

Identidad Nacional y Valores Comunitarios en *El Hijo de la Novia* (2001) y *Luna de Avellaneda* (2004)

Por Daniela Celeste Capano*

Resumen:

El hijo de la novia y *Luna de Avellaneda* exponen el declive del proyecto neoliberal impulsado en la década de 1990 y sus repercusiones políticas, sociales y culturales. Las películas presentan fuertes críticas a la corrupción gubernamental contemporánea y a la manipulación financiera, cuyas consecuencias fueron los incrementos del desempleo y la pobreza, y una creciente desilusión general. Desmoralizados protagonistas y las comunidades a las que pertenecen intentan recuperar constantemente un pasado ideal. Así, los films toman los valores de los inmigrantes europeos como las bases fundacionales de la cultura argentina actual, considerando a esta como el único camino posible hacia la reconstrucción del país. En una estructura tríplica de Familia - Comunidad - Nación, las películas exploran la idea de recobrar una identidad local y una viabilidad económica perdidas, mediante un imaginario nacional colectivo.

Abstract:

El hijo de la novia and *Luna de Avellaneda* explore the political, economic, social and cultural ramifications of the decline of the neoliberal project in the Argentina of the 1990s. These films critique recent government corruption and economic manipulation resulting in unemployment, poverty and general disillusion. Demoralized, both the protagonists and their communities try to relive an ideal past, based on European immigrant values as the foundation of modern Argentine culture and the only path for the country's reconstruction. In a domino structure of family - community - nation, Campanella's films explore the notion of regaining a local identity and economic viability through the above national imaginary.

Palabras clave: Campanella, Argentina, Darín, barrio, Avellaneda

Key words: Campanella, Argentina, Darín, neighborhood, Avellaneda

El presente trabajo obtuvo la tercera mención en el 5° Concurso de Ensayos Domingo Di Núbila, organizado conjuntamente por ASAECA y el 31° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en noviembre de 2016. El jurado estuvo compuesto por Mónica Acosta, Julia Kratje y Laura Utrera.

Introducción

Desde su institucionalización, el cine latinoamericano ha usado de recursos fílmicos –tanto formales como argumentales– para exponer cuestiones de preocupación social y comportamiento cultural, con el objetivo principal de identificar problemáticas locales e intentar generar un cambio. Bajo una frágil estabilidad económica y el creciente desempleo de los años “90, el desarrollo de un movimiento independiente al cual hoy llamamos (Nuevo) Nuevo Cine Argentino (NCA) ofreció un abordaje paralelo a la representación de las batallas sociales y políticas de la época: una nueva mirada del cine con respecto a su entorno, incluyendo alternativas de producción y distribución (Bernades et al., 2002). Sin embargo, también existió –y sigue existiendo– un cine taquillero de presupuestos abultados, narrativas clasicistas, estética convencional y audiencias multitudinarias. Es este tipo de cine el cual me interesa abordar, tomando en particular al director Juan José Campanella, uno de sus más exitosos exponentes. Partiendo de elementos institucionalizados tomados del melodrama y del cine clásico, las ficciones de Campanella exhiben preocupaciones colectivas actuales, que “no tienen [...] mayor pretensión que contar una historia de vida” (Darín, entrevista por Gonzalez Acevedo, 2005: 43). O, al menos, no aparentan tenerla.

Teniendo en cuenta las consideraciones previamente expresadas, sugiero estudiar las funciones ideológicas y sociales de los films de Campanella, cuyos valores cinematográficos permiten entrever características estéticas y estructurales mucho más profundas cuando las estudiamos con mayor detenimiento. Tomaremos *El hijo de la novia* (2001) (HN) y *Luna de Avellaneda* (2004) (LA) como ejemplos de la amplia filmografía de Campanella, para analizar la siguiente hipótesis. Inscriptos en un contexto argentino de inestabilidad económica y fragmentación social, estos films actúan como complementos melodramáticos que proponen en su conjunto la reconstrucción

de una identidad nacional mediante la reunificación de la comunidad porteña. ¿Cómo pueden *HN* y *LA* reflejar los contextos particulares en los que se inscriben y a los que pertenecen? ¿Por qué y cómo se utilizan formas y narrativas clásicas, que soportan la estructura dominante, para elaborar producciones política y socialmente conscientes?

En *HN*, el restaurante familiar Belvedere ya no es rentable y Rafael, heredero y encargado del establecimiento, se enfrenta a la posibilidad de venderlo a la empresa multinacional *Marchioli Internazionale*. Delegar el restaurante representa también dejar de lado los valores familiares sobre los que se fundó el negocio de los padres de Rafael en una primera instancia, y con los que Belvedere, su comida, su lugar en el barrio y su atmósfera general se identifican. Agobiado por las presiones diarias, Rafael sufre un infarto que le hace replantearse su situación y gradualmente recomponer sus deterioradas relaciones, tanto amorosas como familiares. La narrativa aumenta su sentimentalismo con el vínculo finalmente reestablecido entre Rafael y su madre, Norma, quien sufre de Alzheimer, lo que a su vez crea un planteo interesante entre los conceptos de Memoria, Nostalgia y el incierto presente del país. Un argumento similar se presenta en *LA*, donde el club Luna de Avellaneda, del cual Román es miembro vitalicio, está próximo a ser vendido y reemplazado por un casino. La familia del protagonista empieza a quebrarse y su hijo considera irse a vivir a España con su novia. Al final, Román entiende que primero debe reconstruir su núcleo familiar para luego poder restablecer uniones colectivas, que fueron en definitiva las que construyeron el club y ahora se ven debilitadas por la crisis económica y amenazadas por capitales extranjeros.

Al igual que las temáticas tratadas en films pertenecientes al NCA, *HN* y *LA* exploran la idea de restauración de “comunidades desintegradas” (Copertari, 2009: 75), mediante la exaltación de valores nacionales en general y herencias

moralizantes de la familia inmigrante en particular. Así, ancladas en la tradición del cine clasicista argentino de la década dorada, las producciones aquí analizadas resaltan narrativas y estéticas nostálgicas tomadas del género melodramático que tan funcional ha sido en el país al Modelo de Representación Institucional y, por ende, a la estructura dominante (Steimberg, 2015). La implementación de estos rasgos en ambas películas logra un mayor grado de aparente continuidad entre los relatos presentados, reforzado por la repetición de actores. Consecuentemente, intentaré examinar las producciones propuestas como complementos cinematográficos que plantean problemáticas similares, se valen de recursos análogos y llegan a conclusiones comparables. ¿Podría decirse, entonces, que estos films trabajan hacia la creación de un *continuum* diegético? ¿Cómo contribuyen a la promoción de un imaginario cultural nacional? ¿Podemos hablar de una identidad verdaderamente nacional teniendo en cuenta que nos encontramos en un país construido sobre múltiples herencias culturales e intercambios migratorios?

