

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Band: 61 (2014)

Heft: 3: Fascículo español. Escenarios urbanos : en torno a la ciudad del siglo XXI

Artikel: Otras geografías : fuera de campo y sentido global de lugar en Bolivia

Autor: Sdrigotti, Fernando

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-658179>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Otras geografías: *fuera de campo* y sentido global de lugar en Bolivia

Este estudio de *Bolivia* (Israel Adrián Caetano, 2001) tiene como objeto discutir las formas en las que el film construye un *fuera de campo*¹ a partir de distintos elementos de su banda sonora y otros elementos de la puesta en escena. Este *fuera de campo* inserta la película dentro de un contexto socioeconómico y político regional y global, que muchas veces excede el espacio –a primera vista limitado– donde transcurre la acción, posibilitando así lecturas de la película no aparentes a primera vista. *Bolivia*, es un ejemplo paradigmático de las formas en las cuales el Nuevo cine argentino ha trabajado de maneras no narrativas en la construcción de sentido, muchas veces a contrapelo de sus guiones o de una aparente falta de contenido.

El estudio textual de material cinematográfico es una recurrencia común, particularmente entre la crítica especializada argentina. No es inusual que el análisis de tal o cual film se concentre en el guión, obviando los diversos elementos que sumados resultan en el complejo ensamble que es una película. Puesta en escena, banda de sonido, formato, locaciones, y en menor medida el tipo de actuación utilizado –por nombrar algunos ejemplos– pasan generalmente a segundo plano en dichos análisis, cuando no son obviados por completo, dejando como resultado análisis parciales y en muchas ocasiones meramente literarios. Por tal razón no es sorprendente encontrarse con críticas hacia el Nuevo cine argentino que pueden sugerir una ausencia de política o cierta vacuidad ideológica². Lo que estas críticas no perciben son las formas particulares en las que esta cinematografía se lanzó a la siempre dificultosa tarea de producir sentido, formas que demandan un análisis acorde.

¹ Tomo la definición de *fuera de campo* según la entiende Gilles Deleuze como «aquello que no es visto ni comprendido pero que está de todas formas presente» (*Cinema 1: Movement Image*, Londres, Athlone, 2011, p. 17, mi traducción). En otras palabras el *fuera de campo* es aquello que existe más allá del espacio del encuadre.

² Es posible, por supuesto, evitar esta línea de interpelación. Jameson sugiere que «no hay nada que no sea social e histórico» y que «todo es ‘en el último análisis’ político» (Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, Londres y Nueva York, Routledge, 2002, p. 5; mi traducción).

Nuevo cine argentino – *políticas de actor*

Sin entrar en profundidad en la discusión de si es posible, deseable, o aberrante proponer la existencia de un Nuevo cine argentino (una discusión sin fin entre la crítica especializada), es claramente una posibilidad proponer la existencia de un corpus de películas realizadas desde la década de los noventa hasta el presente, con marcadas características que las diferenciarían particularmente de aquellos realizados por la generación post-dictadura. Aguilar, en su renombrado y fundamental libro *Otros mundos* propone que el Nuevo cine argentino es en definitiva un nuevo «régimen creativo» resultado de la interacción entre nuevas formas de «producción, producción artística, y propuesta estética»³, en el que se puede reconocer la recurrencia de ciertos *rasgos epocales*⁴. Entre estos podríamos citar el abandono de la alegoría, la ausencia de exterioridad en los personajes, la dispersión de las narraciones, y la adopción de una *política de actor* diferente a las generaciones anteriores, etc.⁵.

En lo que atañe a este artículo, la adopción de esta nueva *política de actor* es de fundamental importancia, y por ende el *rasgo epocal* sobre el que basaré mi análisis. Entre sus cuatro principales características podríamos mencionar el abandono de modos melodramáticos de actuación; el uso de actores no profesionales⁶; el uso del casting para conseguir «un tipo de gestualidad, corporalidad y dicción diferentes»⁷; el uso de personas públicas o celebridades no asociadas con la actuación (los cantantes de rock Vicentico y Adrián Otero en los films de Martín Rejtman y Raúl Perrone respectivamente, por ejemplo); así como también la *re-educación* de actores asociados con generaciones anteriores, a fin de *adaptarlos* a la nueva *política de actor* del Nuevo cine argentino (por ejemplo con la renombrada Graciela Borges en los films de Lucrecia Martel y Luis Ortega)⁸. Estas

³ Gonzalo Aguilar, *Otros mundos*, 2006, Buenos Aires, Santiago Arcos, p. 14.

