

TRABAJO DE INVESTIGACION FINAL

La representación de la argentinidad en el cine
hollywoodense de la era de oro (1930-1965) y
el posmodernismo (1985-2019)

Autor/es:

Colautti, Lucas – LU: 1117916

Soto, Lucas Ezequiel – LU: 1116991

Carrera:

Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (Ciclo)

Tutor:

Natalio Stecconi

Director de carrera:

José Crettaz

Año: 2020

RESUMEN / ABSTRACT

Desde sus orígenes, y gracias al alcance masivo de este, el cine actuó siempre como un modelo conformador de actitudes y estilos de vida. Además, se construyen representaciones colectivas mediante las cuales una comunidad, en este caso la sociedad estadounidense, designa su identidad e impone ciertas creencias comunes.

Este trabajo tiene como objetivo principal comparar la representación de la argentinidad en Hollywood entre la época dorada del cine (1930-1965) y el cine posmoderno (1980-2019), para poder determinar cuál es la visión que tiene Estados Unidos para con nuestro país y su cultura.

Since the beginning, and thanks to its massive reach, cinema has always acted as a model for shaping attitudes and lifestyles. In addition, collective representations are built through which a community, in this case American society, designates its identity and imposes certain common beliefs.

The main objective of this work is to compare the representation of the Argentine image in Hollywood between cinema's golden age (1930-1965) and postmodern cinema (1980-2019), in order to determine the vision that the United States has for our country and its culture.

PALABRAS CLAVE

Hollywood - Argentina - Cine - Género - Imagen - Representación - Cultura - Puesta en escena - Arquetipos - Acción social.

ÍNDICE GENERAL

1. INTRODUCCIÓN.....	3
1.1. Tema.....	3
1.2. Problema.....	3
2. OBJETIVOS.....	6
2.1. General.....	6
2.2 Específicos.....	6
3. HIPÓTESIS.....	7
4. MARCO TEÓRICO.....	8
4.1. Estado del arte.....	8
4.2. Conceptos teóricos.....	11
5. MARCO METODOLÓGICO.....	16
Enfoque.....	16
Alcance.....	16
Técnica de recolección de datos.....	16
Corpus.....	17
Variables.....	19
6. DESCRIPCIÓN DEL CORPUS.....	21
6.1. Edad de oro.....	21
6.2. Posmodernidad.....	31
7. DESARROLLO.....	39
7.1. Capítulo I: La puesta en escena.....	39
7.2. Capítulo II: El comportamiento y la acción social.....	78
7.3. Capítulo III: Los géneros cinematográficos y los arquetipos.....	91

8. CONCLUSIÓN.....	110
9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	114

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Tema

La representación de la imagen de la Argentina en el cine hollywoodense de la era de oro (1930-1965) y el posmodernismo (1985-2019).

1.2. Problema

Finalizada la Primera Guerra Mundial (1914-1919), que irrumpió en el mercado de exportación europeo, la industria americana se encontró sin competidores para abastecer al mundo y el cine no fue una excepción. Después del conflicto bélico, la producción se fue organizando de forma creciente en una serie de grandes corporaciones, Paramount, First National, MGM, Fox... que produjeron un determinado número de filmes. De esta manera Hollywood se fue ubicando en el eje de la producción audiovisual del mundo, sobre todo en la determinación y elaboración de películas de género. Una vez que el atractivo de la novedad del medio fue desapareciendo, se hizo necesario crear cintas que atrajeran la atención del público. Los realizadores americanos se dieron cuenta de la urgencia de realizar filmes que fueran económicamente productivos (De Miguel, 1988, p.70). Desde ese momento las películas, en los estudios de Hollywood, se rodaban de forma parecida a la que se solían ensamblar los autos en las cadenas de montaje de Henry Ford; un sistema de producción en serie que reduce los costes asociados a la producción y disminuye su tiempo de realización notablemente. El resultado de esta metodología era que si bien técnicamente no había dos películas iguales, la mayoría seguía una estructura característica de su género. Entre los más destacados se encontraban el *western*, la comedia, los musicales, entre otros.

Muchos teóricos del cine hablan de las funciones de los géneros en cuanto a dos corrientes, durante los años sesenta y setenta, que promovieron un interés renovado por la cultura popular, las vertientes ritual e ideológica. Para los críticos rituales, las situaciones narrativas y las relaciones estructurales ofrecen soluciones imaginarias a problemas reales de la sociedad; los críticos ideológicos, por su parte, consideran esas mismas situaciones y estructuras como señuelos para inducir al público a aceptar no-soluciones ilusorias, que en

todo momento se prestan a los designios del gobierno o de la industria (Altman, 1999, p.51). También aquí tienen una importancia y un papel sustancial los géneros, puesto que a través de las convenciones genéricas el espectador es inducido a creer en falsos presupuestos sociales, culturales, políticos, etc. El filme de género ha tenido un impacto terrible sobre nuestros códigos de conducta, nuestras costumbres e incluso nuestra manera de vestir, llevando al espectador a identificarse con las estrellas e imitarlas (De Miguel, 1988, p.81).

Los filmes de género, el cine y en términos más globales los mass-media se han utilizado para alcanzar fines diferentes a la mera transmisión de información. A través de ellos se crean mitos populares, se modifican comportamientos... (De Miguel, 1988, p.81). Entendiendo la próxima frase como una conclusión poética-metafórica muy acotada se podría decir que “los espectadores ven al mundo a través de un lente llamado Hollywood”.

Aun si no fueran proyectadas nunca, las películas nos interesarían como puntos de vista ante una época, como testimonios de una mentalidad. La presentación en una sala les confiere una nueva importancia: se convierten en objetos de cambio, provocan reuniones, sirven de pretexto para debates, ejercen una influencia. (Sorlin, 1977, p.99)

A lo largo del desarrollo de la industria cinematográfica, Hollywood se ha encargado de construir una imagen de los demás a su antojo y preferencia, desde el arquetipo del archivillano ruso-comunista hasta los bandidos incultos del tercer mundo, los latinoamericanos. Dentro de este último grupo entra la Argentina donde, aunque no lo parezca, existen muchas producciones en las que se menciona a nuestro país y sus habitantes. Veámos algunos ejemplos:

Nos han tratado de traficantes (*The usual suspects; 1995*), engreídos (*Children of Men; 2006*), nazis (*While you were sleeping; 1995*), vagos (*You, Me and Dupree; 2006*) o gauchos (*Creation; 2009*) entre otras características de rasgos negativos. Como país nos ven como un refugio para criminales (*Glengarry Glen Ross; 1992*), que las Islas Malvinas le pertenecen a Inglaterra (*Los Simpsons 05x18*), que en Villa Gesell hay montañas (*X-Men:*

First Class; 2011), que en el sur de Argentina hace mucho calor (*White Collar; 2009*) o que las Cataratas del Iguazú se encuentran en la Patagonia para nombrar algunos ejemplos.

Hay una clara evidencia de una falta de conocimientos básicos y fundamentales de nuestro país donde queda expuesto el trabajo, o la falta de éste, de investigación realizado por las producciones de estos contenidos audiovisuales americanos. Dicho esto, ¿existen películas estadounidenses que hayan realizado un trabajo de investigación profundo y posteriormente una producción acorde a ello? Una vez identificados los materiales de análisis, ¿lograron retratar las características políticas, sociales, y culturales lo más cercanamente a la realidad de nuestra identidad como argentinos? Entendiéndose ésta última como una construcción arquetípica del argentino y del país en general incluyendo sus figuras más importantes y los contextos socio-político-económicos de gran magnitud como lo fue, por ejemplo, la última dictadura militar de 1976-1983.

2. OBJETIVOS

2.1. General

- Comparar la representación de la argentinidad en Hollywood entre la edad de oro del cine (1930-1965) y el cine posmoderno (1980-2019).

2.2. Específicos

Como las aristas de investigación pueden ser infinitas decidimos enfocarnos en dos marcos fundamentales. El primero, de carácter técnico, y el segundo de carácter sociológico. Los objetivos específicos arraigados a estos conceptos son:

- Analizar la construcción de la puesta en escena en cuanto a sus parámetros de ambientación para comprender la verosimilitud con el territorio argentino en las películas seleccionadas.
- Observar el comportamiento y la acción social de los personajes del filme en relación a los estándares argentinos.
- Determinar cómo los géneros cinematográficos repercuten en la construcción arquetípica de los personajes.

3. HIPÓTESIS

H. 1: Las producciones cinematográficas de la época dorada de Hollywood construyen la argentinidad sin ningún tipo de evidencia empírica.

H. 2: Los filmes representan las distintas culturas latinoamericanas unificándolas como si fueran una misma.

H. 3: El cine posmoderno ha sabido representar en mayor medida, y gracias a la globalización impulsada por los avances tecnológicos, las características que se entienden propias de la cultura argentina con superioridad frente a décadas pasadas.

4. MARCO TEÓRICO

4.1. Estado del arte

No hace falta aclarar que este tipo de análisis no tiene un carácter exploratorio, ya que se han realizado, en varias ocasiones, estudios que desarrollan con mayor o menor profundidad esta temática. En relación con este trabajo hemos encontrado algunas investigaciones que se ocupan de cuestiones similares. Por ejemplo, “*La construcción de la imagen de México en Estados Unidos desde una perspectiva de riesgo*” de Mario Alberto Velázquez García.

Su artículo analiza la manera en que se ha construido la imagen de México en Estados Unidos a partir de una idea de riesgo, y el papel que ha tenido la frontera en este proceso. Busca entender cómo los límites entre sociedades evitan las posibles amenazas para un grupo. En este proceso, la construcción de una otredad tiene un papel importante y como ejemplo analítico utiliza las películas filmadas en Norteamérica que emplean imágenes de México o Latinoamérica, como por ejemplo las cintas llamadas “greaser”: *The Greaser's Gauntlet (1908)*, *Tony the Greaser (1911)*, *The Greaser and the Weakling (1912)* o *The Girl and the Greaser (1913)* por nombrar algunas. El análisis del autor se centra, sobre todo, en la teoría del riesgo y la otredad donde pudo concluir en que las cintas estadounidenses han definido históricamente a México como un lugar de riesgo. Según Velázquez García (2007) “esto tiene diferentes funciones: ser elemento de contraste (comparación que permite exaltar la identidad propia), justificar comportamientos o explicar fenómenos como el narcotráfico” (párr. 74) . La creación de estas imágenes, en el caso del cine, se basó en las primeras representaciones que Norteamérica conformó de su país vecino como producto de la guerra con éste: una zona vencida por una nación que comenzaba su idea de imperio.

Otra investigación de comunicación audiovisual que hace hincapié en el marco de la sociología es: “*El cine como medio de representación social a través del uso de estereotipos: el caso de ocho apellidos vascos (2014) y ocho apellidos catalanes (2015)*” de D. Carlos Peinado Barrero. Su trabajo, de enfoque mixto, se centra en el estudio de conceptos muy relacionados como estereotipo, tópico y prejuicio social además de conocer la función que

ejerce el estereotipo como lugar común en el cine de comedia. El objetivo principal era investigar si realmente a través de los estereotipos junto al uso del humor y la caricatura, el cine era capaz de realizar una representación de la realidad y de la sociedad. Como conclusión obtuvo que en parte, no en su totalidad, utiliza los estereotipos más votados en la encuesta del CIS¹ de 1994 para realizar la representación de la que hablábamos anteriormente. Concretamente estas dos películas están dotadas en gran proporción de estereotipos característicos de las comunidades autónomas propias desarrolladas en cada filme.

Acercándose en mayor medida al eje principal de nuestra investigación se encuentra el artículo de Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona y Paula Andrea Barreiro Posada. Titulado “*Colombia vista por el Norte: Imágenes desde el cine de Hollywood*” el artículo analiza cómo Colombia es representada por Hollywood en términos de lo bárbaro y lo exótico marcado por la divergencia entre el avance económico y tecnológico de Estados Unidos en comparación con un aparente retraso en el desarrollo tanto de Colombia como de otros países sudamericanos. Chicangana-Bayona y Barreiro Posada basan su análisis por medio de tres películas, *Romancing the Stone*; *Delta Force 2: The Colombian Connection* y *Colombiana* argumentando que (2013):

Aunque Colombia se estereotipa como el país en el cual convergen enmarañadas geografías, insoportables climas e incivilizados habitantes, la visión de Hollywood apunta más a mostrar un país latinoamericano genérico, que no representa puntualmente las características propias de Colombia, sino que utiliza a dicho país como símbolo para escenificar lo suramericano en términos de lo violento (p.131).

Una de las conclusiones a las que llegaron es que las películas muestran colecciones de elementos como paisajes, climas, ritos, ceremonias, organización política y social, formas de vestir, etc. que Hollywood utiliza para trazar comparaciones jerarquizando los pueblos latinoamericanos según las costumbres y los valores norteamericanos. La alteridad construida

¹ Centro de Investigaciones Sociológicas

por las películas de Hollywood, más que referirse a Colombia, nos hablan de estereotipos y clichés contruidos desde el interior de la propia cultura norteamericana (Chicangana-Bayona y Barreiro Posada, 2013, p.155).

Este tipo de películas son principalmente pensadas y hechas para un público exclusivamente estadounidense, aunque sean comercializadas a nivel mundial, sin importar lo impreciso o prejuicioso que la información sobre un determinado país pueda ser.

Por último, la investigación que más se aproxima a la nuestra es la de “*Argentina según Hollywood: Las representaciones argentinas en series y películas de la industria audiovisual estadounidense*” por Julián Favre de la Universidad Nacional de Rosario.

Entendemos que el cine funciona como un vehículo movilizador de ideales donde su gran repercusión puede imponer ciertas creencias comunes que no se acercan a la realidad. Teniendo esto en cuenta, la divergencia más notoria de nuestros estudios radica en la elección del corpus. A diferencia de nuestro trabajo, el análisis de Favre realiza un recorrido temporal desde 1927 hasta 2016 tanto en cine como en televisión, recogiendo más de cien piezas, mientras nosotros nos enfocaremos en dos períodos solamente, la edad de oro y la posmodernidad del séptimo arte. El autor en cuestión también realiza una identificación exhaustiva de películas o series donde se ha mencionado a nuestro país sin importar el grado de relevancia que esta tenga en la diégesis. En cambio, nosotros hemos optado por analizar filmes con un alto contenido de participación argentina permitiéndonos efectuar un análisis en mayor profundidad.

Tal vez un recorte más riguroso del corpus inicial donde apuntamos más de cien piezas entre series y películas pueda entrar en otros detalles, o enfocar el tema desde otro ángulo y perseguir distintos objetivos. Pero sin dudas, traer a consideración la cantidad de símbolos e ideas que circulan en esta maquinaria donde los espectadores proyectamos deseos y necesidades, resalta una vez más la importancia del análisis y nos invita a insistir en las investigaciones de este tipo (Favre, 2019, p.51).

4.2. Conceptos teóricos

En cuanto a los conceptos teóricos que atraviesan nuestro análisis los más recurrentes serán: *identidad cultural, cine de género, puesta en escena, acción social y comportamiento social* y por último *patrones temáticos y retóricos*.

El objetivo general de nuestra investigación es comparar la representación de la Argentina en Hollywood de dos períodos particulares porque intentamos analizar cómo nos ven como argentinos los estadounidenses. Pero ¿Qué es ser argentino? ¿Qué nos caracteriza? ¿Qué nos diferencia del resto?

Para muchos teóricos la cultura característica de un país es el conjunto de valores, tradiciones, símbolos, creencias y modos de comportamiento que funcionan como elemento cohesionador dentro de un grupo social. Estos elementos actúan como sustrato para que los individuos que lo forman puedan fundamentar su sentimiento de pertenencia. No obstante, las culturas no son homogéneas; dentro de ellas se encuentran grupos o subculturas que forman parte de su diversidad interna en respuesta a los intereses, códigos, normas y rituales que comparten dichos grupos dentro de la cultura dominante.

Tal identidad consistiría en el proceso y resultado mediante el cual un individuo llega a compartir ciertos valores, creencias, usos y costumbres que preexisten en el grupo en el que nace y/o crece y se desarrolla. La identidad cultural es el sentido de pertenencia a un determinado grupo social, i.e. la imagen que de sí mismos tengan los miembros de un grupo en el que su cultura es entendida aquí como el promedio estadístico de comportamientos significativos; tal identidad es el complemento lógico necesario de la diversidad cultural, es decir, funciona como criterio para diferenciarse de las otredades colectivas (Fisher, 2016, p.32).

Dado que al menos parte de la cultura es obtenida y ejecutada a través de y por un grupo social, la confusión entre los conceptos de cultura y sociedad se manifiesta de forma recurrente. Hay un denominador común en entender la cultura como conjunto complejo de características compartidas por una comunidad, y que serían compartidas precisamente por

haber sido sus individuos socializados, debido al hecho de pertenecer a ese grupo, y de poseer un sentido de pertenencia o identidad con respecto a ese grupo o comunidad (Fisher, 2016, p.32).

Un verso de Discépolo, un texto de Borges, un cuento de Manucho, una canción de Atahualpa, una gambeta de Messi, un tango de Gardel, una melodía de Piazzolla, un atardecer en la pampa, un glaciar y un confín helado de la Tierra, una lluvia tropical en la selva misionera, un bayo y un cordero, un hombre de campo que sonríe, una mujer trabajadora de los conurbanos, un niño con la cara sucia, un barco de Quinquela, un cafetín de Buenos Aires, un malbec de Mendoza, una familia que celebra, un asado con amigos, quince minutos de Darín, una salita del under, un do de pecho en el Colón, un malvón, un jacarandá en flor, una pizza en Güerrín, las obras completas de Bioy y de Silvina, la Docta, Salta la linda, la Colección Robin Hood, Mafalda y Manolito, las aguafuertes de Arlt, Rosaura a las diez, el piano de Martha, un poema de Pizarnik y otro de Calveyra, los científicos, los médicos, los héroes de Malvinas, "Casa tomada", una volea de Del Potro, unos mates en una mañana fría, el sablé morisco del Gran Capitán, la muerte solitaria y digna de Belgrano, los granaderos, los bomberos, un blues del Carpo, calamaros y garcías, la mesa de los galanes, un beso robado en el Rosedal. Tantas cosas nos justifican (Fernández Díaz, 2019, párr. 21).

Los géneros cinematográficos, como los géneros de otros campos artísticos, tienen su primer origen en la cultura clásica. Los dos géneros principales y opuestos griegos: la comedia y la tragedia; uno de estilo ligero, tema aparentemente superficial y final feliz, y el otro afectado, profundo y de alicaído desenlace. Estos géneros se fueron diversificando en el teatro, y los primeros largometrajes los intentaron imitar. Sin embargo, las posibilidades del cine lo apartaron cumplidamente de los géneros tradicionales, creando nuevos géneros caracterizados por la carente complejidad de su regulación.

Género no es una palabra que aparezca en cualquier conversación, o en cualquier reseña, sobre cine, pero la idea se encuentra detrás de toda película y detrás de cualquier percepción que podamos tener de ella. Las películas forman parte de un género igual que las personas pertenecen a una familia o grupo étnico. Basta con nombrar uno de los grandes géneros clásicos, el *western*, la comedia, el musical, el género bélico, las películas de gangsters, la ciencia-ficción, el terror, y hasta el

espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental de éste, mitad visual mitad conceptual (Jameson, 1994, p.9).

Anteriormente hemos dicho que una vez que el atractivo de la novedad del cine fue desapareciendo, se hizo necesario crear filmes que atrajeran la atención del público. Desde ese momento a las películas que tenían la característica principal de ser un producto popular comerciable en vez de una pieza artística única se las empezó a llamar *películas de género*. Podría afirmarse que el cine americano no se convirtió verdaderamente en un «cine de géneros», hasta la implantación del sonoro, y más precisamente con la consolidación y el perfeccionamiento del Sistema de Estudios durante los años 30 (Coursodon, 1996, p.1). Durante tiempo se ha utilizado como una etiqueta comercial, un modo fácil de catalogar una serie de filmes para estudiar la historia del cine y, de forma más concreta, la del cine de Hollywood (De Miguel, 1988, p.73). A partir de la década del 30 en la industria cinematográfica la palabra género se asociaba directamente a Hollywood. El cine de género abstrae cualquier tipo de individualidad y se centra en un solo aspecto, de qué es el filme. Este aspecto ha sido utilizado como punto de referencia para decidir qué película queríamos ver. Decir que un filme es de vaqueros, de miedo o de amor era en principio más que suficiente para optar por él u olvidarlo (De Miguel, 1988, p.73).

Siguiendo con los géneros cinematográficos tenemos que estos se localizan en un tema, una estructura y un corpus en concreto. Para que las películas puedan reconocerse como constitutivas de un género, deben tener un tema en común y una estructura en común (Altman, 1999, p.45-46). Por ejemplo, al principio en el caso del *western* los filmes giraban en torno al tema de la exploración y el desarrollo del territorio occidental de los Estados Unidos durante el siglo XIX. Sin embargo con el tiempo las características de dicho contexto histórico se fueron extendiendo a los personajes de esas historias, condicionando su modo de vida y definiendo su idiosincrasia. Esto último se debe a que los géneros se van transformando con los años, pero eso es un asunto para otra ocasión. En cuanto a la estructura, los *western* se caracterizan por encarnar el espíritu, la lucha y la caída de la nueva frontera. Rebosantes de subtexto y mitología, ofrecen imágenes emblemáticas de un tiempo pasado, y posiblemente de un tiempo que nunca sucedió. Teniendo solamente esto en cuenta ¿qué diferencia a *Las guerras de las galaxias* (Star Wars, 1977) de alguna película de John

Wayne? Cuando la primera se estrenó muchos espectadores reconocieron en su estructura una configuración propia del *western*. Incluso hasta algunos críticos llegaron a decir que efectivamente pertenecía a ese género. Pero para que pueda pertenecer al corpus² tenía que coincidir tanto el tema como la estructura.

En nuestra investigación se prioriza el análisis de la puesta en escena en lugar de otros elementos que componen una producción cinematográfica como por ejemplo, la puesta en cuadro, el montaje, la iluminación, la dirección, la planificación, la edición, etc. porque es allí donde se encuentran las variables que se tienen en cuenta para la representación del filme en cuanto a sus características culturales, sociales y políticas.

La puesta en escena constituye el momento en el que se define el mundo que se debe representar, dotándole de todos los elementos que necesita. Se trata, pues, de preparar y aprestar el universo reproducido en el filme. Evidentemente, en el nivel de la puesta en escena el análisis debe enfrentarse al contenido de la imagen: objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, psicología, complicidad, reclamos, etc., son todos ellos elementos que dan consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla (Casetti y Di Chio, 1990, p.126).

La puesta en escena necesita de un cierto trabajo para cuidar los aspectos que constituyen la ambientación general de la película. Durante la década de oro la mayoría de las películas se filmaban en estudios, por lo que se reducía la importancia de la fase de localización. Sin embargo, en la actualidad lo más frecuente es que el trabajo en estudios se combine con los rodajes en exteriores e interiores naturales y la localización se ha convertido en una etapa fundamental para el buen resultado estético de un filme.