En primera instancia, analizaremos los modos en los que *HN* y *LA* reflejan el controversial contexto en el que fueron concebidas. Estas problemáticas están fuertemente ligadas a la herencia europea sobre la cual el país fue construido, que será analizada en una segunda instancia. Aquí observaré las complicaciones con las que nos enfrentamos al intentar definir los límites de una identidad local y cómo éstas son representadas o deliberadamente ignoradas en las películas elegidas. Por último, realizaré un análisis de las comunidades locales y la familia, ambas inscriptas en el contexto barrial, como representantes de los cimientos para la futura reconstrucción del país, y en la búsqueda de la prosperidad que supo tener en el pasado. Todos estos puntos serán analizados mediante la matriz del discurso nacionalista utilizado en los films, puesta en yuxtaposición a los modos fílmicos seleccionados por el director y las estructuras de poder representadas. Cabe aclarar que mi propósito es evadir pretensiones autorales, y examinar *HN* y *LA* como

producciones cinematográficamente valorables en sí mismas, en su naturaleza fílmica.

Menemismo, Crisis e Industria

Carlos Saúl Menem asumió la Presidencia de la Nación en 1989, inaugurando un período en la historia argentina caracterizado por el “vaciamiento económico e institucional del país” (Svampa, 2005: 297). Inscripto en un contexto mundial de creciente globalización, las políticas neoliberales en extremo y el modelo de convertibilidad aplicadas por el gobierno corriente resultaron en la privatización de muchas empresas estatales y los subsecuentes desempleo, pobreza y delincuencia. La reducción del Estado llevó a la degradación gradual de derechos básicos que, sumados a la incertidumbre económica y la falta de apoyo del Fondo Monetario Internacional (Mussa, 2002), derivó en una amplia ausencia de interés y participación popular en temas políticos y una pulsante incredulidad en el presente –y futuros– gobiernos.

Después de la década menemista, la fachada de una economía próspera se derrumbó, dando lugar a un período de recesión de cuatro años (1998-2002), alcanzando el punto más bajo en diciembre de 2001. La crisis transformó la Argentina; un país cuyo orgullo nacional se basaba en la existencia de la clase media ilustrada, ahora se encontraba con más del cincuenta por ciento de la población viviendo oficialmente bajo la línea de pobreza (González Acevedo, 2005). El pueblo decidió expresar su insatisfacción a través de demostraciones y protestas –los famosos cacerolazos y saqueos– a lo largo y ancho del territorio. La exacerbación popular marcó el inicio de la renovación del interés de la ciudadanía en cuestiones locales, tanto políticas como económicas.

En cuanto a la industria cinematográfica, el menemismo se involucró en la producción local, siempre teniendo como objetivo principal la reactivación

financiera del sector, lo que significaba, en definitiva, la regulación de contenido y exhibición (Getino, 1998). El impulso industrial otorgado por el gobierno creó un entusiasmo en términos de negocios, generando inversiones y recuperando una actividad fílmica casi inexistente a principios de la década. Fue durante el gobierno de Menem que se aprobó la nueva Ley de Cine, dirigiendo de esta forma recursos económicos al recientemente instaurado Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), fundamental para la instauración del NCA. Sin embargo, una vez instalada la crisis, la industria cinematográfica local también se vio afectada. Se cortaron los beneficios presupuestarios destinados al INCAA, ya que no se consideraban prioritarios, y un gran número de salas se vieron obligadas a cerrar sus puertas, como consecuencia de una clase media cada vez más reducida y con menos recursos para el entretenimiento familiar (Falicov, 2007). En este sentido, la representación del colapso de la clase media en las películas *HN* y *LA* es el reflejo de la sociedad en las que se produjeron.

Los films elegidos presentan los relatos de dos hombres comunes, Rafael y Román, quienes están atravesando momentos críticos de sus vidas. Los sueños que creyeron posibles durante la liberación económica y cultural inherente al proceso de globalización ahora parecen remotos y perdidos. Así lo expresa Rafael, al decir que solo piensa en “ir[se] a la mierda”. De manera similar, Román y su mujer reflexionan sobre todos aquellos proyectos de pareja que supieron tener cuando eran jóvenes, y ahora se preguntan cómo fue que los resignaron. Así, los personajes se ubican en un “sentimiento de pérdida y desplazamiento” (Boym, 1959: xiii, traducción propia), en parte creado por los excesos capitalistas de la última década.

HN se estrenó en agosto de 2001 (antes de la crisis), por lo que el argumento refleja la recesión, la imposibilidad de mejoras financieras y hasta da cuenta del deterioro inminente. *LA*, por el contrario, se sitúa en un ambiente posterior a la

crisis, donde las consecuencias del colapso son fácilmente tangibles. Ergo, las películas proponen un desarrollo continuo entre contextos de pre y poscrisis, originados en el menemismo, que sirven para identificar procesos transitivos y, sobre todo, lograr una potencial reconstrucción del país.

HN muestra las complicaciones económicas de la clase media, y abunda en críticas hacia medidas políticas y económicas recientes. Rafael intenta sobornar a un oficial de policía y luego intenta lo mismo con Juan Carlos, pensando que su amigo de la infancia es en verdad un inspector sanitario. Estas situaciones muestran cuán difusos son los límites de lo moralmente correcto en tiempos de dificultad. Lo mismo sucede con la decreciente clientela en Belvedere, donde las materias primas que alguna vez fueron de primera calidad han sido reemplazadas por productos más baratos.

Las restricciones económicas son más evidentes en *LA*, fácilmente visibles en el personaje de Dalma, la niña que no puede pagar las clases de ballet que se dictan en Luna de Avellaneda. Dalma vive en una villa de emergencia, situada cruzando el Riachuelo. La elección de esta geografía no es inocente; el entorno presentado sitúa la diégesis en un marco de extrema desigualdad y malversación de distribución de riquezas, provocada principalmente por administraciones corruptas y falta de control económico. El Riachuelo constituye un ejemplo de la negligencia estatal y representa el incumplimiento de promesas electorales de la década menemista, que han creado –literal y metafóricamente– un límite peligroso, contaminado, nocivo. De esta forma, Dalma está condenada física y simbólicamente a resignar sus sueños de convertirse en bailarina.



