamiento. Por un lado, “la visión hiper-individualista que sustenta el respeto a la autonomía individual, pero según la cual la esfera pública se somete a la lógica del mercado” y, por el otro, “la visión de resistencia de quienes sueñan con revivir el pensamiento macro-social del pasado, aunque a menudo sin superar los modelos hiper-integracionistas” (Tal 2007, 23).
- 16 Solanas ha caricaturizado este periodo político de Argentina, que corresponde a la presidencia de Carlos Menem, en una larga secuencia de su película *El viaje* (1990). En la película, el protagonista,
descubre, y con él los espectadores, la liquidación del patrimonio nacional y las riquezas naturales argentinas entregadas a manos extranjeras, la inutilidad del sistema de educación nacional representado como una institución carcelaria, el desmoronamiento de los sueños del proyecto nacional peronista encarnado en el derrumbe del “Albergue Wames.” El presidente Dr. Rana resulta ser un sujeto con

aparición de gángster y sus patas de rana lo hacen especialmente apto para moverse en una Buenos Aires metafóricamente inundada por las aguas cloacales. Esta inundación representa los negociados corruptos de quienes usufructúan con el poder y el hundimiento de la Argentina bajo el peso de la deuda externa. (Tal 2007, 21)

- 17 No es por casualidad que en la película, en el mismo momento en que el proyecto colectivo fracasa, una de las mujeres del lugar dé a luz una criatura muerta.
- 18 “La violencia ejercida por el colonialismo europeo en el mundo no fue sólo física y económica sino también epistémica. Desde finales del siglo XVIII las muchas formas de conocer quedan integradas en una jerarquía cronológica donde el conocimiento científico-ilustrado aparece en lo más alto de la escala cognitiva, mientras que todas las demás epistemes son vistas como su pasado” (Castro-Gómez 2005).
- 19 Tanto Manuel Torreiro (1994) como Esteve Rimbau (1994) “Historias de perdedores y otros parias. Algunas notas sobre el cine de Adolfo Aristarain” como Esteve Rimbau “Las leyes de la genética. A propósito del guión de *Un lugar en el mundo*” en *Viridiana* 6, enero 1994, mencionan los western clásicos: *Shane* (1953) de George Stevens y *How Green Was My Valley* (1941) de John Ford como intertextos de *Un lugar en el mundo*.
- 20 El documental muestra la capacidad de respuesta de los trabajadores que ante el abandono y cierre de las industrias por parte de sus dueños durante la crisis argentina del 2001 se organizan para ocuparlas y volver a hacerlas funcionar. Apoyándose en esta experiencia popular el filme muestra de esta manera que “no todo está perdido” y que las condiciones están dadas para la reconstitución de un nuevo tipo de sujeto político colectivo.
- 21 Estos anclajes se producen ya sea a través de los diálogos como en *Un lugar en el mundo*, o a través de citas de textos documentales radiofónicos y televisivos como en *La deuda interna* (bando militar radial anunciando la destitución del gobierno o discurso por televisión del general Galtieri anunciando la ocupación militar argentina de las Islas Malvinas).
- 22 Por lo mismo es que el primer plano de sus pies calzados con los zapatos de escalar que han dejado unos turistas holandeses, subrayan el desfase de espacios y de tiempos.

Obras Citadas

- Aguilar, Gonzalo. 2006. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.

- Aristarain, Alfonso. 1992. *Un lugar en el mundo*. Argentina. Distribuida por First Look International.
- . 2002. *Lugares comunes*. Argentina.
- Avelar, Idelber. 2000. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio.
- Calderón, Fernando. 1988. *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada postmoderna*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Castro-Gómez, Santiago. 2005. *La Hybris del Punto Cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750–1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- De Certeau, Michel. 1980. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Fabbro, Gabriela. 1994. El cine y el interior. *Cine argentino en democracia 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo nacional de las Artes.
- Fernández Liria, Carlos y Santiago Alba Rico. 2005. *Cuba. La Ilustración y el socialismo*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Freire, Paulo. 1970. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro.
- Guzmán, Patricio. 2004. *Salvador Allende*. Francia.
- Hopenhayn, Martín. 1995. *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lewis, Avi. 2004. *The take. Occupy, resist, produce*. Canadá.
- Lillo, Gastón. 2007. Reformulaciones contra-hegemónicas en el cine argentino de las últimas décadas. En *Cinema, History and Society. Argentinian and Brazilian Cinema since the 80's*, editado por Gastón Lillo and Walter Moser. Ottawa: Legas.
- Newman, Kathleen. 1993. National cinema after globalisation: Fernando Solanas's *Sur* and the exiled nation. *Quarterly Review of Film and Video* 14.3: 69–83.
- Ortiz, Renato. 1994. *Mundialização e cultura*. Sao Paulo: Brasiliense.
- Oubiña, David. Un cine subterráneo. Disponible <<http://www.revistatodavia.com.ar/todavia07/notas/oubina/txtoubina.html>>. Consultado el 12 de agosto 2007.
- Pereira, Miguel, 1988. *La deuda interna*. Argentina. Distribuida por Vanguard Cinema.
- Riambau, Esteve. 1994. Las leyes de la genética. A propósito del guión de *Un lugar en el mundo*. *Viridiana* 6: 107–114.
- Richard, Nelly. 1993. En torno a las diferencias. En *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, editado por Manuel Antonio Carretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux, 33–46. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