Este artículo a parte de tener, en su gran mayoría, una inclinación por la rama de la comunicación audiovisual también examina ciertos comportamientos sociológicos como la acción social. Vale aclarar que para algunos autores la sociología es una ciencia que pretende entender, interpretándola, la acción social para de esa manera explicarla causalmente en su desarrollo y efectos. Teniendo en cuenta esta definición ¿qué es la acción social?

² Recopilación de películas existente y ampliamente consensuado que pertenecen al mismo género.

Por "acción" debe entenderse una conducta humana (bien consista en un hacer externo o interno, ya en un omitir o permitir) siempre que el sujeto o los sujetos de la acción enlacen a ella un sentido subjetivo. La "acción social", por tanto, es una acción en donde el sentido mentado por su sujeto o sujetos está referido a la conducta de otros, orientándose por ésta en su desarrollo (Weber, 1921, p.5).

En otras palabras, una acción es toda conducta humana en la que los individuos que la producen, la establecen con un sentido personal. La acción social está referida a la conducta de otros. No todo contacto entre personas es de carácter social. Las acciones o desencadenantes no son homogéneas sino variadas. Y no toda acción social es orientada por las acciones de otros.

5. MARCO METODOLÓGICO

Esta investigación se desarrollará a través de la metodología con enfoque cualitativo. Esta orientación “utiliza la recolección de datos sin medición numérica para descubrir o afinar preguntas de investigación en el proceso de interpretación” (Hernández Sampieri, 2003, p.7). La investigación cualitativa recoge los discursos completos de los sujetos para proceder luego a su interpretación, analizando las relaciones de significado que se producen en determinada cultura o ideología. Es usada principalmente en ciencias sociales. No viene a nuestro caso analizar parámetros cuantitativos como por ejemplo cuántas películas con referencias sobre la argentina existen (además de que resultaría imposible calcularlo). No es un tema de cantidad sino de cualidad; de qué manera la argentinidad es representada por el cine americano.

La investigación es de alcance descriptivo porque queremos analizar detalladamente las características de los filmes seleccionados correspondientes a cada era cinematográfica para luego realizar un trabajo de comparación entre ellos. Para entender en mayor profundidad este tipo de alcance citamos las palabras de Hernández Sampieri (2003).

Los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis. Es decir, únicamente pretenden medir o recoger información de manera independiente o conjunta sobre los conceptos o las variables a las que se refieren (p.80).

La principal técnica de recolección de datos será el análisis de documentos, en nuestro caso serán materiales audiovisuales. Estos consisten en imágenes (fotografías, dibujos, tatuajes, pinturas y otros), así como cintas de audio o video generadas por un grupo con un propósito definido. Este tipo de documentos nos pueden ayudar a entender el fenómeno central de estudio. Prácticamente la mayoría de las personas, grupos, organizaciones, comunidades y sociedades los producen y narran, o delinean sus historias y estatus actuales

(Hernández Sampieri, 2003, p.433). Esto nos sirve para conocer los antecedentes de un ambiente, las experiencias, vivencias o situaciones y su funcionamiento cotidiano.

El material de análisis, como mencionamos anteriormente, serán películas donde la trama gire en torno a líderes argentinos reconocidos o contextos sociopolíticos importantes en películas del cine de género en la edad de oro del cine clásico (1930-1965) y el cine posmoderno (1980-2019) según el historiador de cine y ensayista italiano Antonio Costa delimita en su libro *Saber ver el cine (1985)*. Teniendo en cuenta estos criterios seleccionamos nueve filmes que abarcan la mayor parte de estas dos etapas.

Era de oro:

- Irving Cummings (1940), *Down Argentine way*.
- William Seiter (1942), *You were never lovelier*.
- Charles Vidor (1946), *Gilda*.
- Jacques Tourneur (1952), *Way of a gaucho*.
- Hugo Fregonese (1966), *Savage pampas*.

Posmodernidad:

- Alan Parker (1996), *Evita*.
- Christopher Hampton (2003), *Imagining Argentina*.
- Francis Ford Coppola (2009), *Tetro*.
- Fernando Meirelles (2019), *Los dos papas*.

Decidimos elegir estas dos eras en particular por varias razones: refiriéndonos a la era dorada no hace falta aclarar que es la más importante en la historia del séptimo arte. Una de las principales características de este período era que la cantidad de películas comercializadas era exorbitante en comparación con las demás épocas. Esto se debía a la explotación del cine de género (como el musical o el *western*) que era la manera que habían encontrado de industrializar los productos cinematográficos.

Más específicamente, los musicales resultaron ser uno de los géneros más importantes en el esfuerzo por consolidar un frente hemisférico. 20th Century Fox fue el estudio más activo, al producir entre 1939 y 1945 un promedio de dos musicales con temas latinoamericanos por año. Los musicales de la 20th Century Fox, incluso aquellos que no trataban directamente con temas de guerra, obedecieron a las lógicas de la guerra e intentaron promover el panamericanismo (Orozco-Espinel, 2019, p.11).

Que una película perteneciera a un género determinado significaba que compartía ciertas características con otras de su mismo “corpus”, según Altman, por ejemplo los personajes arquetípicos (en el *western* el villano indio, latinoamericano, bruto, incivilizado, etc; en el musical el protagonista de clase alta, educado, encantador, romántico, etc). Estas características intervienen directamente en la representación del mundo narrado alejándose de la realidad.

En cuanto al cine posmoderno resulta interesante porque se habla del agotamiento de las vanguardias, de la imposición del concepto de simultaneidad por sobre el de continuidad, del reciclaje de viejos materiales y por sobre todo de la hibridación de los géneros cinematográficos. En la actualidad ya no se encuentran tantos filmes con géneros tan definidos, y lo que esto conlleva, como en la década del 50. Con los avances tecnológicos constantes y con la posibilidad de los trabajos personales existen obras que se acercan más al cine de autor y a la individualidad en cuanto a su contraparte genérica. Obras como *Tetro* o *Imagining Argentina* no han tenido el alcance ni la construcción de lo que se espera de una película de género. Sin embargo, en nuestro corpus de películas posmodernas hemos seleccionado un musical para realizar una comparación mucho más estrecha de la evolución en cuanto a la representación de la argentinidad para no dejar ninguna arista sin examinar.

Por último, hay que aclarar que se toma el año 2019 como la finalización del período elegido para el análisis porque consideramos que *Los dos papas* es el punto culmine de la representación de la argentinidad en Hollywood. Creemos que no hay figura más importante que la del líder de la iglesia católica para presionar a la industria norteamericana a realizar

los trabajos de investigación y representación correspondientes a la magnitud del personaje.

No está de más aclarar que existe una imposibilidad cognitiva de saber cuantas y cuales películas han sido estrenadas a lo largo de estos períodos. Teniendo esto en cuenta, hemos escogido los filmes que creemos que se adecuan de mejor manera a los puntos fundamentales que buscamos analizar. En este camino de selección hemos dejado atrás algunas películas por distintos motivos. Por ejemplo, en el caso de grandes producciones como Rex Ingram (1921), *The Four Horsemen of Apocalypse* o F. Richard Jones (1927), *The gaucho*, donde existe una fuerte presencia de la argentinidad, tuvieron que ser excluidas por el simple hecho de no pertenecer a las épocas seleccionadas para el análisis. En el caso de James Tinling (1935), *Under the pampas moon* la temática coincide, en su mayoría, con las películas ya seleccionadas para esa era. En filmes como Robert Duvall (2003), *Assassination Tango* y Leonard Schrader (1990), *Naked Tango*, donde la diégesis transcurre en nuestro país, no alcanzan a tener los requerimientos suficientes en cuanto a la importancia de la historia, el contexto histórico y los personajes que nos propusimos para elegir el corpus.

De todas maneras, no queremos concluir esta pequeña aclaración sin darle una mención especial a las obras de Steven Soderbergh; *Che: el argentino* (2008) y *Che: Guerrilla* (2008). La primera, narra la vida del famoso médico y revolucionario argentino Ernesto "Che" Guevara, basándose en su diario. Se centra en el periodo de la guerrilla en Sierra Maestra, bajo el mando de Fidel Castro, y que acabó con el gobierno de Fulgencio Bautista en 1959. La segunda, se ubica siete años después del triunfo en Cuba, donde Guevara viaja a Bolivia con el objetivo de alentar la misma revolución que triunfó en la isla caribeña.

Con respecto a estos filmes llegamos a la conclusión que si bien el trabajo de Soderbergh tiene un respaldo histórico notable, los sucesos en los cuales participó el líder argentino transcurren primordialmente en Cuba y tiene un contacto más estrecho con ese país, como por ejemplo su relación con Fidel Castro y la revolución que viró el rumbo del país insular. Sería pertinente analizar el filme si estuviéramos trabajando con la representación de la imagen cubana. Los puntos interesantes del análisis de un líder de gran

magnitud, como la del Che, ya se ven ocupados por el papa Francisco en *Los dos papas*.

Para el análisis se van a tener en cuenta distintas variables con respecto a determinados conceptos. Por ejemplo, cuando hablamos de la puesta en escena algunas variables que vamos a tomar en consideración serán los objetos que se muestran en escena, las personas, la vestimenta, los paisajes, las situaciones de los personajes, su psicología, entre otros, que sirven para construir la imagen de la argentinidad y sus características principales. En cuanto a la retórica de la imagen podemos dividirla en sus variables de mensaje lingüístico, imagen denotada e imagen connotada según la teoría de Roland Barthes.

En la investigación cualitativa con frecuencia es necesario regresar a etapas previas (Hernández Sampieri, 2003, p.8). Con esta afirmación en mente y teniendo en cuenta que el enfoque cualitativo se basa en un método inductivo, no hace falta aclarar que las variables, las hipótesis e incluso los objetivos de la investigación pueden variar a lo largo de esta.

6. DESCRIPCIÓN DEL CORPUS

6.1. EDAD DE ORO

Down Argentine Way / Serenata argentina

Don Diego Quintana y Ricardo Quintana son padre e hijo argentinos que se ganan la vida criando y vendiendo caballos para competencias. Mientras se encuentran en el puerto de Buenos Aires esperando a que los embarquen para una futura venta, Don Diego recibe una carta de Binnie Crawford diciendo que quiere comprar sus caballos. Este se rehúsa ya que el hermano de Binnie, Willis Crawford, lo había engañado años atrás. Ricardo trata de convencer a su padre de que envíe sus caballos a Estados Unidos para comercializar con otros clientes argumentando que si los Crawford hacían una oferta él la iba a rechazar.

En una competencia que se realizaba en Nueva York, Ricardo tuvo la oportunidad de exhibir las destrezas de su corcel por lo que terminó prometiéndole a una bella mujer la venta del animal si saber que era Glenda Crawford, la sobrina del enemigo de su padre. Más tarde esa noche, en una fiesta que se celebraba en *The Westchester*, Ricardo se entera del parentesco de la joven que había conocido por lo que inventa una excusa y cancela la venta desencadenando una serie de confusiones. Para resolver el misterio, Glenda, junto con su tía, viajan a Buenos Aires, donde vivían los Quintana, en busca de caballos y de una respuesta. Ya en Argentina, Glenda recorre la vida nocturna de la ciudad junto al carismático Tito Acuña, a quien confunden con el embajador, hasta llegar a un club de Tigre donde se encuentra casualmente con Ricardo. Glenda no pierde su oportunidad y le recrimina las acciones sin sentido que había realizado el protagonista.

Al otro día, Tito lleva a Binnie a la estancia de Don Diego para hacer negocios y es allí donde se revela la identidad de la compradora. En ese momento el Sr. Quintana se enoja y se rehúsa, otra vez, a concretar el acuerdo. Ricardo y Glenda logran resolver sus problemas mientras se van enamorando lentamente. En una fiesta que se realizaba en un pueblo cercano ven correr a Furioso, uno de sus caballos, en una carrera clandestina. Sorprendidos por su

velocidad, Glenda logra convencer a Ricardo que el animal había nacido para correr y deciden entrenarlo para su primera competición aún sabiendo que su padre estaba en contra.

En una exhibición de salto en el Hipódromo de San Isidro, la actuación de Furioso fue deplorable. Es en ese momento donde Don Diego se entera de quién era realmente Glenda y que habían estado haciendo a espaldas suya, por lo que le prohíbe a Ricardo que el caballo no pueda competir en ninguna carrera. El protagonista no escucha las palabras de su padre y lleva a Furioso al Hipódromo de La Plata para una competición donde apuesta una gran suma de dinero. Don Diego se entera y trata de impedirlo, pero luego de escuchar los tiempos del caballo recapacita y decide permitirle que corra. Después de un intento de sabotaje por parte de uno de los empleados del hipódromo Furioso logra ganar la carrera. La película termina con una fiesta que se celebraba en la estancia de los Quintana con una última escena, en un primer plano, del beso que consolidaba el amor entre los protagonistas.

Down Argentine Way es considerada la primera de muchas películas de Fox realizadas para implementar un enfoque de toda la industria de la "Política del Buen Vecino" del presidente Franklin D. Roosevelt hacia América Latina. Esto se debe a que durante la Segunda Guerra Mundial, el gobierno de Estados Unidos desarrolló una agencia administrativa para fomentar las buenas relaciones con América Latina, ya que allí había una creciente influencia nazi. La película fue un éxito de taquilla, generando más de dos millones en alquileres domésticos en 1940. La productora continuó apoyando la política del gobierno al hacer películas como *That night in Rio (1941)* y *Week-End in Havana (1941)*, ambas estrenadas un año después. Para sorpresa de muchos la película no fue filmada en Argentina, sino en Los Ángeles y en el cercano Greenfield Ranch en Thousand Oaks, California. Las escenas donde aparece la estrella brasileña Carmen Miranda son extraídas de un show que daba en un club de Nueva York ya que había firmado un contrato cinematográfico con Fox para aparecer en varias películas.

La película fue prohibida en Argentina y fue criticada en otras naciones de América del Sur al tergiversar la cultura real del país, incluyendo erróneamente muchos modales y costumbres mexicanas y caribeñas, como si fueran parte del paisaje argentino. La clásica escena del tango estaba contaminada por elementos de la rumba afrocubana y el flamenco

español, que no tienen nada que ver con el estilo argentino. La misma crítica se le hizo a muchas de las obras de Miranda. Fue acusada, reiteradas ocasiones, de colaborar en la creación del estereotipo "latino" para Hollywood, caracterizado por homogeneizar toda la diversidad y diferencias entre las naciones latinoamericanas en una identidad, fuertemente influenciada por México y el Caribe, e ignorando la mayoría de las otras culturas dentro del continente.

De todas maneras, la película fue nominada a tres premios de la Academia y en 2014 fue considerada "cultural, histórica o estéticamente significativa" por la Biblioteca del Congreso y seleccionada para su conservación en el Registro Nacional de Cine.

You were never lovelier / Bailando nace el amor

Robert "Bob" Davis es un bailarín neoyorquino que está económicamente en quiebra por su inclinación a las apuestas en el turf. Varado en Buenos Aires decide ofrecerle sus servicios para trabajar en un club a Eduardo Acuña, dueño de un importante hotel porteño. Acuña se niega a verlo por lo que Xavier Cugat, líder de la banda que toca en el club y amigo de Bob, lo invita a la boda de la hija mayor del adinerado argentino. Acuña insiste en que sus hijas deben contraer matrimonio por orden de edad, de mayor a menor. María, que es la siguiente, no está interesada en casarse, para preocupación de sus dos hermanas menores, Ceci y Lita quienes sí desean desposarse con sus novios. Durante la recepción de la boda, Bobo se siente atraído por María pero sus cortejos son rechazados frívolamente. En una conversación que tuvo con Acuña, el protagonista comenta que la personalidad de María es como el "interior de una heladera". Debido a la preocupación del padre por el casamiento de sus hijas, Eduardo decide enviarles orquídeas y notas de amor a María en nombre de un admirador secreto. Los días, las flores y las notas transcurren y María se va enamorando lentamente de su misterioso príncipe.

Un día Robert logra meterse en la oficina de Acuña para intentar convencerlo que lo contrate para bailar en su club y es allí donde el argentino lo confunde con un botones y le pide que le envíe las orquídeas y la nota a su hija. Cuando llega a la puerta de la casa y le entrega el pedido a la ama de llaves, María, observándolo por el balcón, se da cuenta que no

es el mismo empleado que le viene trayendo los obsequios todos los días y concluye que es su pretendiente. Días después, en un encuentro que tienen en su oficina el Sr. Acuña, María y Robert, María le pide a su padre que los presente. Cuando se retira Bob, ella le confiesa que había descubierto la identidad de su enamorado. Acuña no tiene otra opción más que realizar un pacto con Robert; este actuaría como el pretendiente de su hija a cambio de un contrato para bailar en su club. Bob cortejará a María y la tratará de rechazar con su actitud “despreciable”.

A pesar de los esfuerzos de Bob por desilusionar a María, los dos se enamoran rápidamente. Con su plan fracasado, Acuña le ordena que se vaya de Buenos Aires y redacta una nota de amor de despedida en su nombre. La esposa de Eduardo lo ve escribiendo la nota en la fiesta de su aniversario de bodas y lo acusa de engañarla con otra María, su querida amiga María Castro. Bob se ve obligado a revelar la verdad delante de María y el resto de la familia para salvar al Sr. Acuña. Impresionado por el comportamiento de Bob, Acuña le concede permiso para salir con su hija. Después de que repetidas entregas de orquídeas no lograron nada, Bob se viste con una armadura y monta un caballo, imitando a Lochinvar, un caballero ficticio que María adoraba cuando era joven. Esto termina de convencer a María que lo perdona con un último baile. La película finaliza con el beso que sella su amor.

You were never lovelier es un remake musical norteamericano de la película argentina *Los martes, orquídeas*, estrenada un año antes dirigida por Francisco Múgica y protagonizada por Mirtha Legrand. Fue filmada en los Estados Unidos donde la mayoría de las escenas transcurren en interiores. Tal como había pasado con *Down Argentina Way*, *Bailando nace el amor* sigue la misma idea del presidente Roosevelt y su política del “Buen Vecino” que intentaba promover las buenas relaciones del gobierno estadounidense con los países latinoamericanos mediante la industria cinematográfica.

El director de danza de la película fue Val Raset, la única vez que colaboró con Fred Astaire, y su aportación coreográfica a la película no está clara. Según la biografía de Astaire, calculó todos los números con Hayworth mientras ensayaba encima de una funeraria. Aunque el escenario es latino, Jerome Kern (compositor de teatro musical) se sintió incapaz de componer con este estilo, pero Astaire estaba decidido a continuar su exploración de la danza

latina. La película, producida por Columbia Pictures, fue nominada a tres premios Óscar y tuvo una buena repercusión económica.

Gilda

En su primera noche en Buenos Aires, Johnny Farrell, un tahúr estadounidense de poca monta, es rescatado de un intento de robo por un completo extraño, Ballin Mundson, después de ganar mucho dinero haciendo trampa en una partida de dados. Mundson se siente intrigado por Farrell y lo invita a un casino ilegal de clase alta, pero le advierte que no practique sus “habilidades” allí. Johnny ignora su consejo, hace trampa en el *blackjack* y es llevado por unos hombres a ver al dueño del casino, que resulta ser el mismo Mundson. Baillin le insiste a Farrell que no vuelva nunca más pero este lo convence para que lo contrate como su asistente y rápidamente gana su confianza, con una condición: “las apuestas y las mujeres no se mezclan”.

Un día Mundson lo invita a Farrell a su casa para que conozca a su nueva esposa que había conocido en un viaje. Gilda no solo es joven y hermosa, sino que tiene una personalidad que podría conquistar a cualquier hombre. Se puede ver inmediatamente que Johnny y Gilda tienen una historia juntos, aunque ambos lo niegan cuando Ballin los cuestiona. Johnny visita a Gilda a solas y los dos tienen un enfrentamiento explosivo que aclara tanto su relación romántica pasada, que aparentemente terminó mal, como su dinámica de amor-odio. Mundson lo asigna a Farrell para que vigile a Gilda, aunque no está claro cuánto sabe él sobre su relación pasada. Johnny y Gilda están consumidos por el odio que sienten el uno por el otro. Mientras Gilda corteja a los hombres a todas horas en esfuerzos cada vez más descarados por enfurecer a Johnny, él se vuelve más abusivo y rencoroso en su trato hacia ella.

Un día, Mundson recibe la visita de dos empresarios alemanes. Su organización secreta había financiado un proyecto de comercialización de tungsteno y le habían pedido a Ballin que pusiera todo a su nombre para ocultar su conexión con él. Sin embargo, cuando determinan que es seguro hacerse cargo del proyecto una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, Mundson se niega a transferirles su “propiedad”. A todo esto, la policía argentina

está interesada en estos empresarios alemanes. El agente del gobierno, Obregón, se presenta ante Farrell para intentar obtener información, pero el protagonista no sabe nada sobre ese tema.

A medida que pasan los días, las discusiones de Johnny y Gilda son más frecuentes y sus actitudes hacen dudar cada vez más a Mundson. En la noche siguiente, los alemanes vuelven a insistir con la entrega de la propiedad del cartel de tungsteno, a lo que Ballin responde matando a uno de ellos en una fiesta en plena celebración del carnaval. Luego de que Farrell escoltara a Gilda a su casa tienen otra confrontación hostil, que comienza con ellos declarando enojados su odio el uno por el otro pero finaliza con un beso apasionado. Mundson, quien había ido a buscar a Gilda para escapar juntos de los alemanes, los ve y huye a un avión de tren retráctil que lo espera en un aeropuerto privado que tenía. Farrell, junto a Obregón y la policía, lo persiguen pero no logran detenerlo. El avión explota poco después del despegue y cae en picado al océano. Un suicidio, concluye Farrell, pero Mundson se ha lanzado en paracaídas a un lugar seguro, fingiendo su muerte.

Con la muerte de Baillin, Gilda hereda todo su patrimonio. Ella y Johnny se casan de inmediato, pero mientras Gilda se casó con él por amor, Farrell se está vengando por su traición hacia Mundson. Actúa de manera reacia y se aleja constantemente de ella evitándola lo más que puede, pero la mantiene vigilada día y noche con la ayuda de sus empleados. Gilda intenta escapar del asfixiante matrimonio varias veces, pero Johnny, ahora rico y poderoso, impide cada intento, atrapándola en una relación que se ha convertido en una prisión para ambos. Obregón finalmente confisca el casino e informa a Farrell que Gilda nunca le fue realmente infiel a Mundson ni a él, lo que llevó a Farrell a intentar reconciliarse con ella a solas, en el casino que estaban a punto de clausurar.

En ese momento, Mundson reaparece, armado con una pistola, para matarlos a ambos. En un momento de distracción, el conserje que se encontraba en el casino logra apuñalarlo por la espalda provocándole una muerte instantánea y salvando a la pareja. Es ahí cuando aparece Obregón y Johnny intenta asumir la culpa del asesinato. El conserje insiste en que él había matado a Mundson. Obregón, sin embargo, no está interesado en arrestar a nadie ya que Mundson ya está legalmente muerto después del incidente del avión. Farrell le da al policía

los documentos incriminatorios de la caja fuerte de Mundson. Farrell y Gilda finalmente se reconcilian y confiesan su amor mutuo, disculpándose por las muchas heridas emocionales que se han infligido el uno al otro.