Román llama a Dalma desde una orilla del Riachuelo. El cuadro muestra la destrucción del entorno, en el que vive el personaje, y su proximidad al club.

La persistencia de Román en incluir a Dalma en las actividades de Luna de Avellaneda propone al club como un medio de inclusión social, desafiando años de segregación. Asimismo, la cercanía geográfica entre la institución barrial y la villa actúa como un recordatorio constante de la movilidad social descendiente que el sector burgués local ha sufrido y de la cual los protagonistas podrían ser víctimas como consecuencia de una “sociedad excluyente, estructurada sobre la base de la cristalización de las desigualdades tanto económicas como sociales y culturales” (Svampa, 2005: 12). Darío, el hijo de Román, también es un personaje central en lo que aquí respecta. Él es parte de la “generación perdida” (Podalsky, 2007: 110, traducción propia) que, privada de los privilegios de los que han gozado sus padres, se enfrenta con un futuro cada vez más incierto y frustrante. Luego de su despido, la protesta colectiva de Darío y Román contra un poder abusivo remite a los cacerolazos, saqueos y puebladas de diciembre de 2001. Así, la prerrogativa de lucha de los personajes en contra de la injusticia del poder de turno (aquí, el dueño del local) representa una forma de resistir la presión del poder económico y, a su

vez, sirve como vehículo para que los protagonistas recuperen su dignidad de trabajo y su unión fraternal (Lee, 2011).

Por otro lado, tenemos a Alejandro, un empleado municipal y ex miembro del club, que argumenta que la mejor opción para la comunidad local es vender la institución e instalar un casino en su lugar. Este personaje representa la privatización de las industrias locales y la compra de pequeñas y medianas empresas bajo el ala de las multinacionales. Los argumentos brindados por Alejandro imitan los discursos neoliberales, cuyas medidas sociales y culturales implican el cambio de tradiciones y emblemas locales por sustitutos importados de los que el cine, como industria cultural, también es parte.

El hecho de que Alejandro trabaje en la Municipalidad de Avellaneda no es menor: es aquí donde Román encuentra al enemigo mayor de su causa, lo cual resalta la incompetencia del Estado que, en vez de apoyar la productividad local, beneficia a asociaciones corporativas que velan por los intereses de la oligarquía. En síntesis, esto expone el abandono de la estructura política de la Argentina, empujando a la población (y a los personajes) a hacer justicia por mano propia. Pero, ¿cómo puede una comunidad reducida cumplir sus objetivos de reivindicación institucional cuando la clase dirigente aboga por la intervención privada?



Román busca ayuda en la municipalidad de Avellaneda pero las cosas se complican cuando Alejandro interviene. Román representa el barrio, la comunidad que necesita ser salvada. Alejandro, en cambio, aboga por los intereses de una clase privilegiada que solo se ocupa de sus beneficios. Don

Aquiles, situado literal y simbólicamente en medio de la disputa, representa los valores de los inmigrantes.

Tanto en *HN* como en *LA* asistimos a los procesos de privatización instalados durante el menemismo. Rafael contribuye inconscientemente a estos cambios

cuando lleva a su hija Vicky a almorzar a Burger King inmediatamente después de vender el restaurante familiar. En *LA*, Amadeo invita a quien será su novia a un “restaurante escocés” que no es nada menos que McDonald’s, emblema de inversión extranjera, dominación capitalista y colonialismo cultural. Irónicamente, es aquí donde la pareja discute sobre el futuro del club, lo que indica que no existe forma de escapar de un sistema anclado en la penetración cultural del imperialismo económico, que ha derribado a humildes establecimientos locales como Belvedere y Luna de Avellaneda.

Algo similar sucede con Román cuando va a comprar un perfume para impresionar a su esposa: la escena refleja una situación económica prohibitiva en medio de la corriente inflación y medidas de austeridad, aunque por otro lado también evidencia la necesidad de consumo propia de la cultura capitalista del mundo globalizado (Ritzer, 2007). Esta secuencia es clave para comprender el desarrollo de Román: una vez que el personaje decide abandonar el consumismo banal, logra enfrentarse a Alejandro, luchar por sus sueños de una comunidad reunida y recuperar el respeto de su pareja. Como ya hemos dicho, en *HN* se presentan preocupaciones similares, especialmente mediante el traspaso de Belvedere de un dueño local a otro transcontinental. Ergo, podemos establecer que una vez identificado el enemigo común (por ejemplo, capital foráneo/privado), las agrupaciones locales consiguen, tarde o temprano, establecer un sentido de reconocimiento identitario propio más profundo y significativo.

A modo de resumen, podemos concretar que las películas elegidas exponen las consecuencias sociales del reciente proceso de desregulación financiera del país. Teniendo en cuenta que la interferencia de corporaciones internacionales lleva, usualmente, a la paulatina desintegración cultural de un determinado lugar (Sunkel, 1973), asistimos en *HN* y *LA* a la representación de estos procesos en la Argentina de 2001, donde los protagonistas podrán

evolucionar individual y colectivamente sólo después de identificar todos aquellos valores que perdieron y necesitan recuperar si quieren mejorar sus futuros. Así, las películas presentan una sensación de justicia reconstruida en la representación fílmica, ofreciendo finales ficticios a problemáticas recientes y/o actuales, “desafiando, mediante cursos de acción imaginarios, a un mundo marcado por el triunfalismo de un gobierno corrupto” (Amar Sánchez, 2007: 78, traducción propia). Es en este sentido que las producciones actúan como un medio de clausura para un período de colapso económico y social de la Argentina, e inauguran asimismo un ser nacional renovado, anclado en la solidaridad comunitaria.

Las películas hacen uso del espacio suburbano para desarrollar la narrativa y reflejar cambios en las experiencias de los protagonistas. Así, Buenos Aires localiza a los personajes en un espacio claramente definido, que resulta fundamental para la creación de una coherencia diegética. Por ejemplo, es cuando Rafael y Juan Carlos caminan juntos por el barrio a la noche que logran desahogarse y recordar su pasado común, logrando un mayor nivel de intimidad fraternal. Algo parecido sucede cuando Román y Verónica se reconcilian justo afuera del club, recomponiendo su matrimonio casi completamente quebrado. Así, las películas presentan “el espacio barrial como un espacio vivido con determinada intensidad y reivindicación valorativa” (Gravano, 2003: 241).