⁴ *ibid.*, p. 23.

⁵ *ibid.*, pp. 23–38.

⁶ Jens Andermann, *New Argentine Cinema*, Londres, I.B. Tauris, 2001, p. 133.

⁷ Gonzalo Aguilar, *op. cit.*, p. 22.

⁸ Una práctica poco frecuente pero extremadamente interesante es el uso de actores asociados con otras modalidades de actuación, insertados en films de Nuevo cine argentino manteniendo la modalidad de actuación con la cual se los asociaba – inserción que inevitablemente pone las tensiones entre diversos modos de actuación en la superficie; el ejemplo más claro de este uso sería Chunchuna Villafañe en el film *Extraño* de Santiago Loza (2005), donde la famosa actriz se luce con un melodramático monólogo al estilo del que la hizo famosa con la *Historia oficial* (Luis Puenzo, 1985).

modalidades distintivas de actuación dejarían fuertes marcas estéticas en las películas de esta generación, con todas las implicancias que conlleva la aparición en la pantalla de una constelación novel de actores⁹.

Dicho esto, si la adopción de esta nueva política de actores es un resultado de la investigación de temáticas innovadoras o si las nuevas temáticas abordadas por el Nuevo cine argentino son el resultado de una nueva *política de actor* es el equivalente cinematográfico al dilema de causalidad de la gallina y el huevo. ¿Cuál es la consecuencia de cuál? Estimando que sería imposible fijar el momento seminal de este proceso, quizás la mejor forma de pensar esta relación sea entender este fenómeno como un proceso *co-constitutivo* en el cual ambas partes se influenciaron mutuamente. Sea por la necesidad de investigar estas nuevas temáticas o como resultado de una nueva política de actores, es inevitable para cualquier *espectador atento*¹⁰ percibir el salto cualitativo en términos de personajes en el Nuevo cine argentino, particularmente desde mediados de los noventa.

Bolivia, el primer largometraje de Israel Adrián Caetano¹¹, es en este sentido una película paradigmática de los cambios introducidos por estos nuevos modos de actuación¹². Ya sea a través de sus personajes (inmigrantes, los casi marginales clientes del bar, los taxistas, un submundo porteño

⁹ El uso de actores no profesionales resultaría muchas veces en lo que Andermann, en relación a la película *Vagón fumador* (Verónica Chen, 2002), denomina «wooden acting» (actuación de madera; *op. cit.*, p. 46). Quizás este tipo de actuación deba ser entendida dentro de un desplazamiento del foco de lo actoral hacia otras esferas de las películas.

¹⁰ Utilizo aquí la idea de «espectador atento» desarrollada por Laura Mulvey. Mulvey sugiere que un espectador atento es quien, favorecido por tecnologías como el DVD o el video, puede «detener la imagen o repetir secuencias [...] puede disolver la ficción para que el momento del registro pase al frente» (Laura Mulvey, *Death 24x a Second*, Londres, Reaktion Books, 2006, p. 184; mi traducción). Para Mulvey hay una relación entre esta modalidad de espectador y las nuevas tecnologías que posibilitan un mayor control sobre los medios de reproducción. Podríamos también sugerir que esta práctica espectral resulta también en un *entrenamiento visual*, que incluso puede iluminar la forma de *procesar* una película en situaciones donde se tiene menos control sobre la experiencia (por ejemplo en una sala de cine).

¹¹ Si bien Caetano ya había alcanzado notoriedad con el largo *Pizza, birra, faso* (1997), en esa ocasión había compartido la dirección con Bruno Stagnaro. *Bolivia* es su primer largometraje como único director.

¹² Más allá de sus modos de actuación pocos films logran capturar el ethos del Nuevo cine argentino más exitosamente que *Bolivia*; no sólo como producto estético, sino desde la producción. *Bolivia* fue filmada con escasos recursos, durante un período extendido de tiempo durante los fines de semana, en un bar del barrio de Constitución que permaneció abierto durante la filmación, en 16 mm y en blanco y negro (Gonzalo Aguilar, *op. cit.*, p. 126). El dictum de Page de que «el Nuevo cine argentino consiguió hacer «virtud estética de la necesidad económica» (Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Londres, Duke University Press, 2009, p. 2; mi traducción), pocas veces parece más acertado que en relación a este film.