La película fue producida por Columbia Pictures (al igual que *You were never lovelier*) y filmada en los Estados Unidos. Un dato que hay que tener en cuenta es que los guionistas de *Los martes, orquídeas*, Sixto Pondal Ríos y Nicolás Olivari, estaban trabajando en Columbia en ese entonces y pudieron asesorar a los realizadores en varios aspectos de la puesta en escena. *Gilda* fue un éxito de taquilla, recaudando casi cuatro millones de dólares. En un dato de color, la cantante argentina de cumbia Miriam Alejandra Bianchi, más conocida como Gilda, adoptó el título de esta película como su nombre artístico.

Way of a gaucho / El camino del gaucho

En una argentina de 1875, mientras se realizaba una fiesta en una estancia de La Pampa, Martín Peñalosa, un “gaucho entre gauchos”, mata a otro hombre en un duelo por defender el honor de su hermano, el hijo del anterior patrón, Miguel Aleondo. Miguel no tiene otra opción que entregarlo al ejército por el crimen que acababa de cometer. Una vez en prisión, Miguel trata de convencerlo de alistarse en el ejército para cumplir con su condena. Martín acepta y es allí donde conoce al estricto Mayor Salinas. La actitud rebelde de Peñalosa hace que el Mayor se enfurezca con él dándole un trato especialmente brutal. Después de sufrir varios abusos en el ejército, Martín y sus compañeros parten a una misión para reprimir a unos indios que estaban rondando por la zona. En la confusión de la lucha, el gaucho aprovecha para escaparse y desertar del ejército.

Un tiempo más tarde encuentra a un indio que había raptado a una mujer aristocrática. Logra alcanzar a este con su caballo y se produce un raudo enfrentamiento donde termina rescantando a la mujer y asesinando al indio. Es en ese momento donde conoce a Teresa Chávez, una mujer de clase alta. Martín se compromete en escoltarla hasta la estancia de Miguel, incluso sabiendo que es un hombre buscado por el ejército. Pasan varios días cabalgando juntos hasta que logra cumplir con su objetivo. Cuando la está dejando en la estancia es emboscado por varios oficiales del ejército argentino. Es llevado al fuerte donde

lo atan de manos y pies para que no se pueda escapar. Una noche, dos amigos de él se infiltran en el fuerte incapacitando a algunos guardias y logran liberarlo. Antes de escapar, Martín va a buscar al Mayor Salinas y es allí cuando se produce un enfrentamiento entre ellos donde el gaucho le provoca una herida con el cuchillo en el brazo de militar.

Peñalosa escapa por segunda vez del ejército para convertirse en el líder, ahora conocido como “Valverde”, de una banda de gauchos rebeldes. Salinas también toma otro camino, se convierte en el nuevo jefe de la policía para poder continuar su venganza contra él. Martín y Teresa se habían enamorado en su viaje juntos por lo que deciden intentar casarse en una pequeña iglesia donde habitaba el padre Fernández que había criado a Martín y Miguel. Antes de poder hacerlo Martín se tenía que confesar. Justo en ese momento estaba pasando el ejército argentino y logran observar que había algo raro en la iglesia. Martín logra incapacitar al explorador que habían enviado a investigar y se escapa junto a Teresa. Deciden volver al campamento donde estaban sus compañeros rebeldes sólo para darse cuenta que había sido asaltado por las tropas federales provocando la muerte de varios de sus amigos.

Martín y Teresa deciden escapar a Chile por las montañas de los Andes para empezar una nueva vida donde no sean perseguidos constantemente. Después de un largo viaje, y en medio de las montañas, Teresa colapsa confesando que estaba embarazada. Martín decide volver a La Pampa porque su amada no podría soportar el frío del camino restante. Se encuentran con el padre Fernández en la Catedral pero son perseguidos por la policía; Martín logra escapar pero a Teresa la capturan y la llevan con Miguel. Aleondo logra concretar una reunión secreta con Martín por medio de un mensaje que le entrega Teresa para tratar de convencerlo que se entregue y cumpla con su condena. Lo que no sabían es que Salinas estaba espionando a Miguel y termina siguiéndolo a la reunión. En medio de la discusión llega la policía para capturar a Martín, es allí donde él se escapa y se ve envuelto en una estampida de vacas. Miguel, quien también lo estaba persiguiendo decide distraer a los animales para salvar a su hermano. Esta acción termina constándole la muerte. Esa misma noche, Martín regresa lleno de culpa para encontrarse con Teresa y mientras ella se ofrece a escapar a Brasil o Europa, él declina y le dice que se reúna con él al mediodía en la Catedral. Al día siguiente, el padre Fernández organiza una reunión a solas con Salinas, donde Martín acepta

entregarse y enfrentar las consecuencias de sus acciones, siempre y cuando primero pueda casarse con Teresa como un hombre libre.

Way of a gaucho tiene la particularidad de haber sido filmada completamente en Argentina. En esa época, el entonces presidente Juan Domingo Perón le impedía a varias empresas multinacionales retirar una parte de las ganancias del país, por lo que se veían obligadas a invertir las. De esta manera, la 20th Century Fox decide realizar un filme, de proyección internacional, en Argentina para poder aprovechar ese dinero.

Además de los papeles protagónicos, se contrataron actores argentinos de habla inglesa. La producción de la película fue problemática, en parte debido a una relación tensa entre los realizadores y el gobierno peronista de Argentina. La historia está basada libremente en el poema épico *Martín Fierro* de José Hernández. El productor y guionista de la película Philip Dunne observó que los seguidores de Perón "habían hecho del legendario gaucho, entonces casi extinto, un héroe nacional y símbolo de su propio nacionalismo agresivo" y el guión fue monitoreado de cerca por el Subsecretario de Prensa y Difusión, Raúl Apold.

Savage Pampas / Pampa Salvaje

La película transcurre en 1870 en un fuerte ubicado en algún lugar de la pampa argentina. El ejército nacional se enfrentará en dicha zona a un grupo de indios, convencidos por los constantes suministros de armas y mujeres por un renegado (Padrón), cuya relación con el capitán está a flor de piel.

El ejército argentino debe enfrentarse a la desertión continua de sus hombres que no obtienen ninguna ganancia (dinero y mujeres) a comparación de los indios que con la ayuda de los renegados comienzan a ganar cada vez más terreno en las pampas y llegan a su fin último, la toma del fuerte: "Fort Toro". Debido a esta falta de confianza de sus hombres y con sus superiores pidiendo avanzar en su lucha contra los indios y renegados, el capitán Martín decide realizar una estrategia para no perder más soldados, complacerlos y asegurarse seguir con su lucha armada.

Las tropas se acercan a una ciudad donde un ferrocarril despacha un montón de mujeres (astutas, presidiarias y algunas prostitutas), entre ellas Camila Ometio quién se encontrará con problemas legales por negarse a delatar a un hombre acusado de asesinato, provenientes de Buenos Aires, que harán de compañía a los soldados durante su estadía en el fuerte, pero bajo una condición (que con el transcurrir de la película cambiará): no deben sobrepasar un límite de acercamiento con ellas. Como sorpresa, este tren también traerá consigo a Miguel Carreras, un anarquista y también ex-periodista y filósofo. La figura de Carreras aportará al grupo y en especial al capitán Martín ese razonamiento lógico y el punto de unión entre él y sus compañeros del ejército.

Luego de pasar cada vez más tiempo entre las mujeres y formar una relación más cercana y humana, los oficiales solicitaron al capitán quedarse con ellas en el pueblo cercano donde detrás de la iglesia principal se encontraba la tumba de la esposa de Martín que años atrás había muerto de fiebre. El capitán y Carreras deciden alejarse del pueblo dejando a todos los demás atrás pero en su camino al fuerte una emboscada programada por los indios concluyó en la muerte de Carreras a manos del renegado Padrón. La batalla entre los indios y el ejército se produce en el pueblo donde gran parte del ejército y sus mujeres se atrincheran en la iglesia para no ser asesinados. Durante la noche mientras los indios y algunos renegados descansaban tras la ocupación del pueblo, un plan ingenioso y brillante del capitán logró lo inesperado: matar al jefe indio “Windcall” y producir un duelo enorme en los indios que al ver a su gran jefe derrotado dejaron el lugar con cánticos y lágrimas. Para finalizar el filme la cuenta pendiente entre el capitán Martín y Padrón culmina en una lucha cuerpo a cuerpo realizada en el pueblo, donde los dos por heridas inculcadas mueren.

Esta película de 1966 dirigida por Hugo Fregonese se rodó en los paisajes de España, en concreto Andalucía, gracias a una coproducción entre Estados Unidos, Argentina y España. Cabe destacar que es una nueva versión de la *Pampa bárbara* estrenada en 1945 en Argentina bajo la dirección del mismo Fregonese y Lucas Demare. El elenco se repartió entre actores estadounidenses como Robert Taylor (Capitán Martín), Ron Randell (Padrón), Ty Hardin (Miguel Carreras) y mucho elenco compuesto por españoles para fortalecer los personajes y aportar ese acento criollo.

6.2. POSMODERNIDAD

Evita

En un cine de Buenos Aires el 26 de julio de 1952, una película se interrumpe cuando se da a conocer la noticia de la muerte de Eva Perón, la Primera Dama de Argentina, a sus 33 años. Mientras la nación entra en luto público, el Ché, miembro del público, se maravilla ante el espectáculo y promete mostrar cómo Eva "no hizo nada, durante años".

La película se retrotrae a 1936, en la localidad de Junín, donde se puede ver a una Evita, ya de 15 años, llena de entusiasmo y con ganas de irse a probar suerte a “la gran manzana”. Junto a su familia convencen a Agustín Magaldi, un cantante de tango que estaba de gira presentándose en ese pueblo, para que le brinde su ayuda y la hospede en su lugar de residencia, la Capital Federal. Es así como Eva llega a Buenos Aires donde mantiene una pequeña aventura con el cantante hasta que él decide abandonarla. Desempleada y sin conexiones la protagonista trata de ganarse la vida como puede hasta que consigue un trabajo como modelo de una revista. Este es el comienzo de su carrera artística que la vio convertirse en una de las personalidades radiales más conocidas de la época por un radioteatro patrocinado por un fabricante de jabón hasta llegar a ser actriz de películas.

Mientras tanto el GOU³ realizaba el golpe de estado que derrocaría al entonces presidente Ramón Castillo. En ese momento la figura de Perón comienza a tener cada vez más protagonismo hasta llegar a ser Secretario de Trabajo del gobierno de Farrell. Un año después, en 1944, Evita conoce al general en una recaudación de fondos, que se realizó después del terremoto de San Juan que había causado grandes destrozos, donde se enamoran a primera vista.

La relación de Perón con Eva se suma a su imagen populista, ya que ambos son de la clase trabajadora. Eva tiene un programa de radio durante el ascenso de Perón y usa todas sus habilidades para promoverlo, incluso cuando la administración controladora lo tiene encarcelado en un intento de atrofiar su impulso político. La oleada de apoyo que genera Eva

³ Grupo de Oficiales Unidos

obliga al gobierno a liberar a Perón, y encuentra a la gente enamorada de él y Eva. Juan Domingo Perón gana las elecciones a la presidencia, donde ambos pronunciaron un discurso en el balcón de la Casa Rosada, y se casa con Eva, quien promete que el nuevo gobierno servirá a los *descamisados*⁴.

Eva rápidamente se convierte en una figura política importante, inaugura hospitales, escuelas y hasta impulsa el voto femenino en 1947. Poco después, se embarca en lo que se llama su "Gira del Arcoíris" por Europa. Mientras está allí, recibe una recepción mixta. La gente de España la adora, mientras la gente de Italia la abucea y el papa Pío XII le da un pequeño regalo. Al regresar a Argentina, Eva establece una fundación para ayudar a los pobres.

A principios de 1951 Eva es hospitalizada y se entera de que tiene un cáncer terminal. Ella declina el cargo de candidata a vicepresidenta por su mala salud y hace una última transmisión, ya en un estado débil, al pueblo argentino mientras Perón la sostiene para que no se caiga. Una gran multitud rodea la Casa Rosada en una vigilia con velas rezando por su recuperación cuando la luz de su habitación se apaga, lo que significa su muerte. En el funeral de Eva, se ve al Ché en su ataúd, asombrado por la influencia de su breve vida. Se acerca al féretro de cristal, lo besa y se une a la multitud de dolientes que pasan.

La producción de la película en Argentina fue recibida con controversia y provocó una gran atención de los medios. El elenco y el equipo se enfrentaron a protestas por el temor de que el proyecto empañara la imagen de Eva. Algunos sectores del Partido Peronista lanzaron una campaña de odio, condenando la producción de la película, Madonna y Parker. *Evita* también impulsó al Gobierno de Argentina a producir su propia película, *Eva Perón: The True Story* (1996), para contrarrestar cualquier malentendido o inexactitud causada por la película.

⁴ Algunos estudiosos afirman que la palabra se acuñó para describir a los trabajadores pobres, la clase social de la que Perón obtuvo la mayor parte de su respaldo político, que estaban tan oprimidos que no podían permitirse comprar camisas.

El rodaje comenzó en Buenos Aires con escenas que representan la infancia de Eva en 1936. Las ubicaciones incluyen Los Toldos, la ciudad de Junín y Chivilcoy. El 23 de febrero de 1996, el entonces Presidente de la Nación, Carlos Saúl Menem, concertó una reunión con Parker, Madonna, Pryce y Banderas, y otorgó permiso al equipo para filmar en la Casa Rosada poco antes de la fecha programada para partir de Buenos Aires. El 9 de marzo, la producción filmó allí el número musical "Don't Cry for Me Argentina ", utilizando 4.000 extras durante dos días. El rodaje en Buenos Aires concluyó después de cinco semanas de trabajo.

El elenco y el equipo se trasladaron a Budapest, Hungría, donde se utilizaron 23 ubicaciones para escenas ambientadas en Buenos Aires. La producción pasó dos días recreando el funeral de estado de Eva , que requirió una gran cantidad de extras para actuar como ciudadanos, oficiales de policía y personal militar. Los realizadores filmaron escenas exteriores fuera de la Basílica de San Esteban, pero se les negó el acceso a la película dentro del edificio. Luego de varias semanas de rodaje en Hungría, el resto del rodaje se llevó a cabo en los estudios de sonido de Shepperton Studios en Inglaterra.

Tetro

La película comienza con el protagonista Benjamin “Bennie” Tetrocini, un muchacho joven, bajando de un colectivo de la línea 29, en el barrio porteño de La Boca. Al caminar algunas cuadras llega a la casa de su medio hermano Angelo Tetrocini (mismo padre, distintas madres), más conocido como Tetro, donde es bienvenido por su mujer Mariana. Bennie estaba trabajando como mesero en un crucero y por un problema con el motor se vieron forzados a detener su recorrido en Buenos Aires y esperar alrededor de cinco días para poder continuar. De esta manera, el joven de 18 años aprovecha para visitar a su hermano que había cortado lazos con toda su familia algunos años atrás. En una conversación que tienen esa mañana, Tetro le ordena que deje el pasado atrás y que no vuelva a mencionarlo y le pide que de ahora en más no lo llame “Angie” sino Tetro.

Cuando vivía en Nueva York, Tetro había tenido un pasado como escritor pero ya había abandonado esa vida. En Buenos Aires se encargaba de la iluminación de un teatro de

su amigo José. Bennie quiere conocer más acerca de la vida de su padre y de su hermano por lo que le insiste a Tetro que le cuente acerca de ellos pero éste se rehúsa. En una conversación que tienen, Tetro le confiesa que está escribiendo una obra sobre la rivalidad de dos hermanos que terminó siendo la historia de su propio padre, Carlos Tetrocini. Carlos era un músico y director de orquesta muy reconocido que se había criado en Argentina (descendiente de una familia de italianos inmigrantes) pero vivió gran parte de su carrera en Estados Unidos.

Al siguiente día, mientras no había nadie en la casa, Bennie descubre los manuscritos de la obra de su hermano y comienza a leerlos. Ahí se enteró algunas cosas de su pasado, como por ejemplo que la madre de Tetro, una cantante lírica famosa, había muerto en un accidente automovilístico mientras su hermano era el que manejaba. Cuando Tetro regresa a la casa se produce una confrontación entre los hermanos porque Bennie le comentó lo que se había enterado. Tetro, pensando que fue su mujer quien le contó la verdad, le echa la culpa mientras procede a irse.

Mientras pasan los días, Bennie aprovecha cada momento que tiene a solas para seguir leyendo la historia que había escrito su hermano. Una noche, mientras salía a pasear un perro, a Bennie lo choca una moto provocándole una herida en la pierna. Ahora enyesado y sin poder movilizarse, el protagonista se pierde de abordar el crucero que ya había sido reparado. Tanto Tetro como Mariana lo invitan a quedarse en su casa después de que salga del hospital. Al otro día, en una visita a la clínica, Mariana le entrega una parte de la obra de su hermano a escondidas de él. En ese mismo momento Bennie decide transcribirla. No pasó mucho tiempo hasta que Tetro se enteró de lo que estaba haciendo. En un momento de furia, Tetro se pelea con él y su mujer y decide echarlo de la casa. Bennie logra quedarse con Abelardo, un productor de teatro y conocido de su hermano. Abelardo se entera del proyecto de Bennie, el cual encuentra fascinante, y le propone producir una obra de teatro.

La obra parecía tan prometedora que recibe buenas reseñas de “Alone”, una de las críticas de teatro más importantes, y decide nominarlos para el Festival de teatro de La Patagonia. Bennie, Mariana, Tetro y el elenco de la obra deciden viajar hasta el sur para presenciar el acontecimiento. Mientras viajaban, Mariana recibe la noticia de que Carlos, el

padre de Tetro y Bennie, se encontraba muy enfermo. A la noche siguiente, en medio de la gala, Tetro le dice a Bennie si podían hablar en un lugar privado. Es en ese momento donde Tetro le confiesa la verdad; él no era su hermano sino su propio padre. Bennie no le cree y se escapa. Segundos después de esto, Mariana le da la noticia de que Carlos había fallecido.

La película termina en el velorio de Carlos Tetrocini, cuando Bennie decide contarles la verdad a toda su familia; que Carlos no era su padre sino su abuelo y que él le había robado la novia, la cuál estaba embarazada de Bennie, a su propio hijo. En la última escena se puede apreciar la reconciliación de los dos protagonistas en un abrazo fraternal mientras Tetro afirma: "Todo va a estar bien, somos familia".

La producción comenzó en marzo de 2008. Coppola se sintió atraído por Argentina como locación; "Sabía que Argentina tiene una gran tradición cultural, artística, literaria, musical, cinematográfica, y me gustan mucho ese tipo de ambientes porque normalmente encuentras personas creativas con las que trabajar". La empresa española Tornasol Films y la italiana BIM Distribuzione firmaron con el director para coproducir la película.

El rodaje tuvo lugar en La Boca de Buenos Aires y otras partes de la Capital Federal. La filmación también siguió en las estribaciones andinas de la Patagonia, con secuencias en el Glaciar Perito Moreno, y en los estudios Ciudad de la Luz en Alicante, España.

Imagining Argentina / Imaginando Argentina

Imagining Argentina es una película del año 2003 protagonizada por Antonio Banderas (Carlos Rueda), Emma Thompson (Cecilia Rueda), Irene Escolar (Eurydice), María Canals Barrera (Esme Palomares), Fernando Tielve (Orfeo/Enrico), Leticia Dolera (Teresa Rueda) y muchos más en una coproducción entre Argentina, España y Gran Bretaña dirigida por Christopher Hampton basada en una novela previa escrita por Lawrence Thornton.

El filme transcurre en Argentina, en el año 1976, cuando recién comienza la primera etapa de la dictadura militar, mejor conocida como Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Trata sobre la historia de Carlos Rueda, director de un teatro infantil en Buenos

Aires, y su esposa Cecilia, una periodista que resulta detenida, y posteriormente desaparecida, luego de publicar un artículo periodístico de investigación acerca de las desapariciones que tuvieron lugar en la famosa noche de los lápices (16 de septiembre de 1976 en La Plata). Esta búsqueda tendrá una ayuda especial ya que Carlos comienza a darse cuenta que él posee una especie de habilidad relacionada a la clarividencia o poder psíquico que le servirá durante toda la historia para ver qué es lo que se hacen con las víctimas desaparecidas del régimen militar.

Carlos, gracias al apoyo de su hija Teresa y su amiga Esme, comienza a realizar una serie de reuniones en el jardín de su hogar, donde otras víctimas preguntan al protagonista qué ha sido de sus familiares ya que gracias al poder de la clarividencia logra saber si las personas todavía se encuentran vivas o no. Aunque por mala fortuna para él, cada vez que se trata de su esposa, su habilidad no tiene efecto ya que siempre llega a los lugares donde estuvo ella sin embargo, no puede alcanzarla.

Como es de esperarse, el gobierno luego de enterarse acerca de Carlos, sus poderes y lo que estaba realizando para llegar a las personas desaparecidas, comienza un plan para perseguirlo a él y a sus amigos y no dejar que llegue a destino. El protagonista comienza a seguir pistas gracias a sus poderes mentales y logra llegar a un lugar en la provincia de Buenos Aires y al volver a la casa y contar lo sucedido en una de las reuniones, un espía del gobierno intercede llevando la información al general Guzmán. La medida tomada para que Carlos no profundice más en este tema es el de llevarse a su hija. El centro de detención donde tienen secuestrada a su hija y su esposa se encuentra en la provincia de Buenos Aires donde Rueda fue por primera vez pero no pudo localizar el lugar exacto. En esa locación ellas fueron violadas, torturadas y encerradas.

Más tarde, luego de la función que Carlos dio en su teatro infantil, llegados del gobierno clausuraron y destruyeron el lugar llevándose con ellos a Silvio y Esme. Esa misma noche Carlos logró que Esme preguntará por su amigo para poder conocer su paradero e intentar ayudarlo, a lo que su visión mostró que Silvio, después de un mes de tortura, sería lanzado por un helicóptero al mar.

La película avanza con Carlos teniendo la visión del fusilamiento de su hija Teresa junto a otras mujeres encerradas. Una vez decidido el modo de suicidio, tirándose al mar para ahogarse, Carlos pudo tener una última premonición de Cecilia. Debido a esto, regresó a su hogar para llevar a cabo su última jornada de encuentros donde, una vez más, Esme le preguntó por su esposa y ahí pudo ver que lograría escapar de ese centro de detención. Un tiempo después Carlos y Esme logran reabrir el teatro y ya en el final de la película, en un carnaval, el protagonista y su mujer logran reencontrarse.

The two popes / Los dos papas

Los dos papas es una película basada en el libro *The Pope (2019)* escrito por Anthony McCarten. Estrenada en el año 2019 y dirigida por Fernando Meirelles cuenta y retrata con ayuda de mucho material de archivo la historia del ascenso de Jorge Mario Bergoglio como papa luego de la renuncia de su predecesor, Benedicto XVI.

La historia busca introducirse en los pensamientos y formas de actuar del ex líder de la iglesia católica y de Bergoglio, llegando a establecer por momentos una comparación entre ellos, y mostrando el por qué de la renuncia de un papa ultra conservador, como lo es el alemán Ratzinger, para dejar su puesto a quien está al frente hoy, Francisco.