Rafael y Juan Carlos caminan por el barrio, el cual sirve de escenario para sus conversaciones.

La utilización de estos escenarios también es funcional a la diferenciación mostrada en las películas entre un pasado idílico y el presente frustrante y desesperanzador. Naturalmente, las fluctuaciones financieras afectaron el panorama urbano y estas variaciones son reflejadas en las locaciones y escenarios de *HN* y *LA*: corporaciones multinacionales han tomado empresas familiares, las instituciones locales se ven cada vez más debilitadas, y los valores culturales de generaciones pasadas han sido gradualmente olvidados. Así, el espacio suburbano funciona como el representante de la actual crisis nacional.

Correspondientemente, los films muestran que “el barrio tiene una importancia en la vida cotidiana actual que lo trasciende y lo involucra en los conflictos sociales” (Gravano, 2003: 40). Estos lugares se transforman en marcas de un estilo de vida que está, sin embargo, desplazado y descubierto para acentuar su deterioro actual. También, las películas determinan límites claros entre las áreas residenciales y las urbanas, que a su vez coinciden con una creciente polarización (Scorer, 2010). Los valores humanos que están en juego son

aquellos pertenecientes al pueblo, a las personas humildes que viven en los suburbios, donde los lazos comunitarios son más fuertes. Teniendo en cuenta las descripciones de Jameson (1991) con respecto a los espacios posmodernos, podemos establecer que la ciudad se construye como el epicentro capitalista por excelencia. Así, es dentro de una oficina en un rascacielos que Rafael firma la venta de Belvedere; es en la municipalidad donde Román busca ayuda y encuentra sólo oposición.

Finalmente, es importante analizar el cambio en la representación del espacio barrial existente entre *HN* y *LA*. En *HN*, el único indicador de una locación definida se visualiza mediante las actitudes de los personajes y especialmente por su acento. Las líneas de comedia están a cargo de Rafael y Juan Carlos principalmente, y subrayan su estatus de porteños comunes de mediana edad. Los gags están acompañados por o basados en la repetición de insultos locales (boludo, pelotudo, etc.), que sirven como características distintivas de un área en particular. Más aún, éstos también confirman el apoyo del guión en los diálogos y las implicaciones culturales que conllevan los giros lingüísticos y acentos en la representación y construcción de una identidad local (Anderson, 1983; Renan, 1990). Todas estas características están simultáneamente apoyadas en la idea del barrio como un espacio capaz de “generar la construcción de una producción ideológica y una identidad” (Gravano, 2003: 218).

Inmigración, Genealogía Nacional y Consideraciones Culturales

La República Argentina ha sido un país receptor de inmigrantes de múltiples orígenes. Los procesos de esta hibridación cultural se intensificaron a causa de la Primera y la Segunda Guerra Mundial, cuando Buenos Aires, en especial, se convirtió en un centro de flujo migratorio (Bade, 2003). Con el tiempo, una sensación europeizante creció entre los locales, que empezaban a

considerarse a sí mismos como superiores y más sofisticados que sus compatriotas provinciales y vecinos sudamericanos. Desde entonces, las tradiciones europeas –españolas e italianas particularmente (Foster et al., 1998)– significaron la ambición de una clase media tradicionalista que proveyó los pilares fundamentales de las matrices culturales de la Argentina actual.

La industria cinematográfica local lidió con estas amalgamas culturales hasta cierto punto. Por un lado, insinuó el modo de vida de las diásporas exiliadas, su relación con tierras lejanas y la integración local, pero más que nada fue utilizada para enseñarle a los inmigrantes las pautas de conducta en sociedad (Getino, 1998). En consecuencia, los films presentan familias burguesas de linaje esencialmente europeo, cuyos valores han sido degradados pero podrían ser recuperados mediante el poder del trabajo, la familia y la comunidad. Siguiendo estas temáticas, los films subrayan la transición de la Argentina desde su condición de país de recepción a uno de exportación migratoria, lo que promueve un escrutinio más exhaustivo en lo que respecta a las percepciones –siempre construidas– de nacionalismo e identidad, que en muchos casos no son más que inventos históricos y arbitrarios (Gellner, 1983).

En *HN*, Nino Belvedere es un inmigrante italiano que fue capaz de instalarse en Buenos Aires, armar una familia y un negocio propio. Ahora, su hijo decide venderlo y emigrar a destinos y actividades más relajados (a Méjico a criar caballos), dando a entender que ya no está dispuesto a sacrificar su tiempo y esfuerzo. *LA* explora una historia de “hacerse de abajo” similar, mediante el relato de Don Aquiles, el fundador español del club Luna de Avellaneda, situado en una localidad que supo contener múltiples fábricas y oportunidades de trabajo para sus habitantes (Ferreño, 2011). Irónicamente, a causa de la situación actual, las generaciones más jóvenes quieren emigrar al mismo país del cual Don Aquiles escapó hace décadas. Ergo, las películas plantean al tiempo pasado como encantado o aurático (Yúdice, 1992), mientras que las

circunstancias corrientes, tanto políticas como económicas y sociales, sólo empujan a los jóvenes a buscar futuros y tradiciones comparables a los de sus padres en otros lugares.

Nino representa la nostalgia de un legado cultural (italiano, en este caso) que se está perdiendo. Sus diálogos son siempre muy emocionales y actúan como contrapunto de la idea de Rafael de vender el restaurante y así deshacerse del lugar que sus padres construyeron juntos y con tanto esfuerzo. La diferencia generacional entre padre e hijo está enfatizada por las distintas prioridades, especialmente en términos de amor y familia. Rafael es un hombre divorciado que considera al amor como una preocupación infantil y descuida sistemáticamente sus relaciones, tanto familiares como de pareja. Nino, por el contrario, sigue enamorado de Norma, su primera mujer, y quiere concederle el deseo de casarse por iglesia. Esta yuxtaposición adhiere a la idea de que “todo tiempo pasado fue mejor”, que lo hecho antes “dura más” y que los compromisos modernos son efímeros e inconsecuentes.