- Rozitchner, León. 1988. Exilio: Guerra y democracia. Una secuencia ejemplar. En *Represión y reconstrucción de una cultura. El caso argentino*, editado por Saúl Sosnowsky. Buenos Aires: Eudeba.
- Schwartz, Roberto. 2000. *Ao Vencedor As Batatas*. Sao Paulo: Editora 34.
- Sarlo, Beatriz. 1994. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel.
- Satarain, Mónica. 2004. *Plano Secuencia. 20 películas argentinas para reafirmar la democracia*. Buenos Aires: La Crujía.
- Solanas, Fernando. 1990. *El viaje*. Argentina. Distribución en Francia 1993–2000, Cinema-Classic.
- . 2003. *Memoria del saqueo*. Argentina. Mongreal Media, Canada (all media 2005) and Trigon-Film, Switzerland.
- . 2005. *La dignidad de los nadie*. Argentina.
- Sorín, Carlos. 2001. *Historias mínimas*. Argentina. Distribuida por Wanda Vision S. A.
- Stam, Robert. 2001. *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Tal, Tzvi. Del cine-guerrilla a lo "grotético" La representación cinematográfica del latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: *La hora de los hornos* y *El viaje*. Disponible <<http://www.lapatriagrande.com.ar/lahorade-los.htm>>. Consultado el 22 de agosto 2007.
- Torreiro, Manuel. 1994. Historias de perdedores y otros parias. Algunas notas. *Viridiana* 6: 115–121.
- Wallerstein, Immanuel. 1974. *The modern world system*. San Diego: Academic Press.
- Zaldívar, Claudia. 1993. *Utopía(s) Seminario Internacional*. Santiago: División de Cultura del Ministerio de Educación.
- Zubieta, Ana María et al. 2000. *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.

Manners, Morals, and Class Formation in Northern Mexico (1996), and co-editor of *Rituals of Rule, Rituals of Resistance: Public Celebrations and Popular Culture in Mexico* (with William H. Beezley and Cheryl English Martin) (1994) and *Gender, Sexuality, and Power in Latin America Since Independence* (with Katherine Elaine Bliss) (2007). He has published articles in *Hispanic American Historical Review* and contributed to the *Oxford History of Mexico*. He is currently working on a book about love letters, diaries, and courtship in 19th-century Mexico.

José Antonio Giménez Micó (Ph.D. en littérature générale et comparée, Université de Montréal, 1996; chercheur postdoctoral invité aux Centres Northrop Frye et de Littérature Comparée, University of Toronto, 1996–97) est professeur agrégé à l'Université Concordia de Montréal et professeur adjoint agrégé à la University of Calgary. Auteur de *L'irruption des "autres." Analyse de trois fronts discursifs d'identité et de résistance : chicano, antillais et andin péruvien* (Montréal : Balzac-Le Griot, 2000), ainsi que de travaux de sémiotique, herméneutique et études culturelles sur les littératures andine, latino-américaine, latino-canadienne, antillaise, espagnole et française. Il a enseigné la littérature comparée à l'Université de Montréal (1995) et les littératures latino-américaines et espagnole aux Universités de Calgary (1998–2000) et Concordia (depuis 2000).

Gaston Lillo est professeur agrégé au Département des langues et littératures modernes de l'Université d'Ottawa depuis 1995. Il travaille actuellement sur deux projets de recherche : Les essais de la modernité en Amérique latine et L'expression critique du cinéma latino-américain depuis les années 60. Il a écrit plusieurs articles sur le cinéma tels que : "El cine y el contexto político-cultural en el Chile de la posdictadura" *Revista canadiense de estudios hispánicos*, "El reciclaje del melodrama y sus repercusiones en la estratificación de la cultura" *Archivos de la Filmoteca*, "Resistencias periféricas frente a la globalización en Un lugar en el mundo" *A contracorriente*. Il est auteur de *Género y transgresión. El cine mexicano de Luis Buñuel* (Montpellier : CERS, 1994) et éditeur de plusieurs volumes collectifs tels que: *Cinema, History and Society: Argentinian and Brazilian Cinema since the 80's*, avec W. Moser (Ottawa: Legas 2007), *El imaginario transnacional de Luis Buñuel* (Ottawa: Université d'Ottawa 2001) et avec J.G. Renart, *Releer hoy a Gabriela Mistral* (Ottawa : Université d'Ottawa, 1997). Il a aussi édité des numéros spéciaux des revues comme: « El melodrama mexicano (De lágrimas y revolución) » *Revista Archivos de Filmoteca* (Valencia, Espagne) et avec J.L. Urbina il est co-éditeur de « Rulfo entre lo tradicional y lo moderno » *Revista canadiense de estudios hispánicos*.

Ana Belén Martín Sevillano is Assistant Professor in the Department of Spanish and Italian at Queen's University. Within the field of Cultural Studies, her research focuses on the Spanish Caribbean cultural production. She is the author of *Sociedad Civil y Arte en Cuba: Cuento y Artes Plásticas en el Cambio de Siglo* (2008). Currently she is working on projects that address issues of gender, religion, and race in contemporary Caribbean women's visual and literary works.