Escándalos al interior de la iglesia católica como casos de pedofilia, filtración de documentos, el sostén de visiones obsoletas acerca del mundo, propuestas de cambio, pasados “condenantes”, el camino de la fe, la voz de Dios y la protección de su gente son algunos de los temas en disputa entre los dos personajes del film que atravesaran un camino de introspección tomando al otro como figura a mejorar, corregir y dilucidar qué es lo más conveniente para cada uno y el futuro del catolicismo.

La película fue rodada tanto en Roma como en Argentina y deja ver al espectador un paralelismo entre las dos vidas, el pasado y el futuro de ambos personajes que tuvieron historias y comienzos distintos. El punto de encuentro inicial fue en el mes de abril de 2005 cuando una noticia inesperada comienza a rondar por todas partes: el papa Juan Pablo II ha muerto. Es por esto que los cardenales de todo el mundo deben viajar hacia Roma para elegir

un nuevo pontífice en el cónclave. Allí es donde los cardenales deben decidir de forma secreta y por escrito quién será el sucesor.

Sin embargo, aunque al principio la relación entre ambos no sea la mejor, el paso de los años, la voz y las señales de Dios harán que el encuentro personal entre ambos se dé en la residencia de descanso de Benedicto XVI donde florecerá una nueva amistad. Aún si es verdad o no, el punto máximo de esta relación se encuentra cuando ambos se reúnen en el salón de las lágrimas en el Vaticano donde Ratzinger (interpretado por Anthony Hopkins) y el futuro nuevo papa Francisco (interpretado por Jonathan Pryce) conversan sobre su oscuro pasado, el camino de la fe que debieron atravesar y sobre el futuro del papado que estará a manos del cardenal Bergoglio.

En la última escena de la película, se los ve a ambos comiendo pizza en un sillón y divirtiéndose con la final del mundial 2014 entre las selecciones de Argentina y Alemania. Se puede percibir como disfrutaban de pasar el tiempo juntos viendo fútbol (algo que el alemán no comprendía la devoción del argentino a tal deporte) y haciéndose chistes, cosa que al principio de su relación Benedicto no lo percibía como algo gracioso, como cuando Francisco le cuenta cómo es que se suicida un argentino: “se sube a su propio ego y salta de ahí”.

7. DESARROLLO

7.1. CAPÍTULO I: LA PUESTA EN ESCENA

Un filme no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celulosa: es una puesta en escena social, y ello por dos razones. El filme constituye ante todo una selección (algunos objetos y no otros), y después una redistribución; reorganiza, con elementos tomados en lo esencial del universo ambiente, un conjunto social que, por ciertos aspectos, evoca el medio del que ha salido pero, en lo esencial, es una retraducción imaginaria de éste. A partir de personas y de lugares reales, a partir de una historia a veces "auténtica", el filme crea un mundo proyectado (en el sentido en que un volumen proyectado sobre una superficie plana se convierte en una forma que no es totalmente ajena al volumen y que sin embargo difiere de éste de manera esencial) (Sorlin, 1977, p.169).

EDAD DE ORO

Antes de empezar con el análisis, queremos aclarar que se les va a dar mayor atención a algunos filmes que consideramos que tienen elementos más ricos para este mismo, sobre todo en la edad de oro. Si bien todas las películas son importantes, hay casos como *Way of a gaucho* o *Down Argentine Way* que son especiales. Este último cuenta, no solo con escenas de interior, sino también escenas donde se puede apreciar el exterior (extraño para este tipo de producciones). Lo mismo ocurre con los sectores culturales que abarca; la aristocracia argentina, propia de los musicales, y parte de la tradición gauchesca, propia de los *western*.

Down Argentine Way / Serenata Argentina

En cuanto a los paisajes de la película se puede observar al principio del filme algunas tomas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en ese momento conocida como Capital Federal, a modo introductorio para mostrar en donde va a transcurrir principalmente la diégesis. Se ve un plano del entonces Palacio de Correos (ahora el Centro Cultural Kirchner), seguido de un plano del Congreso de la Nación, la Plaza de Mayo, el Hipódromo de San

Isidro y por último el Hotel de Inmigrantes junto a la Dársena Norte del puerto. Teniendo en cuenta que la película fue filmada en Estados Unidos, lo más probable es que la productora haya comprado estas tomas independientes o, en última instancia, enviaron a una persona encargada a nuestro país para filmarlas. Por lo general se insertan a lo largo del filme para enmarcar las locaciones donde se está desarrollando la acción. Un caso contrario de esto se puede apreciar en una toma del edificio Kavanagh de Retiro que aparece seguida del plano de la oficina del embajador donde está contestando una llamada. Detrás de él, por la ventana, se puede apreciar la Plaza de Mayo. Dos lugares que pertenecen a distintos barrios porteños. Esto denota, en parte, la falta de conocimiento en cuanto a las locaciones y refuerza la idea de que se utilizan este tipo de tomas para darle una mínima impronta argentina.

En el momento en que Tito le muestra la vida nocturna a Glenda se produce una secuencia de tomas de carteles de distintos clubes. Entre ellas aparecen el famoso teatro Tabarís, el teatro Embassy de la calle Suipacha, el Jockey Club, pilar de la aristocracia porteña, el teatro Casanova y por último el Club Rendez Vous, una boîte ubicada en Maipú entre Córdoba y Paraguay donde tocaban orquestas de tango y de jazz. Llegando al final de la película se pueden observar dos tomas del Hipódromo de San Isidro, una desde el exterior de este y la otra del interior. La puesta en escena se refiere, fundamentalmente a la creación de un ambiente general que sirve para dar credibilidad a la situación dramática (Fernández Díez y Martínez, 1999, p.153). Teniendo en cuenta esta afirmación, que el director utilice estas tomas para poder generar una sensación de que la acción está transcurriendo en Argentina puede resultar válida. De todas formas, podría parecer una artimaña pobre, pero cumple con su función.

En algunas ocasiones se pueden apreciar escenas de interiores con mucha profundidad de campo, por lo general la escenografía tiene una ventana muy grande, donde se puede observar el exterior. Esto suele ocurrir varias veces en el filme y, por lo general, suele dejar en evidencia que las locaciones donde están filmando no son correlativas.



La estancia de los Quintana se encuentra en las afueras de la Capital Federal, en la provincia de Buenos Aires. Se pueden ver claramente los caballos que cría y de fondo lo que parece un bosque y una montaña. En cuanto a la geografía física y el relieve de este lugar, predomina la llanura pampeana. Esto quiere decir que no cuenta con grandes sectores de elevaciones terrestres y, si ese fuera el caso, serían pequeños cerros de poca altura. Aunque se trate de poner una gran atención a los detalles, son en estas escenas donde se observa la discrepancia entre lo teórico y lo físico.

En cuanto a los interiores de este tipo de producciones se trata de ambientar lo más parecido posible a los lugares en donde transcurre la diégesis. Como las escenas en interior son el punto fuerte de estas películas, emplean su mayor esfuerzo en caracterizar estos espacios de la manera más acertada.



Como se puede observar dentro de la finca de Don Diego, donde los elementos tratan de retratar la vida de una estancia, como el mate, la pava, tazas y mucho uso de madera rústica y cuero para generar una imagen de vida de campo. El ambiente remite a dos cosas: por un lado al «entorno» en el que actúan los personajes, al decorado en el que se mueven; por el otro a la «situación» en la que operan, a las coordenadas espacio temporales que caracterizan su presencia (Cassetti y Di Chio, 1990, p.176). Un detalle que se podría criticar en esta escena es la utilización de mates individuales. Por lo general es una bebida que se comparte entre todo los presentes, donde cada uno toma de la misma “taza”. Es raro ver a dos personas, más aún a un padre y su hijo, tomando mate en recipientes distintos. Se puede apreciar, entonces, una falta de conocimiento en la tradición social de esta infusión particular de las regiones sudamericanas.

Un recurso frecuente en este filme es la utilización de materiales de señalización u objetos que lleven inscripciones en español. Por ejemplo en la primera escena se puede observar un cartel que dice “es prohibido fumar” cuando la correcta ortografía sería

“prohibido fumar”. Son errores simples pero demuestran una falta de atención a los detalles. Si está bien representado cuando segundos después aparece una cabina telefónica con la inscripción que dice “Unión Telefónica, Oficina Pública”. En la primera parte del filme, cuando se realizan varias tomas del aeropuerto, se puede apreciar que los uniformes de los empleados llevan la “Panagra”. Panagra fue una importante aerolínea de capitales estadounidenses y peruanos, que operaba numerosas rutas a América del Sur en la década de 1940 y 1950. En esa misma escena, a lo lejos, se observa lo que parece un pequeño globo aerostático con la marca “Shell”; empresa de hidrocarburos que opera en Argentina desde 1914. Estos detalles se mantienen a lo largo de la película que sirven para contextualizar las locaciones donde transcurre la acción y reforzar la idea de que allí se habla español aunque los personajes no lo demuestren.

El componente de la vestimenta da lugar a la interpretación de quién es quién y qué figura representa, según remarcan Federico Fernández Díez y José Martínez (1999):

El vestuario y la caracterización constituyen la apariencia externa y visible del actor. Contribuyen a la definición del personaje y aportan datos sobre su procedencia cultural y social, además de centrarnos (con otros elementos escenográficos) en la época donde sucede la acción (p.166).

Don Diego con su característico traje y sombrero a lo largo del filme impone su lugar de terrateniente, un señor de buena posición económica, criador y dueño de caballos. Mientras que Ricardo moldea su imagen dependiendo la situación y el lugar en donde se encuentre. Puede pasar de algo más tradicional y de campo/estancia (como se puede observar en la foto del interior de su casa junto a su padre y Esteban) a algo más sofisticado y elegante en sus apariciones en las escenas en Nueva York o en los momentos de soledad en los diversos restaurantes con Glenda.

En el transcurrir de la película los gauchos o gente del campo están ambientados con sus pilchas (palabra de origen indígena luego ha pasado a ser parte del lunfardo), zapatos (generalmente los gauchos se caracterizan en su vestimenta por el uso de botas de potro, sin embargo, no pareciera que se utilicen dicho calzado en este caso), su chambergo (sombrero),

un tipo de pantalón bombacho de tela rústica (que generalmente por su color grisáceo algo moteado pasó a ser llamado "bataraz") y las características pañoletas que cubrían el cuello. También cabe destacar que en la escena de la carrera del caballo Furioso, que termina saliendo victorioso, se lleva a cabo una fiesta en aquel pueblo donde se puede observar dichas vestimentas en los hombres.

El vestuario o ciertos accesorios del vestuario juegan papeles clave en el cine de géneros. Es inconcebible imaginar un western sin los elementos de atrezzo propios del estereotipo creado en torno a este género cinematográfico: el revólver, el sombrero, el chaleco de cowboy, etc. De la misma forma, todos los grandes cómicos del cine han empleado elementos de atrezzo de vestuario definitorios de su personaje: el sombrero hongo y el bastón de chaplin, los bolsillos de Harpo marx, las estrechas y ajustadas vestimentas de Laurel y Hardy, etc (Fernández Díez y Martínez, 1999, p.167).



Si bien se trata de representar la cultura gauchesca para darle un tono particular al filme, Travis Banton, encargado del vestuario, falla en varios aspectos. El principal ocurre en los vestidos de las supuestas paisanas habitantes del pintoresco pueblo. Aquí es donde se comienzan a entrelazar distintas culturas hispanohablantes. En este caso las vestimentas remiten al típico traje de flamenca de la cultura andaluza. Las principales características de este atuendo están representadas en la figura de la mujer con vestido negro con detalles rojos y son:

- Enterizos, de mangas cortas y falda adornadas con volantes.
- Zapatos ceñidos con trabillas para facilitar el baile.
- Un pañuelo de talle en seda rematado con flecos, que por lo general se luce cruzado sobre el pecho o también en la cintura.
- El pelo suele ir recogido con un tocado de moño bajo adornado con peineta, peinecillos y flores.
- Pulseras, pendientes y collares de grandes cuentas, muchas veces hechos de coral, perlas o cuentas artificiales y con colores llamativos.

Por parte de las mujeres Crawford, tanto la tía como Glenda, sus vestimentas son generalmente trajes elegantes, la ropa da a entender que son de “diseñador” por su buena posición social y en especial la tía donde siempre aparece con un sombrero. En ese momento no existían tantas diferencias entre los atuendos de las clases altas debido al comercio internacional y a la posibilidad que tenían de viajar por todo el mundo.

No queremos terminar con el análisis de la puesta en escena de este filme sin antes hacer una pequeña aclaración con el personaje de Carmen Miranda. La mayoría de los críticos no han llegado a un consenso si ella fue una figura positiva de la representación de latinos o si fue un personaje construido específicamente como una figura de la perspectiva etnocéntrica estadounidense. Carmen Miranda no trascendió la imagen estereotípica de las mujeres latinoamericanas, como han sostenido algunos estudios sobre ella. Al contrario, perpetuó estereotipos de raza y género que cargamos en nuestros cuerpos todas las mujeres latinoamericanas (Orozco-Espinel, 2019, p.23).



La historia y el trabajo de Miranda son bastante complejos como para hacer investigaciones exclusivamente acerca de estos temas. Es más, hay varios autores y autoras, como Orozco-Espinel, que se encargan de analizar y estudiar su trayectoria y cómo esta influyó en la construcción distorsionada de la imagen latinoamericana en el cine hollywoodense.

You were never lovelier / Bailando nace el amor

Esta película se caracteriza por la casi nula aparición de escenas tomadas en exteriores ya que la mayor parte de la misma está filmada en interiores, los escenarios principales son: la casa de la familia Acuña, la oficina del señor Acuña, su club nocturno y el lugar donde se realiza la boda de la hija mayor.

Podría decirse que las escenas en exteriores de *You were never lovelier* son para contextualizar dónde transcurre la película o en algunos casos la acción. ¿Qué es lo característico de una ciudad, y de esta ciudad en particular, en un momento dado? ¿Son

reveladoras las imágenes incluidas en el filme? ¿Por qué se trata de ese gran inmueble, de ese cruce, de ese estadio, y no de otros paisajes urbanos? (Sorlin, 1997, p.36).

Al principio de la misma, las leyendas que aparecen en pantalla (por ejemplo, “Buenos Aires”), como las imágenes del Congreso Nacional y la Plaza de Mayo nos remiten a pensar e identificar que el desarrollo del filme transcurrirá en esta provincia, específicamente, en la Capital Federal.

También hay que marcar al principio la escena acontecida en el Hipódromo de Palermo en el que se puede observar a uno de los personajes principales, Robert Davis. Para situar al personaje en esta locación, se utiliza un recurso de puesta en serie entre dos planos que Ramón Carmona denomina, en su libro *Cómo se comenta un texto filmico (1991)*, “asociación por proximidad”: un plano medio de Bob observando la carrera con el uso de binoculares y un plano general de los caballos corriendo, donde la lente de la cámara se pone en el lugar de los ojos del protagonista. No están asociados físicamente (Fred Astaire no estaba viendo la carrera en el Hipódromo de Palermo) pero por medio de este recurso se los conecta, generando una sensación de concordancia geográfica.

Vale recordar que este filme es un remake de *Los martes, orquídeas*. Teniendo en cuenta eso, las escenas en interiores no tienen mayores discrepancias con su contraparte argentina. Se puede observar un parecido en cuanto al amueblado de la casa de los Acuña. Los sillones, sillas, y mesas comparten una estética similar. Lo mismo ocurre con las decoraciones, como por ejemplo los cuadros, espejos, adornos y flores. La utilización de ventanales, que permiten un gran paso de luz natural, ayudan a reforzar las características principales de las propiedades de las familias de esta clase social. La ventaja de esta reelaboración es que los productores de Columbia Pictures contaban con el filme argentino como muestra ejemplar de los elementos que componen la puesta en escena. Estas similitudes se pueden apreciar en dos capturas comparativas a continuación de *Los martes, orquídeas* y *You were never lovelier* respectivamente.



De igual manera que ocurre con los elementos de la decoración de los interiores sucede con la vestimenta de los personajes. Incluso se puede apreciar, a lo largo de la película, trajes y vestidos que son casi idénticos a los de su versión original.

El tema más importante de esta película, que también se repite en *Down Argentine Way*, es la mezcla de las culturas latinoamericanas. Un ejemplo claro es la orquesta de Xavier Cugat.



En la imagen se pueden apreciar varios elementos de distintas culturas. El vestido enterizo, al cuerpo y con flecos de la mujer, característico de la cultura andaluza del flamenco (Xavier Cugat era un reconocido músico catalán, quizás es por esto que aparecen algunas referencias hacia su cultura). Las camisas y los instrumentos característicos, como las maracas y los tambores, de la Conga, un baile afrocubano.

En *You were never lovelier* también se puede ver, en varias ocasiones, la aparición de esta música y vestuarios tan particulares. A lo visual también lo acompaña lo sonoro, no solo se caracterizan de esta manera, sino también la música que tocan corresponden con las de estas culturas.

No queremos ignorar algunos pequeños detalles que si hay que tener en cuenta. Por ejemplo algunas inscripciones que tendrían que estar en español están en inglés. La puerta de la oficina de Eduardo Acuña dice “private” en vez de privado, o en vez de decir Sr. Acuña dice “Mr. Acuña”. Lo mismo ocurre con uno de los libros que estaba leyendo, a modo de inspiración para escribirle las notas a su hija, este mismo personaje, titulado *Anthology of the world 's great love letters* (Antología de las grandes cartas de amor del mundo).

Gilda

De igual manera que *You were never lovelier*, *Gilda* se caracteriza por estar filmada mayormente en interiores. A diferencia con los dos filmes previamente analizados, no cuenta con imágenes panorámicas de la Capital Federal o la Provincia de Buenos Aires, que es donde transcurre la diégesis. Incluso cuando en medio de la historia el conflicto se muda a Uruguay, no se dan indicios visuales del cambio de locación. Se logra contextualizar mediante la narración omnisciente del protagonista o con algún comentario que aparece en las conversaciones que entablan los personajes.

Por ejemplo en la siguiente captura, en la parte inferior derecha, se puede observar cómo se refuerza la afirmación del personaje principal, cuando este dice que se encuentra en Buenos Aires, por unas inscripciones (Valentín Alsina, Buenos Aires, República Argentina) en una de las cajas del puerto. Este es un claro modelo de la buena utilización de los detalles en una narrativa mucho más sutil. Sólo permanece unos segundos en cuadro, pero ese nivel de atención demuestra un compromiso por parte de la producción.



En cuanto a la puesta en escena de interiores no hay mucho en lo cual profundizar. La escenografía de los hechos que transcurren en el casino parecen ser bastante correctas tomando como referencia películas argentinas como *Dios se lo pague* (1948) que parte de su trama sucede en ese tipo de establecimiento. Se pueden apreciar carteles que dicen “caja” donde se cobra el dinero, que por cierto utilizan pesos argentinos y no dólares.

La composición de los interiores de este filme se la puede comparar directamente con *You were never a lovelier*, ya que los protagonistas se mueven entre familias argentinas de alto poder adquisitivo y las dos películas transcurren en la misma época, la Segunda Guerra Mundial. Por estos motivos, no sería extraño ver elementos decorativos similares como la iluminación, los cuadros, las sillas, las mesas, etc. En términos generales tienen una estética bastante parecida.



El desarrollo de la película transcurre principalmente entre el casino de Ballin, su oficina y su casa, por lo que no se puede apreciar mucho algunos rasgos culturales de nuestro país.

Existen algunos detalles que vale la pena destacar. Por ejemplo el escudo de la policía federal que se ve en una patrulla, el taxi que aborda Gilda para escapar, la placa con la altura de la calle y algunos elementos mínimos que son acertados. El vestuario se mantiene al margen de la estética en general, no hay mucha diversidad en ese sentido. El típico traje cruzado a rayas de la época para los hombres y algunos vestidos para las mujeres de carácter baladí. No se encuentran mayores elementos argentinos, o que tengan alguna relevancia en la diégesis, como en películas que se filman también en exteriores.

Way of a gaucho / El camino del gaucho

Esta película fue filmada en lugares naturales de Argentina, 20th Century-Fox agradece la ayuda y la cooperación del gobierno Argentino.

Esta leyenda, que aparece al comienzo de la película, deja entrever que la mayoría de escenas se encuentran filmadas en exteriores, donde destacan paisajes de la cordillera de los Andes, las llanuras pampeanas, zonas un poco más rocosas, estancias, el fuerte y un pequeño pueblo con su catedral como foco principal.

Ambientada en 1875, los paisajes son la principal atracción de este filme. Jacques Turner, su director, supo aprovechar las dificultades que tuvo la productora con el gobierno peronista para crear una pieza de un excelente contenido visual. No necesitan caer en el barato truco de utilizar imágenes independientes compradas, sino que los personajes pueden interactuar con el entorno. El frío de la cordillera los congela, el calor de las llanuras los agobia y las localidades rocosas los entorpecen.

El paisaje en la región pampeana es muy llano (los casi 800 kilómetros que separan a las ciudades de Córdoba y Buenos Aires son una llanura tan plana que el horizonte aparece como una recta casi perfecta) sin embargo en las cercanías de los grandes ríos se vuelve ligeramente ondulado, y ha producido una red de drenaje poco definida, existiendo grandes cuencas arreicas caracterizadas por la presencia de lagunas. Estas características están presentes dentro del filme. No están representando nuestros paisajes, son nuestros paisajes.



Si la comparamos con las “llanuras” de *Down Argentine Way*, se puede apreciar una gran diferencia en las características físicas. Pueden representar los interiores y utilizar objetos representativos de nuestras costumbres, pero las montañas de California no las pueden esconder.

Way of a gaucho desarrolla pocas escenas en interiores. Los personajes suelen encontrarse en algunas habitaciones del fuerte del ejército o de la estancia de Miguel. Si bien se nota que le prestan atención a los elementos que pueden encontrarse en estos lugares, estos no son mayor preocupación. Por ejemplo, en la imagen siguiente, en la parte superior derecha, se puede apreciar unas boleadoras colgadas en la pared, que son un instrumento de caza arrojadiza creada por los indígenas de la Patagonia y las Pampas; luego fue adoptada y modificada por los gauchos. Como un dato extra, en un momento del film se puede observar a un indio usándolas. No se pueden encontrar muchos objetos ya que las edificaciones de este tipo solían tener una decoración más austera que el interior de una casa de una familia aristocrática.



Lo que hay que remarcar de esta obra es la exactitud del vestuario, tanto de los oficiales del ejército, como de los gauchos, las paisanas y los hombres de ciudad. Esto se debe a que el filme contó con Eleodoro Marengo como asesor general. Marengo fue un artista argentino, mejor conocido por sus pinturas sobre gauchos, caballos y jinetes argentinos. Ilustró varias obras, incluidas ediciones notables de muchos libros importantes de la literatura clásica gaucha. Pedro Inchauspe, en su libro *Las pilchas gauchas* (1947), habla detalladamente de las prendas que utilizaban los originarios argentinos. Los gauchos contaban principalmente con: botas de potro, calzoncillos cribados, chiripá, faja, cinto, camisa, chaleco, chaqueta, pañuelo de cuello, serenero y sombrero. A continuación utilizaremos una ilustración de Marengo y dos imágenes de la película en forma comparativa. De esta manera se puede apreciar el gran trabajo de vestuario que tiene *Way of a gaucho*.