mostrado con un ojo increíblemente compasivo) o de su elenco combinando actores profesionales y no profesionales –dos modos contrastantes de actuación utilizados en paralelo–, la política de actor de *Bolivia* es prácticamente antipodal a la del cine de la post-dictadura. Por supuesto que muchas otras películas demuestran este tipo de renovación: *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997) y sus delincuentes juveniles; *Mala época* (Rodrigo Moreno, Mariano de Rosa Salvador Roselli y Nicolás Saad, 1998) y su constelación de marginales, inmigrantes, provincianos, y náufragos entre distintas capas sociales; *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999) y los obreros persiguiendo el trabajo con poco éxito; la clase alta venida a menos y su servidumbre en *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001); los *taxiboy*s¹³ de *Vagón fumador* (Verónica Chen, 2002) y *Ronda nocturna* (Edgardo Cozarinsky, 2005) – todos estos films cuentan con una política de actor similar a *Bolivia*, tanto desde el punto de vista de su elenco, como de sus personajes. Sin ser éstos exhaustivos sería posible señalar a estas películas como ejemplos de la puesta en foco de ciertos personajes que antes solamente habrían ocupado lugares secundarios – cuando no sufrían directamente de representaciones prejuiciosas, moralistas, o funcionales a una narrativa que les era ajena.

El Nuevo cine argentino está plagado de estas irrupciones, dejando en evidencia una apertura del espectro de lo representable. No es posible entender la estética particular de este movimiento sin prestar atención a estos detalles.

Espacio y trayectorias

Desde el punto de vista narrativo *Bolivia* cuenta las vicisitudes de Freddy, un inmigrante boliviano indocumentado en Buenos Aires, desde que es empleado en un bar como parrillero y cocinero, hasta que es asesinado luego de una disputa. Esta es una muerte que se venía insinuando desde los primeros momentos de la película, resultado directo de la intensificación de diferencias que desde temprano quedan claras entre los personajes.

Bolivia explora la discriminación, el racismo, la explotación, y la intolerancia durante una época de crisis, con agudo ojo para los detalles, sin caer

¹³ *Taxiboy* es el nombre dado en Argentina a los hombres que ejercen la prostitución (con hombres o mujeres como clientes).

por estereotipos o simplificaciones esencialistas. Por ejemplo, los personajes con tendencias discriminativas (como los taxistas) son mostrados muchas veces también en actitudes positivas o entrañables; el dueño del bar —quien contrata indocumentados para poder pagar menos— como un jefe que trabaja a la par de sus empleados; Rosa, la camarera paraguaya, es mostrada como una buena compañera de trabajo a la vez que manipuladora; mientras que el *héroe* del film es representado muchas veces como un personaje pendenciero, inclinado hacia la bebida, y mujeriego. Este tipo de madurez narrativa está claramente alineada con las búsquedas de esta generación de cineastas, diametralmente opuestos a la tendencia de post-dictadura de *bajar línea*¹⁴ o del cine como *herramienta pedagógica* de la generación de los sesenta / setenta¹⁵.

Desde un punto de vista espacial, *Bolivia* es un film casi *teatral* en su uso de locaciones: la mayor parte de la acción transcurre en el espacio reducido del bar, y los exteriores son muy pocos y siempre justificados por razones narrativas¹⁶. Sin embargo, sugeriré que la película establece numerosas trayectorias hacia otros espacios, creando así un *fuera de campo* abundante y extendiendo de esta forma no sólo el espacio de la acción sino también las posibilidades de lecturas del film en contexto. En cierta forma podríamos decir que el espacio del bar es *poroso*, sólo en apariencia cerrado, penetrado y proyectado por y hacia otros lugares, atravesado por numerosas trayectorias, *deterritorializaciones* y *reterritorializaciones*¹⁷ — en otras palabras, un espacio insertado en un contexto global. Es exactamente esta porosidad lo que permite que el film sea una herramienta política y

¹⁴ Aguilar llama «bajar línea» a ciertos rasgos alegóricos del cine pos-dictatorial (Gonzalo Aguilar, *op. cit.*, pp. 25–26), donde el cine muchas veces se tornaba en una lección de civilidad.

¹⁵ Me refiero por supuesto al cine ideológico anterior a la última dictadura en Argentina, como las obras producidas por el Grupo Cine Liberación (Pino Solanas y Octavio Getino) o el trabajo de Raimundo Gleyser.