Los temas de imperialismo y tradicionalismos europeizantes putativos alcanzan su máxima expresión en la imagen de *Marchioli Internazionale*. El hecho de que una pequeña empresa local con raíces italianas, como Belvedere, esté al borde de la quiebra sugiere que, en economías globalizadas, los valores y tradiciones fundadoras de la sociedad actual son lentamente relegados para dar paso a otro tipo de proceso migratorio, ya no cultural, sino de capital transnacional. Cuando Juan Carlos expresa: “prefería el imperialismo yanqui, así parece que me cagó mi abuelo”, está haciendo referencia directa a la herencia italiana de la Capital, evidenciando a su vez la postura del film contra el poder imperial. Esto, sin embargo, puede resultar irónico, especialmente teniendo en cuenta que ambas producciones han sido parcialmente financiadas por capitales españoles, aunque este sería un “imperialismo aceptable”, considerando los mismos diálogos del personaje. Así, el texto se inscribe

dentro de un fuerte legado inmigratorio presente todavía en la cultura local, pero también dentro de un contexto de globalización, donde el consumo y el resarcimiento económico se presentan como más importantes que los lazos familiares.

El personaje de Nino encuentra su arquetipo análogo en Don Aquiles, quien representa la era fundadora de Luna de Avellaneda y la unión de todos sus miembros. Adicionalmente, Luna de Avellaneda actúa en representación del típico club de barrio, institución que proliferó rápidamente durante la primera mitad del siglo XX y fue fundamental para la inclusión de inmigrantes en un ámbito local de comunidad y pertenencia. El pasado propuesto por los films sirve, entonces, para crear un “imaginario histórico común en el que se comparten experiencias y códigos en común que produce [mediante un legado europeo] un marco de referencia y sentido estable e inamovible” (Hall, 2000: 705, traducción propia). De modo similar, Belvedere y Luna de Avellaneda son presentados como los depositarios simbólicos del sentido comunitario, donde los procesos de fraternización colectiva tienen lugar a partir del trabajo, el deporte y otras formas de participación compartida.

Las consideraciones migratorias de los films también abarcan la transformación de la Argentina de un país de recepción a uno de emigración (Copertari, 2009). Así, pasamos de representaciones cinematográficas tradicionales de inmigrantes europeos en el país a producciones actuales que, si bien mantienen ciertos elementos de aquel cine fundador (recursos melodramáticos, arquetipos, formas convencionales), también exponen la problemática de emigración del contexto en el que se inscriben. Este tema cobra mayor intensidad en *LA* cuando, paradójicamente, Darío quiere emigrar al mismo país del cual Don Aquiles escapó. El punto de vista del joven refleja no sólo la falta de oportunidades del momento, sino también la desaparición de un sentimiento colectivo de pertenencia a una comunidad (Reati, 2007), realizada por la

perspectiva europeizante porteña que se basa en “esa sensación de que para trascender, necesariamente tiene que ser fuera de las fronteras del país” (Darín, entrevistado por González Acevedo, 2005: 49). Así, los personajes son incapaces de encontrar un anclaje identitario entre la crisis local y la promesa extranjera de trabajo. Como contraste, los personajes de Nino y Don Aquiles evocan las tradiciones y valores fundacionales de generaciones anteriores, actuando como modelos ejemplificadores para la reconstrucción del país.

Cabe preguntarnos, entonces, si el hecho de establecer las tradiciones europeas como bases para la potencial reconstrucción de la Argentina representa, a su vez, una manera de perpetuar una perspectiva homogeneizadora de una reducida elite porteña. Para esto, es importante destacar las dificultades de buscar una definición contundente de lo nacional y lo identitario, especialmente cuando estos términos conllevan procesos globalizantes y de amalgama cultural. Los estudios de Anderson (1983) y Halbwachs (1877) explican que estos conceptos son en verdad nociones construidas, formadas en el imaginario de un pueblo en particular a través del tiempo; no son naturales ni verdaderas, sino históricas y arbitrarias. Ergo, los films analizados presentan a la integración del inmigrante como un acontecimiento mítico, postulándolo –falsamente– como esencial e intrínseco a la fundación del pueblo argentino e imprescindible para su potencial rehabilitación, evadiendo de este modo representaciones de su contenido autóctono, por ejemplo, los pueblos originarios. Surgen incluso más complicaciones al entender que el “ser nacional” construido en los films no engloba necesariamente a toda la población argentina, sino a una selecta minoría situada en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores. Al obliterar diferenciaciones regionales y al presentar la población bonaerense como representativa de una totalidad, los relatos contribuyen a una idea ilusoria de cohesión nacional que sirve únicamente para mantener la supremacía de Buenos Aires sobre el interior, perpetuando así la ya persistente

heterogeneidad cultural actual. ¿Por qué en un país basado en la hibridación de culturas provenientes de diferentes partes del mundo se rehúsa a incorporar a las minorías existentes al panorama local?

HN y *LA* proponen una ciudad libre de inmigrantes provenientes de países vecinos, grupos originarios y migrantes internos. Estos grupos, sin embargo, han sido y aún son fundamentales para la composición cultural de la Argentina actual (Mafud, 1967). Es decir, las tendencias migratorias presentes en los films exhiben los procesos migratorios europeos (de Europa o hacia Europa) como los únicos posibles. Los inmigrantes “problemáticos”, aquellos que llegan de países como Bolivia, Paraguay o Perú –países considerados de menor status que el propio– o incluso inmigrantes europeos que han sido maltratados al llegar al país, son ignorados. Según Bhabha (1990), esto sucede porque la inclusión de ciertas etnias puede amenazar el imaginario ideológico y, por ende, la identidad de una comunidad. En otras palabras, el inmigrante latinoamericano no es el tipo de extranjero con el que los films –en representación de la comunidad porteña– quisieran reconocer, ya que podría perjudicar la falsa sofisticación cultural existente en el ideal de la población porteña respecto a otros países del continente e incluso distorsionar el paraíso perdido al que los relatos recurren constantemente. Así, mientras otras producciones contemporáneas visibilizan la existencia de grupos marginados,¹ *HN* y *LA* gravitan en una representación tradicional, estereotipada y melodramática de una clase media europea y homogénea. La combinación de los factores aquí expuestos hace que la consolidación de una cultura verdaderamente nacional, o por lo menos su representación fílmica, parezca inalcanzable.