Lo mismo se puede apreciar con las mujeres. Vestidas con una camisa, pollera larga lisa, alpargatas con suela de yute sin cordones. En cuanto a los accesorios cuentan con un pañuelo celeste o blanco atado al cuello. Generalmente como peinado utilizan una o dos trenzas o el pelo recogido en un pañuelo.



Hay muchísimos detalles más que se podrían analizar, como por ejemplo la ropa de los indios, las herramientas que utilizaban, los instrumentos musicales que aparecen, las fiestas que se realizan, etc. pero consideramos que los elementos principales, y los más importantes, fueron reproducidos de manera óptima.

La exactitud de la representación de la época no se da solamente porque la película se haya filmado en el país, sino porque también contó con el asesoramiento de varios especialistas, como Marengo, que sabían de vestuario, de ambientación gauchesca y que conocían perfectamente cómo tenía que verse una Argentina de fines del siglo XIX.

Savage Pampas / Pampa salvaje

Pampa Salvaje es una película que puede caracterizarse por haber sido filmadas casi todas sus escenas en exteriores. Si bien no fue rodada en Argentina (solamente en España) la ambientación llevada a cabo combinando praderas y llanuras desiertas le entregan al espectador una sensación de sentirse y encontrarse en la famosa pampa argentina.

La película en sí maneja bien los escenarios que denotan la desolación de las tierras despobladas del sur argentino por aquellos años. La soledad inunda tanto al espectador como a los personajes en el lapso de la historia. El fuerte, “Fort Toro”, con una rústica madera, casas de barro, bajas y sobre todo los animales por doquier revitalizan y evidencian la vida campestre que en anteriores películas analizadas no pudimos observar.



Lo más impactante y llamativo de *Pampa salvaje* es el gran vestuario que presenta la película. Quizás al ser un remake de *Pampa Bárbara* (1945), mucha de la vestimenta la tomaron de esta primera edición de la historia. Se nota una customización pulida en los detalles sobre todos de los gauchos y oficiales y por parte de los indios. Por ejemplo, en la película original aparecen en escena desnudos y con ropa más rudimentaria. Mientras que en esta versión al tener más contacto con los hombres blancos aparecen mejor vestidos y con armas más modernas.



Las botas, sombreros, pañoletas, ropa gruesa, holgada y el distintivo de las boleadoras crean a personajes efectivos en la época donde transcurre la diégesis. Sumado también a los objetos que se ven constantemente en la película como guitarras criollas, pavas, mates y elementos para cortar la carne, etc (así como también una escena en donde están comiendo un asado hecho en una especie de parrilla al suelo).

Por otro lado, al casi no haber escenas en interiores, rescatamos algunos puntos fuertes de *Pampa Salvaje*: cuando el capitán Martín y el general Chávez dialogan, dentro del cuarto del último, sobre el avance del ejército en la lucha de las tierras contra los indios, se puede ver detrás de ellos un mapa del sur de Argentina, en idioma español y grabado en una especie de cuero. Se puede apreciar, por ejemplo, la leyenda que dice “Ejército argentino”.



También se puede observar en la escena, donde Martín y Carreras beben algo por la noche, como las casas del pueblo cerca del fuerte tenían una arquitectura que se asemejaban a lo rústico y sencillo de la época. Casas de barro, madera y paja con elementos un poco más detallados como las lámparas colgadas en los techos y los grandes botellones de vidrio al fondo donde se colocaba el vino.

Los elementos y la ambientación que aparecen en las diversas escenas nos indican y nos guían a una mayor comprensión de lo que sucede en un punto específico de la película como en el total del filme.

Dado que nuestra vista es sumamente sensible a las diferencias que puedan establecerse en el encuadre, los cineastas aprovechan esta sensibilidad para orientar nuestra comprensión de la puesta en escena. Puede afirmarse que todas las pistas del espacio de la historia interactúan entre sí al objeto de poner énfasis en los elementos de la narración y para dirigir nuestra atención estableciendo relaciones dinámicas entre las zonas del espacio de la imagen (Fernández Díez y Martínez, 1999, p.153).

POSMODERNIDAD

Evita

El caso de los paisajes de *Evita* es bastante particular. Cabe recordar que la película se rodó en Argentina, especialmente para filmar los hechos que transcurrían en localidades de la provincia de Buenos Aires como Junín y Chivilcoy, y también para las escenas del balcón de la Casa Rosada. Todos los demás exteriores se rodaron en Budapest. Por este motivo presenta algunas imágenes acertadas y otras no tanto. Por ejemplo, cuando se realizaban las movilizaciones militares de aquella época, o en el mismo funeral de Evita se puede apreciar que las características arquitectónicas de los edificios no remiten a los de la Capital Federal. Sin bien a ésta se la conocía en ese momento como “la París de sudamérica”, porque contaba grandes construcciones europeas, existen diferencias notorias.



Alan Parker, su director, es inteligente en este aspecto ya que no decide mostrar tanto las fachadas de las construcciones en la capital, y si lo hace es de manera muy breve acompañado de tomas cortas y planos medios para generar una sensación de dinamismo a lo largo del filme. Debido a esto, nunca se mencionan ubicaciones específicas para no caer en manos de una crítica básica. El “ancho de espadas” de la producción de Parker son las dos escenas, una a mediados de la película y la otra al final, de los discursos de Perón y Evita en el balcón de una Casa Rosada que efectivamente es la original.

El filme también es una puesta en escena por la relación que establece constantemente con el espectador: claro u oscuro, está hecho para un público al que trata de seducir o de repugnar (Sorlin, 1977, p.170).



Hay que remarcar que las escenas de la infancia de Evita en la ciudad de Junín lograron representar de manera correcta el tipo de residencia característica de aquellos tiempos. Edificaciones al estilo de los conventillos, con un gran caudal de gente que los habitaban y una vida austera particular en ese entonces. Aquí el trabajo es doble, no solo tienen que mostrar una escenificación de otro país sino también de una época distinta. De todas formas, por momentos (casi la mayoría) cuesta percibir que la historia transcurre en nuestro país porque cuesta adentrarse en este “ecosistema nacional”.

El trabajo de interiores no brilla en la película. Acompañado, por lo general, de primeros planos o encuadres muy cerrados no deja ver elementos que denoten que la acción estaba ocurriendo en una habitación de algún lugar de Buenos Aires. También ocurre que el abundante trabajo de extras a lo largo del filme impide apreciar los ambientes con mayor detalle. Tomando como referencias las películas de la edad de oro ya que transcurren en la misma época (mediados de los 40), como por ejemplo *You were never lovelier*, se pueden observar componentes similares de la decoración. Las puertas dobles de gran altura, los artefactos de iluminación, los sillones y hasta el tipo de mesa propios de esa época.



La película supuso para Madonna un récord Guinness, en cuanto al vestuario que lució en ella. La actriz lució 85 modelos distintos superando a Elizabeth Taylor en *Cleopatra* (1963). Esto demuestra un gran trabajo del equipo de vestuario, no solo por arriesgarse en utilizar muchos vestidos, sino también en la exactitud de los trajes. A lo largo de *Evita* se pueden ver tanto uniformes de los militares, el ejército y la policía hasta las prendas que usaban los hombres y las mujeres de distintas clases sociales en esa época. Los escudos, las insignias y los accesorios son de precisión milimétrica. La producción contaba con una gran cantidad de material de archivo, como fotos y videos, para poder representar los atuendos en concordancia con lo que se utilizaba en ese entonces.



Este proyecto también le prestó atención a varios detalles del mundo narrativo que buscaban crear. Estos son algunos ejemplos:

- Los puestos de diarios de la ciudad.
- Los colectivos.
- La terminal de trenes.
- Los carteles en español con gran exactitud histórica.
- Los símbolos patrios.
- Los indicativos de las radios en los micrófonos (se puede ver en varias ocasiones la sigla “LS11” correspondiente a Radio Provincia).
- Los afiches de campaña (tanto del Partido Laborista como de la Unión Democrática).
- Las pancartas o pasacalles de los distintos sectores políticos en las movilizaciones.

Si bien utilizaron la imagen de Madonna caracterizada, en vez de la de Evita, (lo mismo con Pryce en su rol de Perón) para elementos como fotos, cuadros, revistas, etc. se trató de reversionar objetos que efectivamente existieron para que concuerden con la diégesis.

En la siguiente captura se puede observar los cuadros de Evita y Perón pero con los rostros de los actores estadounidenses.



Tetro

Tetro cuenta con la ventaja de haber sido filmada, en su mayor parte, en la ciudad de Buenos Aires. A lo largo del filme se muestran varias imágenes de paisajes porteños con la particularidad de ser más específicos que los que utiliza, por ejemplo, *Down Argentine Way*. Hay tomas del puerto, del obelisco, del barrio de San Telmo y de La Boca y de pequeñas locaciones que crean un ecosistema bien nacional. No solo existen paisajes de la ciudad, sino también naturales, como los del sur del país.



Toda película tiene un punto fuerte, y la de *Tetro* son las escenas en exteriores. Coppola logra captar la esencia tradicional porteña del barrio más viejo de la capital.



Suponemos que al ver la imagen anterior no hace falta aclararle a los argentinos en donde transcurre la diégesis. Las zapatillas colgadas en los cables telefónicos de las esquinas, la fachada clásica de un café que ha sabido estar allí desde hace varios años, las mesas afuera del local, todo remite al estilo bohemio de uno de los barrios más característicos de nuestra cultura. San Telmo es una de las zonas mejor conservadas dentro de la siempre cambiante Buenos Aires, y se caracteriza por sus caserones coloniales y sus calles, muchas de las cuales aún están empedradas con adoquines. El barrio cuenta con muchos establecimientos que ofrecen cenas con espectáculos de tango y Coppola te lo hace saber. *Tetro* es de las primeras obras que analizamos en donde aparece el tango de manera notoria.



Los interiores tampoco se quedan atrás. La excelente fotografía que tiene el filme no deja espacios sin recorrer. Los azulejos antiguos, las puertas dobles grandes, los techos altos, los ventanales, la cocina pequeña y sus utensilios colgados en la pared, el balcón y el estilo de la baranda, la mesa y las sillas son piezas intervenidas con audacia que se apoderan de cada espacio de su departamento en el clásico barrio porteño. Nos da la sensación de que el director tomó prestada la vivienda de una familia y no modificó absolutamente nada de los elementos que aparecen en escena. La utilización de una gran profundidad de campo, acompañada de un punto de fuga nos deja entrever las edificaciones de una ciudad que parece amar.



Por último, queremos hacer una pequeña mención a los detalles que aparecen a lo largo del filme. La película está filmada en Buenos Aires, como ya se ha dicho, por lo que alabar la exactitud de los vehículos representados, como taxis, colectivos ambulancias, patrulleros, camionetas de la policía, etc. sería quitarle mérito al gran trabajo de investigación de otras obras como *Gilda*. No es lo mismo caracterizar un auto de policía, con su escudo y siglas correspondientes, en un estudio estadounidense de los años 40, que utilizar literalmente una patrulla porteña en una sociedad globalizada. Si bien merecen ser destacados, no resulta ser un trabajo que merezca un análisis en profundidad.



Bennie bajándose de un colectivo de la línea 29 en el barrio de la Boca. *Tetro* (2008)

Imagining Argentina / Imaginando Argentina

Imaginando Argentina tiene como recurso principal el haber sido filmadas casi todas las escenas en exteriores en nuestro país. El rodaje duró cinco semanas en Argentina y otras cuatro semanas en España. En Argentina las escenas fueron filmadas en lugares de la Capital Federal como la Plaza de Mayo, La casa Rosada, barrios de la capital como La Boca, San Telmo y algunos lugares más alejados, ya en la provincia, como San Antonio de Areco.

Los sitios interiores que aparecen en la película son pocos: el teatro donde se desarrolla la obra, la casa de los Rueda, la estancia “La esperanza” de la familia judía Stenberg, el centro de detención donde se encontraban Cecilia y Teresa y por último la oficina de policía al comienzo de la película donde Carlos hace la denuncia de la desaparición de su esposa y el despacho del general Guzmán en la Casa Rosada.



En esta imagen se ve el inicio de la confrontación entre Carlos y el general. El protagonista decide enfrentarlo reclamando justicia y poder saber qué es lo que pasó con Cecilia y con varias monjas arrestadas esa misma mañana en la iglesia donde había estado.

La oficina presenta la bandera Argentina, sillas de madera y cuero y una foto infaltable de Videla por detrás del general como se acostumbraba poner las fotos de las cabezas militares.

Otra escena importante y que detalla bien los interiores es la casa de la familia que ayuda al protagonista, los Stenberg. Cuando él es invitado por ambos para comer a la noche, detrás de Carlos, se observa un candelabro judío acompañado de la historia, contada por la pareja, de su estancia en Auschwitz y la marca de prisionera que tiene la empleada en su brazo izquierdo. Los vasos, los platos, el marco de la ventana, el diseño de los muebles y la ambientación general de la casa remiten al hogar de una familia argentina de estas características.



La Plaza de Mayo es un lugar fundamental en la película. En ella estarán las Madres de Plaza de Mayo en constante protesta para poder saber dónde están sus hijos desaparecidos. Además, en la escena de la muerte de su hija Teresa por el fusilamiento en el campo, Carlos estará presente allí con Esme marchando por justicia y verdad. En la plaza se puede observar a los oficiales de policía y militares despejando el sitio y corriendo a quienes se estaban manifestando en contra del poder y que también pedían respuestas a tantas preguntas.



La plaza tiene otro condimento y es que se encuentra en frente de la Casa Rosada, la cúspide del poder militar que está detrás de todo el régimen dictatorial que azota a la población en aquellos años. También será el lugar donde Carlos hable con el general Guzmán que establecerá la rivalidad y el futuro enfrentamiento entre ambos.

Como mencionamos antes, las escenas en exteriores están resueltas de manera correcta. En la siguiente captura se puede ver a los cuatro amigos sentados bebiendo un café afuera de un bar de la Ciudad Buenos Aires por el barrio de San Telmo. Se aprecian el

empedrado de la calle, las baldosas de la vereda, las sillas y un elemento típico como el servilletero de restaurant o bar. Si lo comparamos con las escenas de Tetro del mismo barrio se crearían puntos de contactos pese a que las historias transcurren en épocas distintas. Esto tiene que ver, sobre todo, por la estética antigua que mantiene San Telmo.



Otro de los espacios donde mucha de las escenas exteriores transcurren está filmada en el pueblo de San Antonio de Areco. La imagen deja ver esa zona fuera de la ciudad y rural donde con un auto (Peugeot 504, muy utilizado en ese entonces) de la época llega a la locación donde le indicó su visión.





El lugar donde se detiene Carlos para comer a la noche, es una especie de bodegón que cuenta con la melodía de un tango de fondo y se ve una pareja bailar con la ropa clásica de este género musical. Asimismo, se ve a la derecha de la imagen una parrilla con carne cocinándose. Un lugar que a simple vista representa la vida de campo. Un lugar de comidas en lo que parece el fondo de una casa sin pintura, con la vegetación bien crecida y las mesas de madera.

El vestuario en este filme se respeta bastante. No se destaca en ningún momento la aparición de algún detalle por fuera de la vestimenta común. Los oficiales, militares, la gente del barrio no resaltan demasiado. Sí podríamos hacer una gran mención a las Madres de Plaza de Mayo, quienes con sus abrigos largos y pañuelos en la cabeza tan significativos y conocidos logran transmitir esa sensación de lucha por querer saber la verdad.



The two popes / Los dos papas

En el caso de los dos papas al tener mucho material de archivo y buscar retratar la relación entre ambos, son más las escenas en interiores las que predominan en el filme, entre las cuales se pueden encontrar: la residencia de descanso de Benedicto XVI, el Salón de las Lágrimas, diversas iglesias que aparecen durante la película, el despacho del almirante Massera, la casa de la amiga de Bergoglio y el recinto donde él estuvo retirado en Córdoba.

Si bien es cierto que los exteriores juegan un papel muy importante para contextualizar y situar la acción, a lo que hacemos mención es que todas estas locaciones estuvieron bien reflejadas, como lo son: Córdoba al momento del exilio de Bergoglio, la Villa 21 donde comienza la película mostrando el barrio humilde al que Bergoglio da su misa, los exteriores del Vaticano y la ciudad de Roma, algunas escenas de la Argentina durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional y el jardín de la residencia de descanso de Benedicto en Italia.



Su misa en la villa no solo demuestra la carencia en los barrios pobres sino que adjunta esa característica a lo que Bergoglio significó en su frase típica: “un tipo común”. Eso

es lo que Francisco fue en su pasado y lo que trata de ser hoy aún en el lugar que ocupa como figura máxima de la Iglesia.

En la imagen anterior se puede observar la simplicidad de la gente. El lugar es correcto, la ambientación es adecuada y el vestuario es acertado. Toda la escena en sí cumple su función: mostrar cómo dicho cardenal se encuentra cerca de la gente (luego de esta misa tomará un mate con uno de los miembros de la comunidad). Interactúa con todos haciendo participar a las personas y contando chistes sobre el club de sus amores, San Lorenzo de Almagro, mientras los demás responden en modo de burla o aplaudiendo.

Las escenas de los barrios humildes fueron filmadas allí. En un plano donde se enfoca la famosa Villa 21, ubicada entre Barracas y Nueva Pompeya, se puede ver la autopista que se levanta sobre ella y los grandes edificios y casas precarias construidas.

El mate, el asado y los choripanes son elementos que se pueden distinguir entre la multitud, así también como el arco de fútbol a lo lejos mientras Bergoglio da la misa haciendo referencia a que “Argentina es igual al fútbol” (en un momento de charla con Benedicto, Francisco le comenta: “tango y fútbol son obligatorios, soy argentino”). En la escena de los militares yendo a buscar a los jesuitas a los barrios carenciados en 1976 se puede ver como a los subversivos se los mete en los autos característicos y relacionados a aquella oscura época: el Falcon verde.

Otra de las escenas en exteriores que toma relevancia es en el jardín de la casa residencial de Benedicto donde se produce el gran encuentro íntimo entre ambos. Cabe mencionar como detalle que al diseñador de producción, Mark Tildesley, se le permitió filmar fuera de Casa Gandolfo, la residencia de verano utilizada por Benedicto XVI durante su papado de ocho años.

De por sí la escena transcurre en el jardín con los dos yendo y viniendo por el mismo, de una punta a otra. Se aprovecha esta larga toma para mostrar las dos caras y visiones de ambos con respecto al catolicismo. Francisco apenas llega al lugar comienza a hablar con un

jardinero sobre la planta de orégano que su madre hacía, denotando esa cercanía entre Bergoglio y la gente.

Las escenas en los interiores ya son otro tema. La película se basa en mostrar muchas locaciones cerradas, quizás haciendo referencia a lo íntimo de cada uno y la amistad que se va afianzando entre ambos.



A la izquierda Francisco, con su bufanda de San Lorenzo, el club de sus amores. *Los dos papas* (2019)

El blanco y amarillo domina muchas de las escenas debido a la relación que tienen estos colores con la religión católica. En el año 1808 fue la primera vez que el Vaticano comenzó a utilizar estos tonos simbolizando el oro y la plata con los que tradicionalmente se representó a las llaves de San Pedro. También se utilizan en la bandera pontificia o de la Ciudad del Vaticano.

Por sí misma, la imagen no "habla". Preguntando a los miembros de un grupo relativamente homogéneo (por la edad, la formación, la situación en el campo social) a partir de qué formas, de qué colores interpretan un dibujo o una fotografía, se obtienen respuestas asombrosamente variadas: es claro que dos espectadores rara vez

ven la misma imagen. Las necesidades del análisis exigirían que se alcanzara un mínimo de rigor, pero la detonación, o, dicho de otro modo, la enumeración completa y neutra de todos los elementos que componen una expresión figurativa es irrealizable: toda descripción entraña una lectura (Sorlin, 1977, p.56).



Ya que la filmación, por cuestiones obvias, no pudo realizarse dentro del Vaticano, las escenografías y efectos especiales fueron quienes lograron una ambientalización muy realista para toda la película.

Sin embargo, como se puede ver en la imagen, sí se grabó en las diversas capillas argentinas que aparecen a lo largo de la película. Con un estilo muchísimo más humilde, sillas individuales, paredes sin pintar y con objetos religiosos en su justa medida que indica un lugar de espacio chiquito y simple para reflexión de las personas del lugar que eran devotas de la religión católica.



En el caso de las vestimentas se puede apreciar cómo se tomó tiempo para ver y analizar los detalles a utilizar, para poder plasmarlos en la ropa de los personajes. La gente de la villa en Argentina casi no tiene producción ya que podría decirse que es ropa común, algo de todos los días, mientras que la ropa eclesiástica tiene un mayor grado de profundidad en sus detalles.

También se destaca el repertorio usado para los militares y el entorno que los rodea. Al momento de buscar a los amigos de Bergoglio en la villa para llevarlos a los centros de detención, el vestuario, tanto de los jesuitas como de los militares, describe aquella época de los 70. Los curas con esa ropa prolija y simple de camisas con la cruz, pantalones largos y gruesos acompañado de sus zapatos negros.

Además se respetan los colores relacionados con la religión. En las escenas de Bergoglio dando misa en las diversas iglesias, en especial cuando rehace la paz con su viejo amigo Jalics cuando era joven, es mostrado con su casulla⁵ verde que se utiliza para dar celebraciones en un tiempo determinado los días domingos.

⁵ Vestidura exterior que utiliza el sacerdote para la celebración de la misa en la liturgia romana.

7.2. CAPÍTULO II: EL COMPORTAMIENTO Y LA ACCIÓN SOCIAL

Se dice que los argentinos somos italianos que hablamos español y algo de verdad hay, dado que hubo una gran masa de inmigrantes del país europeo (también de España) desde fines del siglo XIX, pero las razones son más profundas; el carácter expresivo, el hábito por el debate, tanto deportivo, político, económico, etc. es una herencia de los socialistas, anarquistas y comunistas expulsados de toda Europa que vinieron a vivir a estas tierras.

Es evidente que existe una diferencia entre las distintas culturas, comportamientos, actitudes, acciones y personalidades americanas, sobre todo entre los países del sur, como Argentina, Chile, Uruguay, etc. y los del norte como Estados Unidos y Canadá. Debido a esto, es difícil reflejar esas personalidades y características particulares de los habitantes de nuestro país cuando la producción de una película tiene una visión completamente ajena a nuestra cultura. El filme no sólo organiza una ficción; igualmente, pone a unos personajes en presencia de otros, e instaura relaciones entre ellos. Lo más cómodo para sacar a luz su sistema social consiste en partir de los datos menos integrados a la ficción (Sorlin, 1977, p.147).

Lo que pretendemos en el desarrollo de este capítulo, es corroborar si las relaciones que los personajes establecen entre ellos, sus comportamientos principales y las acciones que realizan a lo largo de la historia coinciden con los estándares argentinos socialmente aceptados.