¹⁶ No existen, por ejemplo, secuencias de establecimiento que tengan como objetivo fijar la acción en un tipo de ciudad en particular, sino que la idea de espacio urbano del film es construida a la par de la acción. Tampoco existen en *Bolivia* momentos de contemplación urbana ajenos a la visión de los personajes o de la acción.

¹⁷ *Deterritorialización* y *reterritorialización* son dos conceptos creados por Gilles Deleuze y Felix Guattari, desarrollados particularmente en *Mil mesetas*. Como parte de la estrategia de escritura de Deleuze y Guattari (en sí misma una forma de deterritorialización) el par nunca provee una definición a rajatabla. De Landa propone entender al primero como «cualquier proceso que desestabiliza los límites espaciales o que incrementa la heterogeneidad interna» y al segundo como «procesos que definen o ajustan los límites espaciales de los territorios» (Manuel de Landa, *A New Philosophy of Society Assemblage Theory and Social Complexity*, Londres y Nueva York, Continuum, 2006, p. 13; mi traducción).

cultural para comprender la situación socio-económica de Argentina y Latinoamérica hacia el fin de la *panacea* neoliberal de los noventa. Ya desde el título mismo esto queda claro, lejos de ser una película interesada por lo meramente local, lo que *Bolivia* intenta –incluso desde antes de su primer segundo de celuloide– es establecer un diálogo con *otros espacios*.

Tal vez por lo que podríamos llamar su *conciencia espacial*, la película está también claramente alerta a los *thresholds* (bordes de entrada) y los peligros a los que ciertos personajes se exponen cuando intentan cruzarlos¹⁸. En las pocas veces que Freddy se aventura fuera del bar se mete en problemas (es detenido por la policía para que muestre sus documentos; es estafado en un locutorio clandestino; tiene una pelea; etc.). Y si bien los incidentes que causan su muerte comienzan y explotan en el bar, el impacto de bala que lo mata lo recibe precisamente cuando está parado en la puerta, intentando ejercer su autoridad con un cliente a quien acaba de expulsar por borracho y violento – en otras palabras, cuando intenta ejercer su autoridad sobre el borde de entrada mismo. Como castigo recibe una bala que viene tanto del revolver del taxista como de ese espacio exterior que durante toda la película se presentó hostil para Freddy, por su condición de *extramuros*, indocumentado y pobre¹⁹.

A pesar de su *economía espacial* *Bolivia* es un ejemplo representativo de lo que podríamos denominar el *giro urbano* del cine argentino de los noventa²⁰. Negando la prerrogativa de que una película de corte urbano debe llenar la pantalla de rascacielos *a la* Manhattan, *Bolivia* construye su idea de ciudad casi todo el tiempo desde el interior del bar, creando así una versión aparentemente claustrofóbica de la experiencia espacial urbana. Como espero demostrar debajo, este espacio cerrado está sin

¹⁸ Joanna Page, *op. cit.*, p. 195.

¹⁹ Esta dicotomía entre un adentro en apariencia seguro y un afuera peligroso, un afuera que es en definitiva el monstruo urbano, es también el hilo conductor del episodio «Vida y obra» de *Mala época*, el que narra las vicisitudes de un grupo de obreros paraguayos en una obra en construcción. Los problemas que sufren son el resultado de sus intentos por abandonar el espacio del trabajo. Es interesante que los personajes de ambas obras son inmigrantes. Desde un punto de vista espacial el Nuevo Cine Argentino está plagado de este tipo de interrogantes sobre las distintas formas de navegar el espacio de la ciudad, ya sea desde el punto de vista del origen (como en los casos mencionados), o desde el punto de vista del género (como los taxiboyos de *Vagón fumador* y *Ronda nocturna*), o desde el punto de vista de clase (como en *La fe del volcán*, Ana Poliak, 2001).

²⁰ Si bien es innegable que la relación entre el cine y la ciudad ha sido estrecha desde los orígenes de este arte, sería posible indicar una renovación de esta relación durante los noventa, en Argentina. Muchos films del período interpelan el espacio urbano, muchas veces convirtiendo a éste en un personaje más del film, como en el caso de los ejemplos citados en este artículo.

embargo insertado en un proceso de intercambio global, resultando en lo que podríamos llamar un «sentido global de lugar»²¹. Esta idea de lugar globalizado es construida a través de una serie de artificios, como la banda de sonido (incluyendo la música, diálogos²² y el acento de los personajes) y otros elementos de la puesta en escena.