¹ Las producciones del Nuevo Cine Argentino exponen la segregación de minorías culturales en circuitos locales. Algunos ejemplos son *Bolivia* (2001), *La Libertad* (2001) y *Pizza birra faso* (1998).

Podemos decir, entonces, que las películas elegidas condenan, por un lado, a un sistema imperialista que perjudica a la identidad local, pero, por el otro, perpetúan una forma de racismo interno en todo aquello que deciden excluir de su marco diegético. Esto confirma la problemática planteada anteriormente con respecto al término Nación, comprobando que éste siempre implica una alianza o identificación simbólica con un grupo determinado, pero también una estructura de poder. También es justo aclarar que la representación de todas las minorías excede el alcance de un film particular y, por más que se pudiera lograr, siempre sería una representación basada en una subjetividad. Lo que podemos concluir es que tanto *HN* como *LA*, en su condición de producciones industriales, exponen una idea de identidad que emerge de la integración de ciertos grupos culturales y la segregación de otros, y estas elecciones están ancladas en la estructura cultural y política del contexto en el que fueron creadas.

Integrando Comunidades, Salvando a la Nación

Como ya lo hemos anticipado, la crisis de la época en la que se inscriben los films ha atacado el núcleo familiar, creando mayor inestabilidad social y desintegrando relaciones. Las desconexiones emocionales que se representan en las películas están replicadas en distintos niveles: desde lazos familiares, pasando por relaciones vecinales y lealtades comunitarias, hasta la representación del país como un todo integrado. Según Foster, “la familia actúa como un microsistema de la sociedad y [...] los conflictos internos pueden reflejar directamente o de manera inadvertida los conflictos sociales en su totalidad” (2007: 110, traducción propia). Siguiendo esta línea de análisis, Dufays explica que, en el cine argentino posterior al neoliberalismo menemista, “la retórica desplegada alrededor del par niño-a/padre convierte a estos personajes en instancias colectivas remitidas a la nación y al pueblo” (2014: 290). A partir de estas consideraciones, propongo analizar los problemas

familiares representados en los films elegidos como análogos a la crisis nacional de ese momento. La reconstrucción gradual de estos asuntos es, en consecuencia, inherente a la restitución de una identidad nacional integradora. Así, familia y nación funcionan como un *continuum*, como piezas del mismo sistema.

HN y *LA* concluyen estableciendo relaciones fuertes que se expanden desde los individuos y agrupaciones locales hasta el país en su totalidad, lo que sugiere que los cambios deben ocurrir en el seno familiar como “fuente del orden moral y social” (Gledhill, 1987: 20, traducción propia), para dar lugar a una potencial transformación nacional. Así, las narrativas se oponen a los objetivos individualistas y priorizan el beneficio comunitario. La naturaleza hollywoodense del héroe individual podría trazarse en los personajes de Rafael y Román, sin embargo, cada vez que intentan seguir sus metas personales, sus grupos de pertenencia parecen sentirse relegados. La única forma de redimirse será eligiendo “la abdicación del individuo para el beneficio de la comunidad” (Renan, 1990: 20, traducción propia). Rafael vende Belvedere y, así, sucumbe a la seducción del capital extranjero, olvidando al héroe que supo ser de chico. El personaje consigue su redención cuando encuentra una alternativa viable para su familia y amigos. De esta forma, Rafael logra también salvar al café de la esquina que tuvo que cerrar sus puertas dentro de un contexto económico desfavorable. Finalmente, Rafael se redime como hijo cuando logra casar a sus padres por sus propios medios. En cuanto a convenciones genéricas —estrictamente melodramáticas—, la narrativa subraya la unidad recobrada de la comunidad local.

También es pertinente aclarar que los desenlaces propuestos son altamente estilizados, y se podría decir que hasta son poco convincentes, sobre todo considerando que las posibilidades de construir nuevos emprendimientos en la Argentina de 2001-2002 eran casi nulas. Copertari (2009) explica que estas

incoherencias narrativas no se basan en una esperanza infantil sobre el futuro, sino en la imposibilidad de volver a un pasado inmigrante, algo simplemente inviable. Así, “la imposibilidad de un regreso mítico” (Boym, 1959: 8) realza una sensación nostálgica colectiva sobre un pasado que no puede ser reconstruido en las circunstancias corrientes. Aún así, la sugerencia de las películas de crear establecimientos nuevos señala un potencial proceso de reconstrucción nacional y, en última instancia, la idea de una nación redescubriendo su valor como tal.

En cuanto a los desenlaces positivos de los films, podemos afirmar que, al estar acompañados por discursos dominantes y estructuras melodramáticas, demandan conclusiones *eufemistas* comparables, con el objetivo de volver a un equilibrio tanto estético como narrativo, del cual el público argentino ha sido privado últimamente en las esferas sociales (desintegración moral), económicas (crisis) y hasta cinematográficas (por la popularidad del NCA). Adicionalmente, el hecho de que los films utilicen estilísticas melodramáticas como recurso principal permite a *HN* y *LA* focalizar sus convencionalismos narrativos en la unidad familiar, haciendo hincapié en “la ritualidad y el imaginario barrial porteño” (Gravano, 2003: 18).



La última escena de *El hijo de la novia* muestra un frente familiar unido.

En última instancia, tanto *HN* como *LA* demuestran que “la solidaridad en tiempos difíciles puede ser renovadora tanto política como socialmente” (MacLachlan, 2006: 199, traducción propia), y estos elementos elevan los niveles ideológicos del texto fílmico a más que meras observaciones o golpes dramáticos injustificados. Por lo tanto, las producciones analizadas son piezas relevantes dentro del panorama argentino actual, como representativas de historias locales, enraizadas en un contexto de desconfianza, inestabilidad económica y transformación social. Es de esta forma que *HN* y *LA* presentan un balance entre un nacionalismo argumental y una dependencia formal que las hace trascender las preocupaciones localistas y resonar dentro de un contexto industrial globalizado de alcance internacional.