Antes de comenzar nos gustaría hacer una pequeña aclaración con el filme *Gilda*. Como acabamos de mencionar el propósito de este capítulo es analizar las acciones de los personajes argentinos, pero en el caso de esta película ninguno de los tres protagonistas es oriundo de nuestro país (y no hay personajes secundarios que tengan mucha presencia). Es por esto que no tiene sentido incluir a *Gilda* en el corpus de observación de este capítulo ya que no le aportaría nada a nuestro objetivo general. El fuerte de esta película es que la diégesis transcurre en Buenos Aires, por eso analizamos su puesta en escena en el capítulo anterior.

EDAD DE ORO

Down Argentine Way / Serenata argentina

El primer personaje que tiene un diálogo es el de Chrispin Martin (Esteban en la película) donde le habla a un caballo, en un español casi rozando al neutro, que estaba a punto de ser embarcado. Martin, nacido como Ysabel Ponciana Chris-Pin Martin Paiz, fue un actor estadounidense cuya especialidad consistía en retratar a los mexicanos cómicos, particularmente los compinches en la serie de películas *The Cisco Kid*. Vestido con lo que intenta reflejar una ropa de estilo gauchesca y con una apariencia bastante general, el personaje no se escapa de los estereotipos típicos del *sidekick* latinoamericano propio de los *western* de los 50. De personalidad torpe, risueña y de una inteligencia limitada, Esteban actúa como *comic relief*⁶ a lo largo del filme.

Los siguientes personajes que se presentan son Ricardo Quintana, el protagonista, y su padre Don Diego Quintana, dos criadores de caballos argentinos, mientras entablan una conversación acerca de una futura venta. Aquí es donde comienzan las grandes fallas en este tipo de producción. ¿Por qué si son argentinos hablan en inglés entre ellos? Además, no es un inglés común como cualquier obra del país norteamericano, sino que es un inglés donde se intenta replicar un acento extranjero para darle un gusto exótico acompañado de un *espanglish*⁷ mediocre. Palabras como “papa” (en vez de papá), “muchacho”, “señorita”, “señor”, “adiós”, etc. son bastante frecuentes cuando los protagonistas interactúan con los ciudadanos argentinos. En cambio, cuando Esteban habla con sus pares, lo hace en un español neutro sin recurrir al inglés.

Don Diego Quintana presenta algunas características típicas de un argentino que pertenece a la aristocracia de esa época. Educado, encantador con las mujeres y de buenos modales pero narcisista, cascarrabias y testarudo. Se menciona que estudió en el extranjero, específicamente Francia, una acción bastante común para los hombres de esa clase social. En

⁶ El *comic relief* o alivio cómico es la inclusión de un personaje humorístico, una escena o un diálogo ingenioso en un trabajo serio, a menudo para aliviar la tensión.

⁷ El *espanglish* es la fusión morfosintáctica y semántica del español con el inglés, de gran relevancia entre los hispanos de Estados Unidos.

cuanto a sus rasgos físicos se lo podría confundir tranquilamente como un descendiente de una familia europea. Lo mismo ocurre con su hijo Ricardo. El protagonista es interpretado por Don Ameche, nacido como Dominic Felix Amici, que, si bien es norteamericano, tiene ascendencia italiana. Atractivo, carismático, amante de la música y el arte (incluso llega a cantar en español), cálido, pasional, extrovertido y, al igual que su padre, narcisista, Ricardo reúne varios elementos que caracterizan a un aristócrata argentino. Incluso cuando mantiene conversaciones con los demás, gesticula y mueve las manos, rasgo característico de la influencia de la cultura italiana.

La expresión facial del actor es un terreno exclusivo y personal del mismo. Aquí se enmarca la diferencia entre la transmisión o no de credibilidad. La autenticidad de las pasiones, emociones y pensamientos a través de las modulaciones del rostro constituyen la tarea más difícil de un actor con cuya ejecución demuestra su verdadera dimensión y sus facultades interpretativas (Fernández Díez y Martínez, 1999, p.169).

En cuanto a sus actos se puede decir que Ricardo al principio es una persona bastante lógica, donde todas sus acciones son con arreglo a fines. Él quiere concretar la venta del caballo para obtener una buena suma de dinero y al mismo tiempo se mantiene leal a su padre al rechazar la oferta a Glenda por ser miembro de la familia Crawford. A medida que transcurre la historia se rinde ante su lado pasional y comienza a realizar acciones volcadas a lo emotivo por el afecto que le tiene a la protagonista, incluso en contra de lo que decía su progenitor.

De igual manera ocurre con los demás personajes secundarios argentinos como Tito, Casiano, Sebastián, los asistentes de Crawford en Sudamérica, etc. Mantienen la misma línea actitudinal que el protagonista. Se muestran cálidos, espontáneos, expresivos y por sobre todo amigables frente a desconocidos.

Por último, hay que destacar la parte, la cual se criticó en el capítulo anterior, en la que los personajes principales concurren a una fiesta gaucha y bailan las danzas tradicionales. Tanto el vestuario como la música y los movimientos no pueden estar más alejados de la realidad.

You were never lovelier / Bailando nace el amor

A diferencia de *Los martes, orquídeas* el personaje principal es norteamericano. Teniendo esto en cuenta se evitará analizar su comportamiento y sus acciones y se centrará en la familia argentina principal, los Acuña.

Lo primero que se puede identificar es que el idioma oficial de la “cultura pop” del mundo es el inglés: la música, la televisión, etc. incluso eslóganes de algunas marcas no se traducen. Y para llegar a un mercado global, algunos productores internacionales optan por filmar en inglés aunque la historia se desarrolle en un país que hable otro idioma. Este es el caso de todas las películas de esta época (y de la historia en general) incluso cuando existía la política del “Buen Vecino”. El grueso del público que consumiría estos filmes se iba a encontrar en el mismo país anglosajón, por este motivo si se optaba por la utilización de un español en casi toda la historia, acompañado por subtítulos, el producto no tendría el mismo atractivo que si hablaran en inglés.

Es gracias a esto que la familia Acuña, aunque sean todos argentinos, se comunican utilizando ese idioma (con algunos destellos de un espanglish muy empobrecido donde ni siquiera puede pronunciar la palabra “papá” de manera correcta). Eduardo Acuña tiene casi las mismas características que Don Diego en *Down Argentine Way*. Los dos representan la figura paterna en sus respectivos filmes y actúan como antagonistas en la historia. Los Acuña parecen una familia amable, apegada, que no difiere mucho con el estereotipo de familia que representa su contraparte argentina. Por ejemplo, se puede observar, en reiteradas veces, como se saludan con un beso en la mejilla, acción característica en nuestra sociedad. Esa calidez entre pares es una cualidad casi propia de las culturas latinoamericanas, sobre todo la argentina.

La trama de la película gira en torno a la búsqueda del amor eterno, del “caballero blanco”, donde la mujer tiene que encontrar a un hombre y casarse con él para que pueda ser realmente feliz. Este pensamiento estaba muy presente en las sociedades cristianas de esa época, sobre todo en las clases altas donde también era un símbolo de estatus social, y que en

el filme se puede observar con claridad cuando por ejemplo, el señor Acuña rechaza en un principio a Bob como pretendiente porque era un bailarín desempleado.

Way of a gaucho / El camino del gaucho

La caracterización de los estratos populares argentinos sufrió desde muy temprano las palabras despectivas regadas por las crónicas extranjeras, durante la colonia y aun durante el período criollo posrevolucionario del siglo XIX (Ramés, 2017, párr. 1). *Way of a gaucho* muestra, de una manera muy acotada, este pasaje entre las culturas nacionales del interior del país y una inevitable europeización proveniente de las grandes corrientes de inmigrantes y el crecimiento acelerado de una Argentina que se ubicaba como una de las principales potencias mundiales a fines del siglo XIX. Sus estilos de vidas contrastaban con la vida urbana de conquistadores y colonizadores (Ramés, 2017, párr. 1).

Estas dos posturas antagónicas se ven encarnadas a lo largo del filme en Martín Peñalosa, defensor de las tradiciones gauchescas, y su “hermano” Don Miguel Aleondo, un político porteño aristócrata influenciado por la cultura europea. Por ejemplo, cuando se encuentran algunos políticos amigos de Miguel comiendo un asado con tenedor y cuchillo y éste le pide a Martín que les enseñe el “estilo pampeano” (ponerse el pedazo de carne en la boca y cortarlo con un facón⁸). Gracias a esta notoria dicotomía, no se puede evitar relacionar las acciones y las relaciones que entabla la película con el famoso escrito de Domingo Faustino Sarmiento *Civilización y barbarie*, donde trata específicamente este choque cultural. El actor ha interpretado el imaginario colectivo, según los estilos y las épocas, y según la funcionalidad buscada por el director. La interpretación ha ofrecido diferentes tendencias a lo largo de la historia del cine. Desde sus principios se utilizó su potencial identificador, creando personajes que arrastraban al público (Fernández Díez y Martínez, 1999, p.167).

⁸ El facón es una especie de cuchillo hecho por los antiguos gauchos, originario de las pampas. Además de ser un elemento para cortar como herramienta de trabajo, es utilizado para matar animales y cuerearlos, hacer tientos y trabajar el cuero, para trabajar madera, etc., que usa el gaucho en sus manualidades. También lo ha desarrollado como arma de defensa personal frente a cualquier situación de duelo.

El período entre los años 1862 y 1880 (la película transcurre aproximadamente en 1875) estuvo caracterizado por la gobernación de los liberales. Ésta política estuvo dirigida por Sarmiento, Avellaneda, Mitre y Roca, y se caracterizaba por asumir como propios, los modelos europeos. Esto significó dividir la sociedad en dos grandes grupos: por un lado los civilizados, que eran aquellas personas que aceptaban el modelo europeo y que hacían que su vida se pareciera a la del exterior. Que reconocían que la única posibilidad de progreso era imitar a los países de Europa y que estaban dispuestos a cambiar para mejorar la nación. Por otro lado, estaba la barbarie, que era el grupo que separaba a la Argentina, de aquellos países potencias. Que impedían el progreso y que estaba atado a su tierra. De esta manera surge la rivalidad entre el "europeo" (civilizado) y el "indio y el gaucho" (la barbarie). Esta enemistad se puede ver a lo largo del filme pero se la trata de manera distinta. No solo existía un conflicto entre los gauchos y los colonizadores, sino también entre los gauchos y los indios, que eran los dos sectores marginados. Se puede observar en reiteradas ocasiones peleas entre el ejército argentino y los indios, y entre los gauchos rebeldes y los indios. A grandes rasgos, se ubica al pueblo indígena como si fueran el enemigo en común, afirmación que no es del todo acertada.

Otra de las acciones que refleja la identidad cultural de los gauchos es la música, especialmente el folclore. Al principio de la película se puede observar como Martín le pide a un niño que le muestre cómo se baila el malambo. El malambo es una danza folclórica tradicional argentina. Nació en la pampa alrededor del año 1600. Dentro de los bailes folclóricos argentinos, es una excepción porque carece de letra y está compuesta por una serie de movimientos combinados que reciben el nombre de "mudanza" o "zapateo", y la conjunción de éstos constituye al malambo en sí. No hay reglas para realizar un zapateo. Cada una de las combinaciones de los movimientos básicos es única y depende de la originalidad del gaucho que lo ejecute. Puede variar el orden, la posición, la coordinación con la música y la postura del cuerpo, ya que si bien es una danza constituida casi exclusivamente por los movimientos de los pies y las piernas, la postura del cuerpo es muy importante, tanto a efectos de equilibrio como de imagen. En el caso de este filme, si bien aparece poco en pantalla, se pudo representar con un gran acierto esta danza tan característica de la cultura gauchesca. Lo mismo ocurre con la música que la acompañaba. En otra escena de la película se pueden observar como hay algunos gauchos y paisanas bailando zamba, que por los

movimientos que realizaban y la música que se escuchaba no se notaban rasgos muy distintos a lo que se baila en nuestro país.

Savage Pampas / Pampa salvaje

En *Pampa salvaje* las acciones de los oficiales del ejército corresponden a una temporalidad acertada de aquella época en la Argentina. Ante el problema de desertión de los oficiales frente al grupo conformado entre los gauchos e indios de la zona pampeana se utiliza una técnica militar para retener a dichos miembros a través de la inclusión de mujeres al grupo que se establecía en el fuerte toro.

El papel de los oficiales retrata las decisiones políticas de los gobiernos que tenían como idea de expansión nacional la de ir avanzando tierra adentro en la zona pampeana y del sur del país luchando y batallando contra los indios y pueblos indígenas. El uso de fuertes y fortines son piezas claves dentro de la película y donde la acción transcurre generalmente mostrando las vidas de ellos y las relaciones de poder tanto entre capitán y subordinados como entre mujeres y hombres.

Así también como las peleas con cuchillos o armas rústicas entre los personajes muestra aquella confrontación entre hombres y el valor de la lucha uno contra uno por el honor y el valor de la vida que podía perderse en ella. En el duelo final se ve un ejemplo de esto donde nadie interviene y las dos cabezas de grupo, la de los oficiales como la de los gauchos renegados, se disputan su vida de manera casi lícita ya que a último momento de forma desesperada Martín saca un arma de fuego para acabar, de una vez por todas, con Padrón.

Durante el filme se pueden distinguir algunas tradiciones nacionales como el comer asado entre todos sentados en grandes mesas de madera, cantando canciones, tomando y bailando (malambo) sobre la mesa y en parejas. Aunque es cierto que, estas canciones generalmente tocadas en una guitarra criolla se cantan en inglés y no es español como tendrían que ser.

Por el lado de los indios casi no se los muestra de una forma profunda durante la película sino más bien como un grupo que busca la oportunidad de tener sus tierras, mujeres y que se alían con algunos renegados en contra de la milicia argentina. Si es cierto que luego de la muerte de su gran jefe, a manos de Martín, todos se reúnen para mostrar su respeto. Se identifica una forma de veneración mientras van a caballo alejándose del pueblo con la cabeza del líder mostrándolo y alzándolo como figura de sabiduría y de guía de todo el grupo mientras que realizan una especie de cánticos que parecen de origen indígena.

POSMODERNIDAD

Evita

Evita ha sido muy criticada desde su estreno, no por su lado artístico sino porque la veracidad del argumento fue fuertemente puesta en duda en Argentina por sectores políticos, culturales y religiosos.

Comencemos por centrarnos en el personaje principal de la historia, Eva Duarte; una provinciana que decide irse a Buenos Aires a sus 15 años para prosperar y salir de la pobreza. Hasta aquí llega la parte biográfica del filme. Lo primero que hay que destacar es la actitud camaleónica que le atribuye Parker, una mujer que cambia según el entorno más propicio para desarrollar su ambición económica y los deseos de escapar de la pobreza. La primera parte de la película explora la faceta sexual de una mujer para lograr privilegios en un mundo patriarcal y dominado por hombres. El personaje de Antonio Banderas (el “Che”) se dedica a narrar las aventuras sexuales y de “tropa social” de Eva Perón. La voz de Che, en la obra, es una crítica contra la constante hipocresía de una mujer que antes que un ídolo revolucionario, antes que una santa, antes que un mito de la belleza y el estilo, era una hipócrita deseosa de ser famosa.

Otra historia que premia a una mujer por pasar por muchas camas otorgándole dinero y éxito, tratándola de frívola y superficial. Esto se puede observar por ejemplo, en su relación con un músico de tango, un director de casting para revistas, un dueño de una fábrica de jabón que auspicia un radioteatro, un militar de alto rango y por último Juan Domingo Perón.

El relato focaliza la ambición de la protagonista por un ascenso social, no sus ideas políticas, su intelecto o de todo lo que hizo por el sufragio femenino y los sectores más vulnerables del país. Una de las escenas más desagradables de la película es cuando Evita comienza su relación con Perón y decide despachar personalmente a una de sus “amantes”, que se encontraba en su cama, diciéndole literalmente “Hola y adiós, te acabo de despedir (quiere decir que acaba de ocupar su lugar). Vuelve a la escuela. Tuviste una buena racha, estoy segura de que él te disfrutó”. En la película de Alan Parker, por desgracia, vemos más a una mujer demagoga, machista y manipuladora que a una mujer inteligente, brillante o estratega política como es reconocida mundialmente.

El filme tiene algunos aciertos como por ejemplo las constantes movilizaciones políticas de un pueblo argentino involucrado en un conflicto por más derechos laborales. Por ejemplo la participación de la Confederación General del Trabajo, la Unión del Personal de Frigoríficos de Carnes, el Partido Peronista Femenino, etc. Los conflictos entre el Partido Laborista y la Unión Democrática por el encarcelamiento de Perón y las quejas que este provocó en su sector político. También se puede ver, al principio del filme, el llanto y dolor de la gente que presenciaba una película en una sala de cine al enterarse de la muerte de Evita, demostrando el afecto que el pueblo le tenía a la referente política.

Uno de los puntos fuertes es el apoyo del pueblo argentino hacia la figura de Perón que se puede observar a lo largo de la diégesis. El líder del partido peronista fue sin duda una de las figuras más emblemáticas de la política nacional y Parker pudo demostrar con facilidad la relación de amor-odio que tenía el pueblo argentino para con su persona.

Si bien *Evita* tiene algunos aciertos históricos en cuanto a las acciones y relaciones sociales, como hemos mencionado con anterioridad, estos no logran equilibrar una mirada extranjera desviada por una atracción enceguecida de un éxito musical que fue incuestionable.

Tetro

Tetro parece ser el filme donde más se refleja el carácter particular de los argentinos. Los protagonistas, que son estadounidenses, se encuentran viviendo en Argentina donde tienen que interactuar constantemente con los locales. Este intercambio si se produce en un español rioplatense porteño, a diferencia del paupérrimo espanglish de casi todas las películas de esta índole, característico de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Cuando los protagonistas hablan entre ellos lo hacen en inglés, claro es su lengua materna, pero cuando lo tienen que hacer con los habitantes de la ciudad tienen que recurrir a su español por más básico que sea (incluso en un momento uno de los personajes secundarios se burla del español mediocre de Tetro).

Coppola no le tiene miedo a la utilización del lenguaje explícito ya que a lo largo de la historia se pueden escuchar varios insultos característicos de la región, como por ejemplo “hijo de puta”, “la concha de tu madre”, entre otros. También se pueden apreciar palabras y frases como “boliche” para referirse a un local, “pone la torta” que significa que alguien pone plata para algo (en este caso para un alquiler), “zoquete” para denominar a alguien como tonto, “nos estamos cagando de frío”, etc. *Tetro* crea una diferenciación notoria entre los extranjeros y los argentinos, podemos darnos cuenta quién es quién y el idioma, tanto las palabras que emplean como el acento, actúa como principal baluarte.

El comportamiento de los personajes es otro acierto en este filme. Si se los presenta sin ningún tipo de contexto geográfico nos sentiríamos identificados con el solo hecho de ver cómo interactúan entre ellos. Por ejemplo, cuando Bennie y Tetro van a tomar algo a un bar la mesera que los atiende, amiga de Tetro, los saluda a los dos con un beso en la mejilla, incluso a Bennie quién no conocía. El beso en la mejilla es particular de pocos países incluso en la región sudamericana. La esposa de Tetro saluda a Bennie de la misma manera cuando lo recibe por primera vez en su casa, al igual que Maria Luisa cuando lo conoce en el Café Tortoni, así que es una acción que se repite con frecuencia a lo largo de la diégesis. Hay una escena en particular que resalta el carácter de los argentinos: la pelea entre el personaje de Rodrigo de la Serna y Érica Rivas. El conflicto se desarrolla en una esquina de San Telmo cuando Rivas, desde un balcón, se deshace de los costosos trajes de su pareja (de la Serna)

mientras lo insulta por algo que él había hecho. Este escándalo refleja la teatralidad, la efusividad y la sobre exageración ante cualquier problema ínfimo que tanto nos caracteriza.

Algo que hay que destacar de *Tetro*, y que se diferencia con *Evita*, es la utilización de personajes secundarios y extras y cómo estos interactúan con los protagonistas. En una de las caminatas que hacen Bennie y Tetro por el barrio se van encontrando con los vecinos que los saludan amablemente y hasta cruzan algunas palabras. Esta interacción con el entorno ayuda a reforzar la veracidad de que realmente Tetro está viviendo en Buenos Aires y que él se preocupa por relacionarse con los locales. Los extras no se encuentran allí para “abultar” las escenas o para demostrar que no están filmando en un pueblo fantasma, sino que crea la sensación de que se está observando a una persona real en una situación cotidiana (casi como si fuera una documentación).

Imagining Argentina / Imaginando Argentina

En *Imaginando Argentina* los personajes secundarios son quienes deberían ser analizados en este enfoque. La película muestra facetas acertadas relacionadas con el contexto de la dictadura Argentina por la década de los 70 y como las personas y el sistema militar funcionaba en torno a él.

El primer gran acierto son las Madres de Plaza de Mayo. Ellas son mostradas con su símbolo de poder más reconocible: el pañuelo blanco y su caminata constante por la Plaza de Mayo (ya que estaba prohibido detenerse en aquel entonces). Durante varias escenas de la película se muestran con sus carteles pidiendo justicia por los hijos e hijas desaparecidos y elevando un grito de lucha contra el poder militar encabezado por Videla.

Como segundo gran punto a analizar son los militares. La forma en que son mostrados en la película da a entender y visibilizar su estatus de poder frente al resto de la población. Ellos eran quienes manejaban el asunto social y político del país. En las escenas que secuestraron tanto a la esposa como a la hija de Carlos se muestran como unos salvajes que ante el desobedecimiento de las reglas utilizan su poder y su rango social como su figura machista para abusar tanto verbalmente como sexualmente de sus víctimas. El uso de

amenazas, búsqueda de información, infiltración y abuso de poder, los militares responden a la figura que preponderan en aquella dictadura.

También es cierto remarcar la figura de Cecilia. Una periodista que ante la situación nacional en la que el país se encontraba decidió responder y tratar de traer a la luz los constantes y sistemáticos abusos de derechos humanos generalizados por los militares con una investigación periodística acerca de personas desaparecidas por todo el país.

The two popes / Los dos papas

Los dos papas tiene como personajes principales tanto a Benedicto XVI y Francisco. Éste último es quien justamente encarna lo que la película quiere mostrar: cómo es un argentino y si estando en un lugar de mucho poder algunas actitudes se pueden llegar a desvanecer, respetando así una figura de alto poder mundial y encasillada en lugares comunes o se puede seguir siendo quien es.

Al ser una película de corte documental muchas de las escenas y sucesos que aparecen en ella fueron exactamente como tal o similares. Bergoglio en sus expresiones, formas de actuar y de dirigirse si remiten a una figura argentina.

Su amor por el fútbol es uno de los ejemplos más explícitos y fáciles de encontrar. Hincha del club San Lorenzo de Almagro y que a lo largo del filme lo expone y cuenta, revela esa imagen del futbolero argentino que siente amor y pasión por el deporte con más trascendencia en el país. Aunque, y se merece aclarar, en la escena del bar en Roma donde Francisco tiene un cruce de palabras con un fanático que insultó a un jugador de la selección se puede ver las dos caras de la misma moneda: un hincha un poco más respetuoso, calmo y cauto a la hora de opinar y el hincha enardecido que justamente insulta a todo lo que se cruce en la pantalla televisiva.