Producciones del espacio

La importancia de la banda de sonido en la producción del espacio del bar, así como de estas trayectorias y el *fuera de campo* que estas trayectorias suponen, es evidente desde los títulos del film en adelante. Los títulos de *Bolivia* están sonorizados con música folklórica boliviana; al ser esta una de las pocas instancias de música no-diegética este artificio toma una presencia aún más fuerte²³. Durante los títulos iniciales, esta música está superpuesta a las imágenes de un partido de fútbol entre las selecciones de Bolivia y Argentina, así como también con el relato del locutor de este partido –argentino– quien celebra los goles de la selección local, utilizando frases relativamente inocuas, pero que inevitablemente hacen hincapié en las naciones que se enfrentan, estableciendo diferencias, connotando de esa manera el origen de los problemas por venir en el film. Ya desde este momento seminal queda clara la tensión entre lo argentino y lo boliviano, lo local y esos *otros espacios* que exceden el lugar donde transcurre la acción de la película. Esto resulta en una *heterotopía*²⁴,

²¹ Doreen Massey, *For Space*, Londres, SAGE, 2005, p. 131. Massey intenta desarticular la dicotomía de la idea de lo local versus la idea de lo global, proponiendo en cambio un «sentido global de lugar», como algo abierto, «entretejido de diversas historias, un momento dentro de geometrías de poder, una constelación particular dentro de más amplias topografías de espacio, y como en un proceso, algo inacabado» (*ibid.*; mi traducción). Massey trabaja con esta idea con el propósito de poder deconstruir la prerrogativa por la cual lo local y lo global son procesos opuestos, algo que es indudablemente necesario cuando se trata de dar cuenta de la ciudad global.

²² Asocio los diálogos de *Bolivia* más con la banda de sonido que con el guión porque desde un punto narrativo este tipo de diálogos son secundarios a la trama.

²³ En las otras instancias de música no-diegética también suena la misma música folklórica boliviana.

²⁴ La idea de heterotopía fue desarrollada por Michel Foucault en una breve presentación del año 1967. Foucault define las heterotopías como la yuxtaposición en un sólo lugar de «diversos lugares, sitios que son en sí mismos incompatibles» (Michel Foucault, «Different Spaces», *Architecture / Mouvement / Continuité*, 5, 1984, p. 46–49 [«Des Espaces Autres», 1967, traducido del francés por Jay Miskowiec], p. 46; mi traducción). Entre estos lugares Foucault enumera la pantalla de cine, espacios bidimensionales donde se proyecta un espacio tridimensional (*ibid.*). De la pantalla de cine a la del aparato de televisión es sólo una cuestión de dimensiones.

un *ensamble*²⁵, donde confluyen dos (o más) geografías diferentes, que se mantendrán en tensión durante toda la película, culminando de manera trágica. La imagen da cuenta de uno de estos lugares y la música de otro; el relato entreteje estas distancias. Este es un recurso que persistirá durante todo la película.

A estos títulos iniciales sigue un diálogo entre Enrique, el dueño del bar y uno de los taxistas, Mercado. Este diálogo aparentemente accesorio a la trama principal es fundamental, sugeriré, para inscribir al film dentro de la trama de discriminación y racismo que predomina durante los 85 minutos que dura *Bolivia*. En esta conversación, Enrique se refiere a un área de Palermo Viejo sobre la que Mercado está buscando como ese lugar «donde están los putos, los travestis... donde están todos los países centroamericanos²⁶, ¿viste?, Perú y todos esos...». Mercado lo corrige, notando que Perú no es un país centroamericano; Enrique da a entender que lo mismo da. Este diálogo, que podría pasar por una confusión inocente, cuando es analizado a contrapelo del resto del film es revelador. Este tipo de confusión, en la que da lo mismo si Perú está en Centro América o no, está no sólo insertado dentro de un circuito de repetición donde este tipo de falta de cuidado es recurrente²⁷, sino que también está adornado con otras formas de discriminación, en este caso la homofobia²⁸. Este tipo de construcción discriminatoria, casi al pasar, es muy frecuente en *Bolivia*. Es precisamente la acumulación de este tipo de construcción, fundamental y accesorio a la vez, que hace del film una obra tan poderosa en la representación del problema de la discriminación.

Los diálogos entre los personajes argentinos no se limitan a denigrar a inmigrantes o nacionalidades históricamente consideradas subalternas, sino que también se extienden a otras nacionalidades, como los uruguayos

²⁵ Tengo en mente aquí el concepto de *agencement*, desarrollado por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*. Para Deleuze y Guattari un agenciamiento es una conglomeración de objetos, que «unifica elementos heterogéneos: por ejemplo un sonido, un gesto, una posición, etc., tanto naturales como artificiales» (Gilles Deleuze, *Dialogues*, Londres, Continuum, 2006, p. 180; mi traducción).