Conclusión

El objetivo principal del presente trabajo ha sido explorar dos de las producciones más exitosas del cine argentino actual, partiendo de un análisis a nivel microtextual, para luego adentrarnos en la psicología del personaje, lo narrativo y lo estético. Como establecimos al comienzo, *HN* y *LA* contienen un alto grado de significación cinematográfica en sí mismas, pero se enriquecen en su valor complementario, resultando en imágenes especulares en cuanto a preocupaciones comunes y momentos pre y poscrisis que resultan contiguos. Mediante representaciones melodramáticas de tradicionalismos locales y estereotipos de la familia porteña, los films reflejan las dificultades que la clase media sufrió y todavía sufre dentro de la Argentina actual: globalización económica y cultural, consideraciones migratorias e intervenciones extranjeras. Las películas exhiben espacios alegóricos que aumentan la nostalgia ya presente. *HN* muestra al barrio como un espacio antropológico (para ser recorrido y vivido), lo que a su vez subraya la intimidad de la colectividad Belvedere. Esto también es aplicable a *LA*, donde el club se presenta como el centro simbólico de Avellaneda. Las acciones de los personajes transcurren en

torno a estas instituciones, que representan las comunidades que las conforman. Así, Belvedere y Luna de Avellaneda funcionan como espacios de reunión y emblemas de un sentir nacional, generando la cohesión del universo diegético de los films y la metáfora de una Argentina unida. Esta progresión narrativa concuerda con lo que Jameson (1986, traducción propia) describe como una “alegoría nacional [...], donde una historia individual no puede sino englobar la historia colectiva”.

HN y *LA* se inscriben dentro de la tendencia nacional de una cine en el que “la unidad familiar actúa como metáfora de la sociedad Argentina” (Shaw, 2007: 6, traducción propia). En este sentido, los films subrayan la revalorización de la Familia –aquella de tradición inmigrante– y utilizan las secuencias iniciales para enfatizar el origen de los protagonistas y las comunidades que integran, representantes de las raíces sociológicas de la Nación. Así, *HN* y *LA* proponen la reconstrucción nacional mediante la reactivación de conductas sociales arraigadas en la familia, el barrio y un legado eurocéntrico. Las dificultades políticas de ese momento son, entonces, utilizadas para recalcar las inconsistencias sociales y culturales existentes, y los cambios dentro del estilo de vida porteño. En consecuencia, si la crisis sirvió para algo, fue para despertar una conciencia social dentro de una clase media muy cómoda, que ahora deberá enfrentarse a problemas financieros, renovando asimismo su interés político mediante el activismo popular (Hortiguera y Rocha, 2007).

Los procesos migratorios a los que se hace referencia en los films establecen un sentido de identidad nacional, aunque también resaltan las recientes corrientes de emigración desde la Argentina hacia Europa e incluso de países limítrofes al territorio nacional. *HN* y *LA* muestra los valores del inmigrante europeo, como los que moldearon la Argentina actual, que funcionan como marco de referencia para su restitución. Estos valores son utilizados como mitos fundacionales del país, creando una continuidad entre pasado, presente

y futuro. Así, la cohesión de una herencia europea idealizada establece una identidad común dentro de la diégesis fílmica que, en última instancia, se traduce en un sentido de identificación a nivel nacional, creando una continuidad coherente –aunque fantasiosa– entre pasado, presente y futuro. Por otro lado, es importante reconocer que los reduccionismos etnocentristas que las películas perpetúan no coinciden con “la realidad argentina [que] se nutre de múltiples raíces” (González Acevedo, 2005: 138). Mediante representaciones parciales, estos films excluyen etnias –tanto locales como extranjeras– de una potencial integración, forzando de esta forma una cuestionable homogeneidad (ilusoria) en medio de una sociedad cada vez más híbrida. Lo que se debería destacar es que los legados culturales de la Argentina no son únicamente europeos; también se producen en el interior del país y mediante procesos de simbiosis con comunidades vecinas. Un acercamiento de este tipo provocaría “la posibilidad de otras narrativas, otros pueblos y sus diferencias” (Bhabha, 1990: 300, traducción propia) a ser mostradas.

Las producciones analizadas utilizan modos de representación extranjeros, apoyando así las hegemonías dominantes y el imperialismo cultural (Denzin, 2005). Pese a ello, en su desarrollo argumental los mismos films condenan sus propios sistemas de producción, exhibiendo una resistencia sistemática a prácticas extranjerizantes y, por consiguiente, al paternalismo narrativo y estilístico de Hollywood hacia cinematografías regionales. La tensión generada entre ambas partes es enfatizada por el contraste de *HN* y *LA* frente a otras producciones contemporáneas, preocupadas por la innovación formal como contenido político (Aguilar, 2006).

HN y *LA* prueban que todavía hay esperanza para la cultura argentina, basada en un pasado común que propone la Memoria y la Identidad como elementos que se refuerzan mutuamente. Al mismo tiempo, los films exploran la idea de

recuperar una cohesión nacional mediante la “resolución mitificada de conflictos sociales” (Gledhill, 1987: 13, traducción propia). De esta manera, se exhiben en las películas, aunque idealizadas, representaciones de la herencia y la nostalgia inmigrantes, de cooperación y trabajo comunitarios que proveen lo que Paulinelli (2005: 25) considera como la virtud intrínseca de los asuntos políticos y sociales: la muy necesaria “autoafirmación individual en el nosotros”.

HN y *LA* analizan los recientes escollos económicos dentro de una clase media porteña profundamente europeizada, proponiendo al mismo tiempo una recalificación del sistema de valores nacionales para generar un cambio. *El hijo de la novia* y *Luna de Avellaneda*, híbridos fílmicos complementarios de una cultura local con otra extranjera, confirman el poder ideológico del medio cinematográfico, sugiriendo la posible reconstrucción de un imaginario nacional. Aunque sean representaciones incompletas y hayan sido duramente criticadas por los académicos locales, la reivindicación nostálgica resalta el carácter de las películas como ejemplos utópicos pero también revitalizadores para la reconstrucción política, económica, social y cultural que la población argentina tanto espera.

Bibliografía:

- Aguilar, G. (2006). *Otros Mundos: Un Ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Amar Sánchez, A. M. (2007). “Disillusion or Resistance? Memory and Politics in Narrative Fiction on the Cusp of the New Millenium”. *Argentinean Cultural Production during the Neoliberal Years (1989 – 2001)*. Editado por Hugo Hortiguera y Carolina Rocha. Pp. 77-93. Wales: The Edwin Mellen Press.
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.
- Bade, K. J. (2003). *Migration in European History*. Traducido por Allison Brown. United Kingdom: Blackwell Publishers.
- Bernades, H., Lerer, D. y Wolf, S. (eds.) (2002). *New Argentine Cinema: Themes, Auteurs and Trends of Innovation*. Buenos Aires: Ediciones Tatanka.