Así también como las frases o chistes que utiliza denota ese humor y que la película lo muestra como un choque entre alguien que busca los momentos para “joder” y aquel como Benedicto que no podía entender. Incluso se pueden encontrar ciertos aspectos en toda la

película como a Francisco tomando vino y haciendo comentarios acerca de esto o también declaraciones de él afirmando: “El tango y el fútbol son obligatorios para el argentino”.

Las escenas del pasado de Francisco, relacionadas con la última dictadura, tienen elementos veraces como los Falcon verdes como método de persecución y secuestro de personas. Y mismo los militares que se muestran responden a una faceta social y política que el país debió atravesar y como el rol del personaje principal de la película tuvo que ver con distintas actitudes que luego serán cuestionadas por sus compañeros, algunos ciudadanos y hasta por él mismo.

Por el lado de los curas villeros que aparecen en sus recuerdos mantienen esa postura de ayudar al más necesitado en los sectores más vulnerables por más que su vida individual corra peligro y Bergoglio les haya advertido de tal, que encarna en la represión y detención forzada que sufrirán a mano de los militares. Esa forma de ejercer no sólo un trabajo sino un estilo de vida y dedicación que al fin y al cabo contradice un poco a la posición que Bergoglio tomó, ya que podría decirse que se “escondió” y “pactó” con las altas esferas para no ser perseguido (aunque también cabe destacar que en un cierto sentido tomó esa postura para proteger a sus iguales).

7.3. CAPÍTULO III: LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS Y LOS ARQUETIPOS

El personaje en el cine aparece frente al espectador como uno de los elementos visibles de la puesta en escena, de todo aquello que puede ser captado a través de la imagen y el sonido. Esta presencia se logra gracias a un trabajo descriptivo, narrativo y discursivo. Un arquetipo es un modelo a seguir, es una imagen prototipo para copiar y reproducir. Es un patrón que sirve como base para moldear o perfeccionar algo. Las películas de ficción cuentan su historia mediante mundos y personajes ficticios, por ello tienen que convencer al público de que lo que ven en la pantalla no es diferente al mundo en el que viven ni a sus acciones o emociones; y para lograrlo necesitan de los arquetipos (Atarama, Castañeda y Agapito, 2017, p.1).

Dentro del cine, los arquetipos pueden encontrarse en los géneros cinematográficos y en el trazo de personajes como elementos repetidos que crean estándares, fórmulas o patrones (Alcántara Meléndez, 2016, párr. 1). El arquetipo no sólo se aplica para los personajes, sino que también está presente en la construcción de historias, con elementos comunes dentro de un mismo género cinematográfico o secuencia de acciones en la estructura del guión; por ejemplo, el beso final entre los protagonistas de una comedia romántica. Estos elementos constantes dentro de un mismo tipo de relato también se hacen presentes en el trazo de personajes, cuando comparten particulares rasgos o características. Los personajes arquetipo son aquellos que presentan similitudes en diversas historias pero bajo los mismos estándares, escenarios y contextos (Alcántara Meléndez, 2016, párr. 3). El género cinematográfico al que pertenece el filme condiciona la dimensionalidad del personaje, esto es, su posible clasificación como personaje plano o como personaje redondo (Pérez Rufí, 2017, p.31). Cabe aclarar que Casetti y Di Chio (1990, p.178) entienden a un personaje plano como alguien simple y unidimensional y un personaje redondo como alguien complejo y variado. Este último asimila a un sujeto con psicología propia y personalidad individual y no está tan condicionado por la construcción de un arquetipo.

Los movimientos en los gustos y hábitos de los espectadores, así como la disolución del sistema de los estudios, correrán paralelos a la degradación de los géneros. Puede,

por tanto, concluirse que la narrativa clásica cinematográfica de Hollywood se identifica con un cine de género (Pérez Rufí, 2017, p.4).

EDAD DE ORO

La edad de oro en el cine norteamericano está caracterizada en su mayor parte, como mencionamos anteriormente, por la distribución masiva de filmes de género. Resulta difícil encontrar películas que se puedan denominar “de autor” o que tengan tintes de individualidad. Durante los años 30 y 40 se mantiene la vitalidad de los géneros. Si bien a partir de los 50 comienza su agonía, los géneros se hacen autoconscientes y tratan de desvincularse de sus convenciones, cada vez más arcaicas.

Piense en un *western*, un musical o una película de gánsters. Probablemente no pensará en cualquier filme individual, sino en una amalgama vagamente definida de acciones y actitudes, de personajes y lugares. Porque a medida que uno ve más películas de género, tiende a negociar su género menos por el filme individual y más por su estructura profunda, sus reglas y convenciones que hacen que un filme sea un *western* o un musical⁹ (Schatz, 1981, p.18).

A la hora de establecer y tratar de representar dicha argentinidad se deben tomar parámetros o elementos para descomponer a los personajes que aparecen en las películas ya analizadas. Buscamos identificar y demostrar si dicho concepto se les atribuye a los principales personajes y, a su vez, que el espectador pueda unir o equiparar los conceptos de: “personaje del filme” y “cómo debería comportarse o cómo debería ser un argentino”. El espectador no identifica a los filmes de género por su individualidad, sino por sus similitudes en cuanto a lo que engloba la estructura, los personajes, la historia, el conflicto, el desenlace, y otros elementos que interfieren en la diégesis.

La presentación que hace el cine clásico de los rasgos de los personajes sigue, de igual modo, las convenciones establecidas en formas teóricas y literarias anteriores. Los

⁹ La traducción de las citas del trabajo de Schatz es de nuestra autoría, ya que el libro se encuentra únicamente en inglés.

personajes se tipifican por su ocupación (los policías son fómidos), edad, género e identidad étnica. A estos estereotipos se les añaden rasgos individualizados. Y lo que es más importante, un personaje está constituido por un conjunto coherente de unos pocos rasgos sobresalientes, que, por regla general, dependen de su función narrativa (Bordwell, 1997, p.15).

Al igual que el capítulo anterior, no se abordará el filme *Gilda* ya que no le aportaría nada a nuestro objetivo general. En primer lugar porque no hay personajes protagónicos argentinos, ni secundarios de gran importancia. En segundo lugar, no hay otra película del género noir que junte los requerimientos que buscamos para que pertenezca al corpus; por ende, no tendríamos con qué compararla. En cambio, preferimos enfocarnos en las películas restantes que hemos seleccionado de esta época (los dos musicales y los dos *western*) y realizar un análisis en mayor profundidad.

El musical

Empecemos por los dos musicales que seleccionamos en la edad de oro, *Down Argentine Way* y *You were never lovelier*. El personaje del musical se asemeja al de la comedia romántica, no sólo en sus constantes definitorias, sino también en su linealidad y simpleza (Pérez Rufí, 2017, p.25). Los protagonistas masculinos, Ricardo (argentino) y Bob (estadounidense), reproducen el mismo estereotipo: el joven alegre, buen mozo, amable, extrovertido, seductor e inteligente pero algo ingenuo. Ningún rasgo apunta a un aspecto distintivo, por lo que carece de variedad y por consiguiente, realismo. Tampoco se nos ofrecen muchos datos acerca de sus vidas pasada y emocional; de Ricardo no conocemos absolutamente nada y de Bob sabemos que trabajó en Nueva York y que tenía un ligero problema con las apuestas de caballos. Lo mismo ocurre con las protagonistas femeninas pero en este caso es a la inversa, Glenda, la pareja de Ricardo, es estadounidense y María, la pareja de Bob, es argentina. Las dos reproducen los estereotipos clásicos del género: la joven enamoradiza, bella, elegante, delicada, dulce y educada. Al igual que con los protagonistas masculinos tampoco conocemos acerca de sus vidas pasadas.

En cuanto a los ambientes sociales por los cuales circula la trama de estos musicales se puede decir que también tienen similitudes. El mundo de la aristocracia y la clase alta son moneda corriente en este género. Los Quintana en *Down Argentine Way* y los Acuña en *You were never lovelier* se caracterizan por ser familias con un alto poder adquisitivo, un reconocimiento jerárquico social y varios elementos que concuerdan con ese estilo de vida. Por ejemplo, en los dos filmes el mundo de las apuestas de caballo se hace presente de manera notoria y es representado en varias ocasiones por imágenes de distintos hipódromos del país. En *Serenata argentina* porque la familia protagonista cría caballos de competición (incluso se puede inferir que en una noche concurren al Jockey Club porque se ve un letrero luminoso en un montaje) y en *Bailando nace el amor* porque Bob es un burrero¹⁰.



Hipódromo de San Isidro - *Down Argentine Way*



Hipódromo de Palermo - *You were never lovelier*

El conflicto principal del relato suele proceder de la incompatibilidad de objetivos: la consecución de una relación amorosa al tiempo que el logro de un éxito profesional. En el caso de Ricardo, el éxito profesional es motivado por la venta de sus caballos y por criar a un nuevo caballo (Furioso) que pueda ganar carreras de velocidad. Impulsado por la influencia de Glenda basada en el afecto que le tenía, el protagonista se opone a las órdenes de su padre y decide entrenar a Furioso para que pueda competir. Aquí es donde se ve esta disidencia entre lo profesional y lo afectivo. Lo mismo ocurre con Bob, su objetivo principal era conseguir un trabajo como bailarín en el club del señor Acuña pero su relación con María va a poner en juego el cumplimiento de su meta. Un elemento que también aparece en ambos

¹⁰ [persona] Que es aficionado a las carreras de caballos.

filmes es la figura del padre como antagonista. Tanto Diego Quintana como Eduardo Acuña se oponen al amor de los protagonistas, e incluso ponen obstáculos para que no puedan desarrollar sus objetivos profesionales y amorosos. Quintana no quiere que su hijo se relacione, profesional y afectivamente, con los Crawford; y Acuña no quiere contratarlo para que baile en su club ni lo ve como un buen candidato para su hija (por lo menos al principio).

No hace falta aclarar que el baile y el canto entre la pareja protagonista es el componente principal de la diégesis. Lo dicen los propios títulos, en *Bailando nace el amor* se produce el enamoramiento de los protagonistas mediante el baile; esto ocurre en varios filmes del género, como por ejemplo *The band wagon* (1953). En *Serenata argentina* se enamoran cuando Ricardo le ofrece una serenata a Glenda. La especialización de la comedia musical se refiere a la convención (de origen escénico) de hacer cantar y bailar a los personajes (Coursodon, 1996, p.2). Puede parecer obvio pero es fundamental destacar este punto.

Por último, no puede faltar el beso final para concluir la historia. El cierre perfecto para una montaña rusa emocional, caracterizada por un coqueteo inicial, la pelea donde pareciera que todo está perdido y la reconciliación mágica que promete una vida llena de amor y felicidad. En la captura de la izquierda podemos ver la escena final de *Down Argentine Way* y a su derecha la escena final de *You were never lovelier*.



Como hemos podido observar si se trazan las características principales de los personajes y los ejes de la historia no hay una diferencia estructural en sí. Pueden cambiar

ciertos detalles, como por ejemplo que en *Serenata argentina* haya una presencia más notoria de la cultura gauchesca, o mejor dicho de campo, que en *Bailando nace el amor*, pero el núcleo central de la trama nunca oscila. De esta manera, si los protagonistas masculinos son casi idénticos con la única diferencia de su nacionalidad (argentino vs estadounidense) ¿dónde está la identidad individual propia de las distintas culturas? Como mencionamos al principio del capítulo, no debería sorprendernos que esto ocurra en productos que son fabricados casi automáticamente por una industria de venta masiva.

El western

El *western* es sin duda el género más rico y perdurable del repertorio de Hollywood. Su concisa historia heroica y su atractivo visual elemental la convierten en la más flexible de las fórmulas narrativas, y su duración ha sido tan larga y variada como la de Hollywood (Schatz, 1981, p.45). De hecho, el *western*, como género, y el cine estadounidense han evolucionado paralelamente, generando el marco básico para el sistema de producción de estudio de la industria americana. La particularidad principal entre *El camino del gaucho* y *Pampa salvaje* es que los dos filmes están separados por un lapso de 14 años, que nos permitirá ver, entre otras cosas, si esta evolución se da o no.

Lo primero que se puede observar es que los protagonistas masculinos de las dos películas se llaman Martín, haciéndole honor al poema narrativo escrito por José Hernández, *El gaucho Martín Fierro*. Al igual que su nombre, también mantienen las mismas características en cuanto a su personalidad y rasgos físicos, son simples y planos. Valientes, altos, fuertes, fríos, protectores, justicieros, solitarios, violentos, habilidosos, perseverantes, inteligentes, etc. son algunos de los elementos con los que podríamos describirlos. La razón de la escasez de protagonistas complejos en el western clásico se halla posiblemente en la repetición esquemática que implica el género, no ya sólo en aspectos argumentales, sino también en la construcción de tipos: son habituales los modelos heroicos con un escaso fondo psicológico (Pérez Rufi, 2017, p.20). No se indaga profundamente en los motivos de las acciones de estos personajes, por qué actúan de esta manera o que es lo que sienten constantemente. Se les da un objetivo al comienzo de la historia y no se detendrán hasta cumplirlo. En cuanto a las protagonistas femeninas, poco se puede decir de ellas. Sin un peso

importante para la trama, deambulan a lo largo de la historia exhibiendo su belleza y actuando como la damisela que tiene que ser rescatada del villano (indios), o como cable a tierra del héroe testarudo.

En cuanto al contexto histórico del género, se puede decir que orbita alrededor de la amenaza colonizadora de las grandes metrópolis y su influencia europea respaldada por un multiculturalismo prometedor, y la resistencia de las costumbres nacionales de un orgulloso interior del país. Cuando damos un paso atrás para obtener una imagen más amplia, notamos que el *Western* representa un mundo de precario equilibrio en el que las fuerzas de la civilización y el salvajismo están encerradas en una lucha por la supremacía (Schatz, 1981, p.47). El conflicto entre la “civilización” y la “barbarie” refleja un pensamiento característico de la época. La barbarie la encarnan los gauchos, por ejemplo en los protagonistas y la civilización se puede apreciar en un papel secundario como el amigo o *sidekick* del protagonista (el caso de Miguel en *El camino del gaucho* y Carreras en *Pampa salvaje*). La esencia occidental de civilización y salvajismo se expresa en una variedad de oposiciones: este contra oeste, jardín contra desierto, América contra Europa, orden social contra anarquía, individuo contra comunidad, pueblo contra desierto, vaquero contra indio, (...) etc (Schatz, 1981, p.48).

Si hablamos de la estructura hay ciertos patrones que se repiten a lo largo de la historia. Sin ir más lejos, la muerte del amigo cercano del protagonista. El sacrificio por parte de estos personajes para salvar a su camarada termina de reforzar el sentimiento de lucha del héroe. Por lo general esto no ocurre hasta el final de la historia, donde el protagonista se encuentra en un momento de dubitación, donde necesita un estímulo para continuar con su aventura. En las siguientes imágenes se puede ver el momento de las muertes de estos personajes, a la izquierda la de Miguel, aplastado por una estampida mientras intentaba salvar a Martín, y a la derecha la de Carreras, quien muere intentando salvar a Martín¹¹ que había sido capturado y atado por los villanos.

¹¹ Martín el protagonista de *Pampa salvaje*, que no se confunda con el protagonista de *El camino del gaucho* del mismo nombre.



Otro elemento particular de este género es el duelo entre el protagonista y el villano bajo el sol ardiente, mientras los testigos forman un círculo y no se atreven a interrumpir para no violar los códigos de una cultura que lentamente se desvanece. Si no hay un duelo donde se enfrentan a muerte, no existe el *western*. Lo mismo ocurre con las persecuciones a caballo, donde el protagonista intenta atrapar al villano (primario o secundario) que se da a la fuga. A continuación podremos observar imágenes de dichas escenas en los dos filmes.



El camino del gaucho (1952)

Pampa salvaje (1966)

Si bien otros géneros tienen elementos marcados en su guión y estructura que se repiten en todas las películas, en el *western* son en donde más se pueden identificar.

Seguimos confirmando que las películas de género, sobre todo en esta época, representan a los personajes protagónicos, secundarios, femeninos, el guión, la estructura, el tema y otros elementos de la composición cinematográfica casi como si fuera una fórmula donde tienen que respetar las medidas exactas de los ingredientes. Solo se pueden observar cambios en situaciones o en componentes que son mínimos y que no afectan para nada la historia.

POSMODERNISMO

Las películas posmodernas intentan subvertir las convenciones de la estructura narrativa y caracterización, y pone a prueba la suspensión de la incredulidad de la audiencia. A menudo cambian las representaciones típicas de género, raza, clase, y tiempo con el objetivo de crear algo que no cumpla con la expresión narrativa tradicional que hemos visto en el cine clásico. Algunas de las características del cine posmoderno son:

- Mezcla de géneros.
- Alteración de la estructura clásica temporal, por medio de *flashbacks*¹² (*Tetro*, *Imaginando Argentina*), simultaneidad de acciones (*Los dos papas*), mezcla de formatos, efectos de montaje, etc.
- El mensaje de la película está abierto a la interpretación personal de cada espectador.
- Protagonismo extremo de la imagen, por encima incluso del contenido.
- Tratamiento excesivo del sexo y la violencia (*Tetro*).
- Tendencia a mostrar un vocabulario sin censura y no se ocultan las pasiones desenfrenadas, tabúes sociales y los conflictos sociales de gran peso (*Evita*, *Imaginando Argentina*).

A partir del reconocimiento de una serie de convenciones narrativas y audiovisuales establecidas en la década de 1940 en el cine estadounidense (conocido como el cine clásico) es posible reconocer también sus respectivos antecedentes y variantes, así como las rupturas a estas convenciones y las formas de experimentación vanguardista

¹² El *flashback* o analepsis es una técnica, utilizada tanto en el cine y la televisión como en la literatura, que altera la secuencia cronológica de la historia, conectando momentos distintos y trasladando la acción al pasado.

(conocidas como cine moderno). La presencia simultánea o alternada de estas convenciones corresponde a lo que conocemos como cine posmoderno (Zavala, 2005, párr. 10).

Como en el cine posmoderno los géneros no están del todo definidos como lo estaban en la era de oro, no dividiremos el análisis en esta categoría. Intentaremos identificar el o los géneros de las películas que hemos seleccionado para el corpus para relacionarlo con la construcción arquetípica de los personajes.

Evita

A *Evita* se la podría ubicar como perteneciente al género musical, aunque lo único de “musical” que tiene es que sus personajes cantan. La composición de los protagonistas, el guión, la estructura, el tema y los demás elementos que hemos visto al principio del capítulo suelen estar bastante distorsionados o directamente no están. Por eso se la puede identificar como una hibridación del musical y el drama, e incluso se la podría denominar como *biopic*¹³. En pocas palabras, en la superficie se aprecia el elemento del musical (el canto, los grandes números musicales, etc.) y en la estructura su parte dramática (presentación, desarrollo y desenlace).

Es interesante observar cómo se traspasa un arquetipo clásico y completamente opuesto del filme noir a un musical, la *femme fatale*. Un ejemplo de este tipo de personaje se puede apreciar en Rita Hayworth como Gilda. A la mujer fatal se la suele representar como sexualmente insaciable. Aunque suele ser malvada, también hay mujeres fatales que en algunas historias hacen de anti-heroínas e incluso de heroínas (como en este caso). En la actualidad, este arquetipo suele ser visto como un personaje que constantemente cruza la línea entre la bondad y la maldad, actuando sin escrúpulos sea cual sea su voluntad. Este es el caso de Eva Perón, una mujer seductora que ejerce sobre los hombres una atracción irresistible y peligrosa para escalar socioeconómicamente. Por ejemplo cuando utilizó al cantante de tango, Agustín Magaldi, para irse a Buenos Aires, a un fotógrafo para conseguir su primera portada en una revista, al dueño de una empresa de jabón que financiaba un

¹³ Película biográfica.

radioteatro, a un militar de alto cargo que le consiguió sus primeros papeles en el cine, para luego llegar al nivel máximo que podría ocupar, ser la primera dama de un presidente. En la siguiente imagen se puede observar cuando utilizaba al militar para conseguir trabajo en películas y detrás de ellos, los pretendientes antes mencionados, junto a varios regalos que le querían ofrecer a la protagonista, que fueron abandonados mientras ascendía jerárquicamente.



Evita es un claro ejemplo de lo que afirma Zavala (2005) en su artículo, cuando habla del posmodernismo como un sistema de paradojas y lo define de la siguiente manera:

(...) un conjunto de películas construidas a partir del empleo (irónico o no) de las convenciones temáticas y genéricas del cine clásico, es decir, al utilizar estructuras narrativas y arquetipos de personajes característicos de la tradición clásica. Este mecanismo de intertextualidad genérica es el antecedente más inmediato de lo que podemos llamar un cine posmoderno (párr. 8).

Como mencionamos anteriormente, la *femme fatal* es un arquetipo representativo del género noir del cine clásico. Esta comunión entre los componentes del cine de la era de oro y el cine moderno es lo que da como resultado a esta nueva clasificación cinematográfica.

Generalmente, una obra dramática se basa en un guión donde, con el mínimo humor posible y de una manera natural, se aborda un tema grave y trascendente con una orientación dolorosa y/o escandalosa, que casi siempre concreta algún tipo de injusticia social. La obra

puede inspirarse en un asunto histórico en cuestiones de actualidad. Este filme trata la vida de una de las personas más emblemáticas de nuestro país y plantea un contexto donde los conflictos políticos, económicos y sociales no son menores. Según lo que hemos analizado con anterioridad, no podemos tomar a *Evita* como una obra con un alto grado de veracidad. Si bien hay algunas cosas que son correctas, la mayoría han sido exageradas, o incluso inventadas para amoldar la historia a una mirada extranjera.

En el drama se desarrolla a fondo la caracterización de los personajes, de una manera realista, y dejando aflorar sus emociones y sus sentimientos, lo que de una u otra forma genera conflictos entre ellos y aún consigo mismo, con la sociedad o con la propia naturaleza. A diferencia de lo que hemos visto en los personajes del cine clásico, aquí se logra crear una protagonista con carácter, historia, motivos y deseos. Su infancia pobre en el interior del país, un padre que no la reconocía y su esfuerzo por tener una vida mejor dan forma a un personaje complejo, interesante y único. No pretendemos adentrarnos demasiado en el ambiente psicológico de los personajes porque nos estaríamos desviando de nuestro campo, pero se puede mencionar algunas características de los arquetipos de Carl Gustav Jung (médico psiquiatra, psicólogo y ensayista) que aparecen en la película.

En el caso de Perón, se puede apreciar el arquetipo del gobernante. Este personaje se asocia con la creación del orden y el mantenimiento de las reglas. Su función principal es la de organizar, poner paz, unificar y armonizar su alrededor. Le da orden a su vida al mismo tiempo que se preocupa por el bienestar de su entorno inmediato, la sociedad y el mundo. En el filme se puede ver como Perón lucha constantemente para que la clase trabajadora, que había sido explotada hasta ese momento, pueda tener más derechos y una vida más digna. En Eva también se pueden ver algunos aspectos del gobernante, sobre todo en la segunda parte del filme cuando asume su rol político. Volviendo al caso de Perón, su arquetipo está tan presente que borra todo rastro de individualidad personal y cultural que podría haber tenido en algún momento.