²⁶ En este área de Palermo Viejo las calles llevan el nombre de países del continente americano.

²⁷ Por ejemplo, cuando durante la entrevista de trabajo Enrique le pregunta a Freddy si aprendió a hacer asado en Perú; o cuando un taxista, durante la pelea que desencadena la muerte de Freddy, lo insulta diciéndoles «paraguayo de mierda».

²⁸ En uno de los giros más interesantes de la construcción de los personajes de *Bolivia*, Oso, a quien podríamos caracterizar como el más racista, increpa a Enrique por contratar a un boliviano en vez de un argentino, quien supuestamente es discriminado por ser «puto».

(Oso declara haber sido estafado por un uruguayo, agregando contradictoriamente que no tiene ningún problema con los uruguayos, pero que en definitiva éstos se vienen a matar el hambre a Argentina), los norteamericanos, los cubanos, los rusos («hijos de puta hay en todos lados. En Estados Unidos, en Rusia, en Cuba hay hijos de puta»), e inclusive a los turcos (los personajes discuten sobre la aptitud para el dinero de otro personaje llamado El Turco²⁹). A través de los diálogos se establece toda una constelación de lugares que confluyen en el bar, en un estado de tensión. Los personajes se muestran alertas a estos otros lugares, establecen y negocian jerarquías en relación a estos otros lugares, sospechan de ellos, dudan, no logran comprenderlos³⁰.

Esta sospecha es, por supuesto, mucho más pronunciada en relación a los personajes que se encuentran físicamente en el bar, quienes resaltan del resto tanto por su trabajo, como por su raza, como por su modalidad acentuada del castellano. Presentes sin ser necesariamente puestos en el punto central de la atención, los acentos son fundamentales para la creación del *fuera de campo* del film. En el centro de la atención en lo que se refiere a los acentos están, por supuesto, Freddy y Rosa. Los acentos de Rosa y Freddy contribuyen a que estos se destaquen del resto de los personajes argentinos, quienes –con la excepción de Héctor– pueden encontrar una comunidad tanto en una nacionalidad compartida como en el acento *porteño*. Los acentos de Freddy y Rosa no son determinantes en el sentido de que automáticamente los conecte con un lugar específico – esto queda claro a partir de las numerosas ocasiones en que se les atribuye otro origen. Pero sí son determinantes en el sentido de que

²⁹ Este personaje, completamente ausente salvo por los diálogos es particularmente interesante. Por un lado connota el imaginario popular argentino, por el cual cualquier persona venida de Oriente es llamada *Turco/a* – es muy común que el esencialismo criollo determine que *los turcos* son buenos para los negocios. Por otro lado, también connota al presidente argentino en el momento de filmarse la película, Carlos Saúl Menem, apodado *El Turco*. Es posible que Aguilar se refiera a este último cuando sugestivamente escribe «[p]uede ser verdad que un turco avivado pero eso no dice nada sobre la naturaleza de los ‘turcos’» (Gonzalo Aguilar, *op. cit.*, p. 168).

³⁰ Si este tipo de *fuera de campo* implica un salto fuera del lugar de la acción con el fin de traer si se quiere estos otros lugares hacia el espacio del bar hay otros momentos en donde se produce un movimiento diferente. Hay por ejemplo momentos en los que Freddy y Rosa dialogan entre ellos sobre la situación económica de sus países de origen. Si bien este tipo de diálogo sirve como una justificación sobre su presente de *exiliados económicos* sugeriré que el impacto mayor de estos diálogos accesorios a la trama resulta en la inscripción del film dentro del contexto de la crisis del neoliberalismo latinoamericano desde mediados de los noventa.

los determina como partes de ese *fuera de campo* amenazante, poniéndolos así en diálogo con estos otros lugares que existen virtualmente en el bar.