- Bhabha, H. K. (ed.) (1990). *Nation and Narration*. London: Routledge.
- ____ (1990) "DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation". *Nation and Narration*. Editado por Homi K. Bhabha. Pp. 291-322. London: Routledge.
- Boym, S. (1959). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Copertari, G. (2009). *Desintegración y Justicia en el Cine Argentino Contemporáneo*. Woodbridge: Tamesis.
- Denzin, N. K. (2005). "Selling Images of Inequality: Hollywood Cinema and the Reproduction of Gender and Racial Stereotypes". *The Blackwell Companion to Social Inequalities*. Editado por Mary Romero y Eric Margolis. Pp. 469-501. Oxford: Blackwell Publishing.
- Dufays, S. (2014). *El Niño en el Cine Argentino de la Postdictadura (1983 – 2008): Alegoría y Nostalgia*. Woodbridge: Tamesis.
- Falicov, T. L. (2003). "Los Hijos de Menem: The New Independent Argentine Cinema, 1995 – 1999". *Framework: The Journal of Cinema and Media*. Primavera, 44:1. pp 49-63.
- ____ (2007). *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film*. London: Wallflower Press.
- Ferreño, L. (2011). *Avellaneda: Derechos Culturales, Ciudadanía y Descentralización de las Políticas Culturales*. X Congreso Argentino de Antropología Social. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Foster, D. G., Lockhart, M. F. y Lockhart, D. B. (1998). *Culture and Customs of Argentina*. U.S.A.: Greenwood Publishing Group.
- Foster, D. W. (2007). "Family and Pathetic Rhetoric in Marcelo Piñeyro's *Kamchatka*". *Contemporary Latin American Cinema: Breaking into the Global Market*. Editado por Deborah Shaw. pp 105-116. U.S.A.: Rowman & Littlefield Publishers.
- Gellner, E. (1983). *Nation and Nationalism*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Getino, O. (1998). *Cine Argentino: Entre lo Posible y lo Deseable*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, 2005.
- Gledhill, C. (ed.) (1987). *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Great Britain: British Film Institute, 1990.
- González Acevedo, J. C. (2005). *Che, Qué Bueno Que Vinisteis: El Cine Argentino que Cruzó el Charco*. Barcelona: Dièresis.
- Gravano, A. (2003). *Antropología de lo Barrial: Estudios Sobre Producción Simbólica de la Vida Urbana*. Buenos Aires: Espacio.
- Halbwachs, M. (1877). *On Collective Memory*. Editado y traducido por Lewis A. Coser. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Hall, S. (2000). "Cultural Identity and Cinematic Representation". *Film and Theory: An Anthology*. Editado por Toby Miller and Robert Stam. pp 704-714. Massachusetts: Blackwell Publishers.

- Hortiguera, H. y Rocha, C. (eds) (2007). *Argentinean Cultural Production during the Neoliberal Years (1989 – 2001)*. Wales: The Edwin Mellen Press, Inc.
- Jameson, F. (1986). "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text*. Fall.
- ____ (1991). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Duke University Press.
- Lee, R. L. (2011). "National Belonging in Juan José Campanella's *Luna de Avellaneda*". *Latin American Cinemas: Local Views and Transnational Connections*. pp 25-45. Calgary: Calgary University Press.
- MacLachlan, C. M. (2006). *Argentina: What Went Wrong*. U.S.A.: Praeger Publishers.
- Mafud, J. (1967). "El Desarraigo del Inmigrante: La Influencia Inmigratoria en el Carácter Nacional". *Inmigración y Nacionalidad*. Editado por Dardo Cúneo. pp 63-92. Buenos Aires: Paidós.
- Mussa, M. (2002). *Argentina and the Fund: From Triumph to Tragedy*. U.S.A.: Institute for International Economics.
- Paulinelli, M. (ed.) (2005). *Poéticas en el Cine Argentino 1995 – 2005*. Córdoba: Comunic-Arte.
- Podalsky, L. (2007). "The Politics of Disaffected Youth and Contemporary Latin American Cinema". *Youth Culture in Global Cinema*. Editado por Timothy Shary and Alexandra Seibel. pp 109-130. Texas: University of Texas Press.
- Reati, F. (2007). "Fractures and Discontinuities of Buenos Aires in Film and Fiction of the 1990s: *Mala Época* and *Vivir Afuera*". *Argentinean Cultural Production During the Neoliberal Years (1989 – 2001)*. Editado por Hugo Hortiguera y Carolina Rocha. pp 187-204. Wales: The Edwin Mellen Press.
- Renan, E. (1990). "What is Nation?". *Nation and Narration*. Edited by Homi K. Bhabha. pp 8-22. London: Routledge.
- Ritzer, G. (ed.) (2007). *The Blackwell Companion to Globalization*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Scorer, J. (2010). "Once Upon a Time in Buenos Aires: Vengeance, Community and the Urban Western". *Journal of Latin American Studies: Travesía*. 19:2. pp 141-154.
- Shaw, D. (ed.) (2007). *Contemporary Latin American Cinema: Breaking into the Global Market*. U.S.A.: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Steimberg, O. (2015). *El Melodrama Negado*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/pdf/aprea04.pdf>
- Sunkel, O. (1973). "Transnational Capitalism and National Disintegration in Latin America". *Social and Economic Studies*. 22:1. pp 132-176. Disponible en: <http://foothillpoliticalscience.info/POLI9/Week6+7/TransnationalCapitalismSunkel.pdf>

Svampa, M. (2005). *La Sociedad Excluyente: La Argentina Bajo el Signo del Neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.

Yúdice, G. (1992). "Postmodernity and Transnational Capitalism in Latin America". *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Editado por Juan Flores, Jean Franco and George Yúdice. pp 1- 28. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Filmografía:

Bolivia (2001) Israel Adrián Caetano.

El hijo de la novia (2001) Juan José Campanella.

Kamchatka (2002) Marcelo Piñeyro.

La Libertad (2001) Lisandro Alonso.

Luna de Avellaneda (2004) Juan José Campanella.

Pizza birra faso (1998) Israel Adrián Caetano, Bruno Stagnaro.

* Daniela Celeste Capano cursó estudios universitarios de sonido en Londres, donde también trabajó en escuelas de música y estudios de grabación. En Argentina participó del departamento de sonido en cortos y films independientes. Actualmente cursa la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires. E-mails: dcapano89@gmail.com, danicapano@hotmail.com