Otro caso de un arquetipo clásico es el del “Che”¹⁴, interpretado por Antonio Banderas, que actúa como rebelde. El rebelde, o forajido, lleva la rebelión en la sangre y busca desafiar la forma de ser de las cosas en busca de un cambio. Enfocan su principal objetivo en luchar contra todo aquello que represente a planteamientos convencionales. Al “Che” se lo puede ver en varias ocasiones liderando las marchas de los trabajadores de los frigoríficos, los ferroviarios, metalúrgicos, etc. Incluso se lo observa oponiéndose a la figura “santa” de Eva Perón al principio de la película diciendo que nunca hizo nada por años y que él se iba a encargar de contar la verdadera historia. Esos arquetipos tan redondos se pueden encontrar en la mayoría de los filmes. Por ejemplo la rebelde Katniss y el gobernante Snow en *Los juegos del hambre (2012)*, o Robin Hood y el Sheriff de Nottingham en *Robin Hood: príncipe de los ladrones (1991)* por nombrar algunas. En las siguientes imágenes se pueden apreciar las figuras de Perón y el Che en su rol como gobernante (dando un discurso en el balcón de la Casa Rosada) y rebelde (liderando una multitud de trabajadores) respectivamente.



Tetro

Tetro es una película difícil de catalogar. Es sin duda la más personal del corpus seleccionado y cuenta con características que rozan el cine de autor. Escrita y dirigida por Francis Ford Coppola, *Tetro* se adentra en la cultura argentina por medio de la familia, los conflictos, la tradición y una fotografía excepcional de un Buenos Aires enigmático. Es una mezcla del género dramático y el suspenso donde representa un episodio de la vida de los seres humanos por medio del diálogo de los personajes. En el centro de un drama, muy

¹⁴ El personaje de Banderas no tiene nada que ver (a excepción de su apodo) con Ernesto “Che” Guevara, líder de la revolución cubana y médico argentino.

frecuentemente, se presenta a uno o varios personajes que están en conflicto en un momento crucial de sus vidas. Muy a menudo, los conflictos involucran problemáticas vinculadas con las familias o las relaciones amorosas. En el caso de este filme, la relación entre los hermanos Tetro y Bennie es el núcleo de la historia: Tetro queriendo desligarse de su misterioso pasado oscuro y Bennie buscando su propia identidad y su lugar en el mundo.

Los arquetipos son modelos psicológicos básicos de toda persona. Son como las funciones que una persona desempeña al interactuar con otras, por lo que se dice que el arquetipo atraviesa fronteras y épocas porque su valor esencial es ser de carácter universal. Motivo que explica que al visualizarlo en la acción de los personajes, el espectador tiene la facilidad de reconocerlo (Atarama, Castañeda y Agapito, 2017, p.6).

Lo que verdaderamente atrapa y afecta al espectador es el mundo de la historia, compuesta por una red compleja y detallada de elementos significativos para el guión, de los cuales el más importante es la red de personajes y cómo se relacionan entre ellos. Coppola ha sabido crear un mundo diegético donde los argentinos nos podemos sentir representados. No solo por la utilización de actores nacionales, sino también por cómo los construye. Como argentinos tenemos un arquetipo establecido: alegres, extrovertidos, amigables, altaneros, testarudos, expresivos, audaces, discutidores, exagerados, etc. Estos rasgos se pueden ver en los personajes de José (Rodrigo de la Serna), Abelardo (Mike Amigorena), Ana (Érica Rivas), Josefina (Leticia Brédice) y María Luisa (Sofía Gala).

Si bien cada uno puede tener un arquetipo que predomina frente a otros; por ejemplo, en el caso de José es el bufón o de Abelardo el mago, estos no les quitan personalidad e individualidad. Nosotros, como público argentino, nos sentimos identificados con ellos; hay una resonancia incluso cuando, al fin y al cabo, siguen siendo personajes ficticiales. En este filme se utilizan arquetipos para cada personaje, lo cual es necesario para “poder transmitir experiencias humanas universales y facilita que la audiencia reconozca lo que ve en los personajes de la historia, debido a que presentan comportamientos y acciones familiares ya conocidos para ellos” (Atarama, Castañeda y Agapito, 2017, p.12). La fortaleza de estos

elementos materializados en los personajes y en los acontecimientos (que hemos analizado en el capítulo anterior), contribuye a la unidad y coherencia de la historia.

Además, que cada personaje responda a un arquetipo es importante porque refuerza la credibilidad y verosimilitud del universo diegético en el que se desarrollan, que a pesar de ser ficticio y fantástico, como una estación en la mente de las personas con emociones vivas que te controlan a través de una consola, o las islas de personalidad, o la tierra del olvido; el público lo toma por cierto y se sumerge fácilmente en este, e incluso puede desarrollar vínculos emocionales con los personajes (Atarama, Castañeda y Agapito, 2017, p.12).

Como dicen los autores, que se refuerce este arquetipo de argentino porteño, le da credibilidad a la diégesis; la historia realmente transcurre en Buenos Aires y los protagonistas interactúan con los ciudadanos que hablan y se comportan como nosotros.



De izquierda a derecha: Josefina, María Luisa, y José cantando alegremente el “feliz cumpleaños”. *Tetro* (2008)

Imagining Argentina / Imaginando Argentina

Imaginando Argentina posee como característica el combinar una de las épocas más puntuales de la vida del país (como lo fue la última dictadura militar) y un elemento ficcional

que permite llevar adelante la narración del filme y su final, medianamente feliz, tras el reencuentro de Carlos y Cecilia en una fiesta en el barrio de La Boca.

Quizás en esta película la identificación provenga más de la época que de los personajes en sí. Si bien son caracterizados y padecen los dilemas y dicha transición del tiempo que a muchas personas les tocó vivir, como el sufrimiento de la desaparición de un hijo o hija, marido o esposa, etc. de manera forzosa por el procedimiento de un gobierno militar, es el ambiente y la encarnación de la vivencia de los años 70 donde el espectador se refugia en esa comparación. Para aquellos que no hayan vivido en ese entonces, la representación del accionar de los militares queriendo manejar toda una nación sin cuestionamiento social, los pasajes de la película donde las Madres de Plaza de Mayo aparecen de forma heroica dejando el legado ya conocido en la historia Argentina, ayudan a construir esa imagen de nuestro país durante la dictadura militar.

Se puede apreciar esa figura paternal de Carlos consumido por la desesperación al vivir la rotura forzada de su familia. El deseo de querer volver a encontrarlas, tanto a su hija como a su esposa, en una situación dramática que se vivía en todo el país. Nos encontramos ante lo que resulta tentador llamar una "identificación proyectiva"; los espectadores proyectan sus temores y sus rechazos sobre el filme, y reconstruyen los personajes a partir de lo que desean para ellos mismos (Sorlin, 1977, p.122).

Carlos a lo largo del filme comienza a reconstruir su vida por la gran pérdida que sufre a nivel familiar. Aunque por un elemento fantástico, es él en la forma y en el papel del arquetipo del héroe que decide enfrentar al sistema militar y a quien se cruce por delante para poder rescatar a quien ama. Sufre y lucha por su esposa, hija y amigos. Emprende un camino por todo Buenos Aires, casi como una epopeya, en busca de pistas que le ayuden a lograr su cometido y también un camino interno que lo llevará a asistir a distintas familias que padecen lo mismo que él.

Los héroes son símbolos del alma en transformación, así como del viaje que cada persona lleva a término en el transcurso de su vida. Los estadios de dicha progresión,

las etapas naturales de la vida y el crecimiento, componen el viaje del héroe (Vogler, 1992, p.75).

El triunfo del coraje sobre la adversidad es la cualidad definitoria del arquetipo del héroe. En busca de la satisfacción personal, posee la tenacidad necesaria para lograr sus objetivos, con la actitud de no rendirse nunca. No importa el ambiente donde se encuentre, el héroe siente la necesidad de dejar su huella en el mundo, a menudo a costa de un gran sacrificio.

El símbolo de lucha durante aquella década es reflejado en el espíritu de Carlos y su mujer en busca de la palabra más sagrada: justicia. Junto a su amiga Esme deciden introducirse en la contienda que las madres representaban en su distinguida caminata por la Plaza sin amainar, al igual que su combate contra la represión incesante.

Es destacable el papel de Cecilia en la historia (también como un arquetipo de heroína), una periodista que realmente busca pelear y conocer la verdad frente a las atrocidades que el gobierno impulsaba en secreto sembrando odio y desesperación al pueblo. En su rol de mujer en una época (y como puede observarse en la película al momento en que ella es detenida en el centro clandestino) con rasgos machistas aún así el valor que toma para hacer lo imposible para ayudar a escapar a su hija y a ella misma frente a la autoridad militar y a la figura del hombre que no dudaba en deshumanizar y rebajar su espíritu.

Las escenas filmadas en el interior de la provincia de Buenos Aires, como en los barrios porteños, la Plaza de Mayo, los interiores de las casas y del despacho del General Guzmán reafirma muchas veces esa ambientación porteña o del interior que ayuda al espectador a sentirse cerca de la acción transcurrida en el filme y que permite darle un aspecto consistente a la hora de retratar una periodo tan marcado por los argentinos.

The two popes / Los dos papas

Los dos papas tiene un punto en particular que es justamente el retratar o mostrar qué es un argentino o cómo actúa, siempre haciendo referencia al personaje principal en

comparación con Benedicto XVI. La frase ya analizada de Francisco, “tango y fútbol son obligatorios, soy argentino” da cuenta de lo que se quiere representar. Tomar esas características para empatizar con el espectador y que pueda identificar dicho personaje con lo más cercano a su realidad.

Jung apuntó que estos arquetipos son un reflejo de los diferentes aspectos de la mente humana, de tal suerte que nuestras personalidades se dividen y desdoblan en estos personajes para así participar en el juego del drama de nuestras vidas (Vogler, 1992, p.42).

A lo largo de la vida de Bergoglio se trata de buscar y mostrar las etapas que tuvo que vivir en el país como la dictadura militar que produjo grandes cambios a su persona y su exilio en un pueblo alejado en la provincia de Córdoba. Un personaje que muestra su sentimiento y su lado más humano por más cerca a Dios que esté. Aún siendo la figura máxima y con un poder inmenso dentro de la sociedad, el papa nos revela que siempre hay momentos en el transcurso de la vida personal donde “uno no puede oír la voz del señor”.

Unos defectos interesantes humanizan al personaje, de suerte que podemos reconocer facetas de nosotros mismos en un héroe que es retado a superar sus más íntimas dudas, los errores de su pensamiento, una culpa o un trauma del pasado, o el miedo al porvenir. Las debilidades, las imperfecciones, las manías, las rarezas y los vicios de inmediato consiguen que un héroe o cualquier personaje nos parezca más verosímil y atractivo. Parece ser que cuanto más neurótico sea un personaje, más gustará a la audiencia y más se identificará el espectador con él (Vogler, 1992, p.70).

La película tiene como centro a la máxima figura argentina por aquel momento y con una gran interpretación del actor Jonathan Pryce muchas de las cuestiones y simbolismos argentinos como la pasión por el fútbol, el mate y claro, características suyas que lo representan a él como un individuo sencillo alejada de todo el proceso de conversión en una figura mundial. Francisco en las secuencias rodadas de la Villa 21 acercándose a la gente y luego en sus escenas ya como figura papal evidencia esa comparativa en su forma de manejarse en todos lados y con cualquier persona.

El concepto de arquetipo es una herramienta indispensable para comprender la función o el propósito de los personajes que participan en cualquier historia. Si aprehendemos la función del arquetipo expresado por un personaje concreto, bien podremos determinar si el personaje desarrolla todo su potencial en el devenir de la historia (Vogler, 1992, p.61).

El argentino chistoso, apasionado por el fútbol, muchas veces fuera de sus cabales, sus iconos nacionales y el tango como eje musical propio son características reflejadas en la película de forma y tal que quien vea el filme pueda reproducir un respaldo positivo o negativo a lo mostrado en pantalla.



Benedicto XVI y Francisco comparten una pizza y su bebida favorita, la Fanta. *Los dos papas* (2019)

8. CONCLUSIÓN

Como lo definimos desde un principio, este trabajo indagó en películas del cine hollywoodense, y todo lo que este conlleva, que tengan una gran representación de la argentinidad, tanto en sus personajes como en sus locaciones. Nuestro objetivo principal era comparar esta representación en dos períodos importantes de la industria cinematográfica norteamericana, como lo son la edad de oro y el posmodernismo. Para ello seleccionamos cuidadosamente el corpus a analizar, intentando abarcar obras de lo más diversas, interesantes y que no hayan tenido mucha repercusión (sobre todo las de la edad de oro).

En el análisis de la puesta en escena pudimos encontrar situaciones curiosas. Por lo general las películas de la edad de oro se rodaban casi en su totalidad en interiores (como *You were never lovelier* y *Gilda*), pero filmes como *Down Argentine way*, *Way of a gaucho* y *Savage pampas* tenían una gran parte de rodajes en exterior, sobre todo las últimas dos. Es por esto que se puede diferenciar claramente el lugar donde se filmó según las características geográficas que ya hemos descrito en el primer capítulo. Para disfrazar las películas con un tinte argentino se utilizaban artilugios baratos, como por ejemplo planos generales de la ciudad que fueron comprados, algunos carteles en español, la inclusión de algunos elementos de nuestra cultura (como el mate), una vestimenta dudosa y un *spanglish* que deja mucho que desear. Cabe destacar que hay una gran diferencia entre las películas que pertenecen al género musical y las que pertenecen al *western*. Las segundas han sabido representar con más acierto los componentes estéticos de nuestra cultura. Esto se debe a que *El camino del gaucho* y *Pampa salvaje*, no solo fueron rodadas en nuestro país, sino que también contaron con la ayuda y el asesoramiento de especialistas argentinos. Incluso cuando esto requería un esfuerzo extra: que estaban ambientadas en una época distinta (1870 aproximadamente).

La situación mejora un poco en el caso de las películas posmodernas. Como habíamos dicho en un principio, el avance tecnológico y la globalización permitieron que las productoras, grandes o pequeñas, tengan la facilidad de viajar a distintos países para poder hacer el rodaje. Las cuatro películas que pertenecen al corpus del posmodernismo están filmadas en Argentina. *Tetro* e *Imagining Argentina* fueron rodadas en su totalidad en nuestro país y *Evita* y *Los dos papas* en una parte. De esta manera no resultaba difícil poder acercarse

a una representación visual mucho más verosímil, incluso con algunos fallos. Aunque no contaran con el asesoramiento de especialistas como los *western* antes mencionados, uno sabía inmediatamente que la diégesis transcurría en Buenos Aires.

En cuanto a la acción social y el comportamiento de los personajes se podría decir que es el punto más flojo de la representación. En el cine clásico de la edad de oro los protagonistas piensan, actúan y se comportan como norteamericanos. No hay nada que los distinga a excepción de algún rasgo en particular. Cuando uno observa las películas no está viendo argentinos, sino alguien ajeno a nuestra identidad y cultura. Si uno compara los personajes yanquis con los que supuestamente tendrían que ser argentinos, no encontraría ninguna diferencia notoria. En cambio, en el cine posmoderno se nota más esta diferencia. No necesariamente en los protagonistas, sino más bien en los actores secundarios, sobre todo en filmes como *Tetro* e *Imaginando Argentina*. La historia y los sucesos reales pueden concordar con los ficticios plasmados en pantalla (por ejemplo el caso de *Los dos papas*) pero todavía falta profundizar en la representación de los personajes principales.

Los arquetipos de género sí influyen, casi en su totalidad, en la construcción de las personalidades, sobre todo en el cine clásico donde estos conceptos están más arraigados. Los personajes de Glenda y María en *Down Argentine Way* y *You were never lovelier* son idénticos a excepción de algunos rasgos superficiales. Lo mismo con los galanes, Ricardo y Bob, siendo un argentino y un norteamericano, tienen las mismas características. Estas personalidades y maneras de actuar se ven afectadas por el género en el que se encuentran y los arquetipos que fueron seleccionados. De igual manera ocurre con el *western* y los arquetipos de renegados sociales típicos del oeste norteamericano. Si compramos un *western* de John Wayne con una de las películas gauchescas, no habría mayores diferencias entre los protagonistas. En el posmodernismo ocurre lo mismo pero en menor instancia, sobre todo en los extras. Todavía cuesta construir protagonistas con los cuales nos podemos sentir identificados y verlos como un hermano argentino más, incluso en una gran obra como *Los dos papas* y una actuación digna de una nominación al Óscar de Jonathan Pryce, que no solo se parece físicamente a Bergoglio sino que lo ha sabido estudiar en detalle.

Por último, haremos mención a las tres hipótesis que habíamos desarrollado antes de iniciar esta investigación para determinar qué tan alejadas estaban nuestras suposiciones iniciales. En cuanto a “las producciones cinematográficas de la época dorada de Hollywood construyen la argentinidad sin ningún tipo de evidencia empírica”, hay que decir que no es tan cierto. Si bien hay algunos elementos de nuestra cultura que estaban representados de manera incorrecta, se nota un trabajo de investigación, aunque sea mínima, de nuestro país. Se advierten algunos detalles que no habrían sido necesarios como las inscripciones en un folleto del Hipódromo de Palermo que aparecen en un segundo plano en *You were never lovelier*, o varios componentes que hemos mencionado en el análisis de *Down Argentine way* que actúa como un claro ejemplo de lo que estamos mencionando.

Respecto a que “los filmes representan las distintas culturas latinoamericanas unificándolas como si fueran una misma”, es correcto en una parte. Los dos musicales analizados reúnen todas las culturas latinoamericanas (brasileñas, caribeñas, mexicanas, etc.) comulgando en una misma. Si la diégesis hubiera transcurrido en Brasil, México o Colombia hubiera tenido el mismo resultado. No supieron aprovechar, por ejemplo, la cultura musical del tango tan representativo de nuestro país. En cambio, optaron por elegir rumbas o la conga, con vestuarios que se asemejan a los de los bailarines de flamenco con instrumentos mexicanos. Suponemos que estas decisiones están influenciadas directamente por la política del Buen Vecino que marcamos con anterioridad. A medida que van avanzando los años esto ocurre cada vez menos, para la década del 50 se puede apreciar una separación e individualidad de los países latinoamericanos, y para la posmodernidad ya se podría decir que las obras que hablan de Argentina efectivamente hablan de nuestro país. Es muy difícil encontrar elementos de otras culturas en las películas que hemos seleccionado para nuestro corpus.

La hipótesis que más se acerca a lo que hemos desarrollado en este trabajo es que “el cine posmoderno ha sabido representar en mayor medida, y gracias a la globalización impulsada por los avances tecnológicos, las características que se entienden propias de la cultura argentina con superioridad frente a décadas pasadas”. La diferencia frente a la edad de oro es abismal. No solo en la puesta en escena, sino también en la construcción de los personajes, el contexto social y los temas que abordan. De todas maneras, existen

excepciones como *El camino del gaucho* que, incluso con las limitaciones que tenía la época, supo representar con gran certeza una pequeña parte de nuestra historia, nuestros orígenes, nuestro pueblo y nuestra cultura.

Para finalizar, se nota un cambio en los tipos de representaciones que varían según los acontecimientos y situaciones de la realidad de las épocas. La edad de oro se viste de una argentinidad gauchesca y extravagante dominada por los duelos, las persecuciones y lo épico del *western*, mientras que el posmodernismo atiende problemáticas sociales de gran calibre como los desaparecidos en la dictadura militar de 1976 (*Imagining Argentina*), la historia de una de las figuras más reconocidas de la política (*Evita*) y hasta la vida de un líder que ha sabido revolucionar la Iglesia Católica (*Los dos papas*).

9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcántara Meléndez, D. (3 de noviembre de 2016) Arquetipos en el cine, El siglo de Torreón. Recuperado de <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/blogs/cine/2324-arquetipos-en-cine>
- Altman, R. (1999) *Los géneros cinematográficos*, España, Paidós.
- Atarama, T., Castañeda, L & Agapito, C. (2017) *Los arquetipos como herramientas para la construcción de historias: análisis del mundo diegético de “intensamente”*, Perú, Universidad de Piura.
- Bordwell, D. (1997) *El cine clásico de Hollywood*, España, Paidós.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1990) *Cómo analizar un film*, España, Paidós.
- Chicangana-Bayona, Y. & Barreiro Posada, P. (2013) *Colombia vista por el Norte: Imágenes desde el cine de Hollywood*, Colombia, Universidad de Medellín.
- Costa, A. (1991) *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós.
- Coursodon, J. P. (1996) La evolución de los géneros, en VV.AA: *Historia general del cine. Volumen VIII*, Madrid, Cátedra.
- De Miguel, C. (1988) *La ciencia ficción: un agujero negro en el cine de género*, España, Universidad del País Vasco.
- Favre, J. (2019) *Argentina según Hollywood: Las representaciones argentinas en series y películas de la industria audiovisual estadounidense*, Argentina, (Tesis de Grado) Universidad Nacional de Rosario.

Fernández Díaz, J. (8 de diciembre de 2019) El origen de la compleja identidad del ser argentino, La Nación. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/el-origen-de-la-compleja-identidaddel-ser-argentino-nid2311505>

Fernández Díez, F. & Martínez Abadía, J. (1999) *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Buenos Aires, Paidós.

Fisher, J. (2016) *Liberalismo, comunitarismo, cultura y multiculturalismo*, México, Universidad Veracruzana.

Hernández Sampieri, R. (2003) *Metodología de la investigación*, México D.F.: McGraw Hill Interamericana S.A. de C.V.

Jameson, R. T. (1994) *They went that way*, Estados Unidos, Mercury House.

Orozco-Espinel, P. (2019) *Carmen Miranda en Hollywood (1939-1945): en el centro de la pantalla, Al Borde de La Historia*, Colombia, Palabra Clave.

Peinado Barrero, C. (2017) *El cine como medio de representación social a través del uso de estereotipos: El caso de ocho apellidos vascos (2014) y ocho apellidos catalanes (2015)*, España, (Tesis de Grado) Universidad de Extremadura.

Pérez Rufí, J. (2017) *El género cinematográfico como elemento condicionante de la dimensionalidad del personaje del cine clásico de Hollywood: características de los personajes cinematográficos redondos y planos*, España, Universidad de Málaga.

Ramés, V. (29 de mayo de 2017) Gauchos deformados en espejo europeo, Diario Alfil. Recuperado de <https://www.diarioalfil.com.ar/2017/05/29/gauchos-deformados-espejo-europeo/>

Schatz, T. (1981) *Hollywood Genres: Formulas, filmmaking, and the studio system*, Nueva York, Random House.

Sorlin, P. (1977) *Sociología del cine*, México, Fondo de Cultura Española.

Velázquez García, M. (Enero de 2008) La construcción de la imagen de México en Estados Unidos desde una perspectiva de riesgo, *Frontera norte* vol.20 no.39. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-73722008000100002

Vogler, C. (1992) *El viaje del escritor*, Estados Unidos, Ma Non Troppo.

Weber, M. (1921) *Economía y sociedad*, México, Fondo de Cultura Española.

Zavala, L. (Agosto de 2005) Cine clásico, moderno y posmoderno, *Razón y palabra*. Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>