Y aun así quizás no haya personaje que más claramente esté resaltado del resto a través del acento que Héctor, el cordobés, representado por Héctor Anglada. El personaje de Héctor en *Bolivia* es doblemente interesante. En primer lugar, e inmanentemente al film, Héctor representa un personaje argentino y subalterno, ya que es discriminado tanto por su condición de provinciano acentuado como de homosexual. Como ya lo he mencionado anteriormente, Héctor incluso se transforma en una pequeña *causa social* para los taxistas discriminadores, cuando interpelan al dueño del bar por no contratar a Héctor, supuestamente discriminado por ser homosexual. Pero fuera del film, y quizás de manera más interesante, Héctor Anglada es uno de los actores más paradigmáticos de la nueva política de actores adoptada por el Nuevo cine argentino. Lanzado a la fama por su rol en el film *Pizza, birra, faso*, Anglada tendría una serie de roles destacados en cine y televisión. Por ejemplo representando a un obrero cordobés en el episodio «Vida y obra» de *Mala época* (nuevamente un argentino rodeado de inmigrantes y a la vez en condición de subalternidad); o en la serie televisiva *Gasoleros* donde nuevamente representaría a un personaje claramente acentuado, El vasquito. El rol de Anglada en *Bolivia*, entonces, no deja de resonar con estos otros lugares: diegéticos y no-diegéticos. Si podemos hablar de un *fuera de campo* diegético, ¿podríamos también sugerir la existencia de un *fuera de campo* real, manifestado por la presencia de estos actores de características diferentes a las establecidas por el canon, *outsiders* si se quiere?

Además del ímpetu realista del Nuevo cine argentino³¹, estos acentos hablan también de una cierta sensibilidad a los flujos globales así como de una democratización de la *política actor*³².

³¹ Para una discusión sobre el realismo en el Nuevo cine argentino ver Gonzalo Aguilar, *op. cit.*, pp. 33–37.

³² Esta es, por supuesto, una democratización no sin problemas. El documental ficcionalizado *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007) trata específicamente las tensiones nacidas con esta nueva *política de actor*. El foco de atención de este film es Julio Arrieta, un puntero político y agente de casting y locaciones, habitante de una villa de emergencia, quien se ocupa de proveer actores y lugares de filmación *auténticos*. El film se debate entre la celebración de esta inclusión y la crítica hacia el esencialismo que determina que un *villero* solo pueda hacer de *villero*.

Anteriormente, durante mi discusión de los títulos del film, mencioné brevemente la importancia de la pantalla de televisión en la construcción del *fuera de campo* del film. Aquí quisiera mencionar otro uso de la pantalla en la creación de estas geografías globales que exceden el espacio de la acción. En cierta forma la pantalla de televisión funciona como una *heterotopía*, un lugar donde confluyen diferentes lugares, lugares no necesariamente compatibles. La pantalla de televisión es donde se hacen aparentes las imágenes del partido de fútbol durante los títulos iniciales del film. Es a través de la pantalla de TV, así mismo, como los personajes toman contacto con la película norteamericana mencionada anteriormente (la que les permite tener un diálogo reaccionario sobre las idiosincrasias de tal o cual nacionalidad, a la vez que sugerir las tensiones entre el Norte y el Sur global).

Otra función que la pantalla tiene, también en función a un *fuera de campo*, es la de traer al espacio del bar la violencia de las partidas de boxeo que los personajes ven. Las peleas, en el televisor y en los diálogos, son algo que muchas veces connotan la posibilidad siempre latente de la violencia en el espacio del bar. Hay particularmente dos momentos donde esto queda claro: cuando Enrique le dice a Freddy que los sábados el bar se llena «porque hay peleas» y cuando un taxista le pregunta a otro, mirando la televisión, si «ya le rompieron la boca a alguien». Estos diálogos son ambiguos: nunca queda claro si las peleas o las roturas de boca suceden en el bar o en la pantalla de televisión y por ende en ese otro lugar. En estos momentos el borde de entrada entre el lugar del bar y el *fuera de campo* se borrona, un lugar se fusiona con el otro³³. El corte masculino de lo proyectado en la pantalla no es casual – el ambiente del bar desborda de una masculinidad torpe y prejuicios, contra Héctor por homosexual, contra Rosa por ser mujer, y si bien la principal razón de la discriminación hacia Freddy es por ser boliviano, el hecho de que asume una posición

³³ Aguilar capta la importancia de la televisión en *Bolivia*, sugiriendo la forma en la que en la película la pantalla ocupa un lugar central en un juego de miradas, sugiriendo que «[l]as imágenes televisivas que arrastran a los personajes no son neutras: las relaciones de poder aparecen allí [en la pantalla] espectacularizadas como en el partido de fútbol entre los seleccionados de Argentina y Bolivia, la pelea de box de Mike Tyson o esa extraña película norteamericana que transcurre en Buenos Aires» (Gonzalo Aguilar, *op. cit.*, p. 171).

agresiva y masculina a medida que el film progresa termina por agravar las tensiones hasta su desenlace³⁴.

Movimientos

El Nuevo cine argentino fue particularmente sensible a la figura del inmigrante y los movimientos a través del espacio que esta figura traza en diversas direcciones. *Bolivia* es un film que debe ser considerado parte de un corpus con un interés común por la representación de procesos migratorios. La figura del migrante, en proceso de llegada o de salida, sus movimientos a través del espacio, puebla las pantallas del Nuevo cine argentino. Esto no es sorprendente si tenemos en cuenta que la década de 1991 a 2001 vio un crecimiento exponencial de inmigrantes en Argentina, debido principalmente a la *ley de convertibilidad* que establecía –entre otras cosas– la paridad entre el Peso argentino y el Dólar estadounidense, algo que favoreció particularmente a aquellos llegados de economías devaluadas. No es poco frecuente encontrarse con ejemplos de un *cine acentuado*³⁵ en esta cinematografía. Un contrapunto interesante lo presentan aquellas películas filmadas luego del fin de la convertibilidad, cuando el proceso migratorio comenzó a revertirse, con muchos inmigrantes regresando a sus países de origen e incluso con muchos argentinos emigrando. Entre los ejemplos más salientes podríamos mencionar: *Habitación disponible* (Marcelo Burd, Diego Gassachin, Eva Poncet, 2004), documental que narra las vicisitudes de un grupo de inmigrantes (lituanos, paraguayos, y bolivianos) durante el peor momento de la crisis neoliberal; y *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2004), el que narra la historia de un argentino en proceso de emigración, pero que aún

³⁴ Otro tipo de heterotopía está sugerida en una toma al pasar de ciertos objetos de Freddy. Hacia la mitad del film, en un paneo rápido del cuarto de pensión de Freddy es posible ver un reloj de pulsera, un billete abollado, una estampita, un periódico boliviano, una foto familiar, y un carnet de identidad boliviano. Sin ser necesariamente fundamentales para el guión sugeriré que estos elementos de la puesta en escena cumplen la misma función que la pantalla de televisión, heterotopías que connotan diferentes nociones de tiempo, economía, realidad, afecto y situación ante la ley.

³⁵ Apropio aquí el concepto de «cine acentuado» elaborado por Hamid Naficy en su famoso *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, New Jersey, Princeton University Press, 2001. Naficy pone el foco de su atención en la calidad exílica, diaspórica, e inmigrante de los directores. Mi foco es en la condición acentuada de los personajes.

muestra una ciudad atravesada por muchas trayectorias inmigratorias y flujos de circulación³⁶. Sería posible sugerir que todos estos films comparten una idea de *global de lugar*, como lo sugiere Massey, presentando un espacio diegético abierto a los movimientos y trayectorias de los procesos de *deterritorialización y reterritorialización*.

El espacio de *Bolivia*, a pesar de estar limitado casi en su totalidad a un bar de barrio, está atravesado por innumerables otros lugares, proyectado e insertado de esa manera dentro de un contexto geopolítico latinoamericano y mundial. Si bien el foco del guión está puesto sobre la experiencia de un inmigrante latinoamericano en Buenos Aires, las relaciones que se establecen desde otros elementos de la película permiten lecturas que exceden estas limitaciones, referenciando indirectamente a la situación latinoamericana y global durante la década neoliberal. Como ya lo he mencionado, estos *saltos* fuera del lugar de la acción están producidos de muchas maneras: a través de la banda de sonido –con su música folclórica boliviana y el acento de los personajes–; a través de los diálogos; a través de la pantalla de televisión y otros elementos de la puesta en escena, casi siempre mostrados al pasar.

La posibilidad de que el espectador pase estos detalles por alto es ciertamente alta. Su captura por parte de un espectador atento, por el otro lado, abre una caja de Pandora en relación a las posibles lecturas del film.

Fernando SDRIGOTTI
Universidad de Londres
Fernando.Sdrigotti@rhul.ac.uk

³⁶ Esta película captura no sólo los procesos migratorios del neoliberalismo sino que se refiere a procesos anteriores, como por ejemplo las migraciones motivadas por la Segunda Guerra Mundial, particularmente a través del personaje de la abuela polaca, emigrada a causa de la persecución de judíos en la Europa de la pre-guerra.

