

Imaginando el Mercosur y sus fronteras. Un análisis de las coproducciones cinematográficas de la región

MARINA MOGUILLANSKY
CONICET, IDAES-UNSAM

Si podemos pensar a la nación en tanto comunidad política imaginada a través de dispositivos y artefactos culturales como los medios de comunicación y las novelas (Anderson, 1993), podemos también interrogarnos acerca del despliegue de una identidad regional en el Mercosur a partir de los relatos e imágenes que se proyectan en la pantalla cinematográfica.¹ En este sentido, la construcción de una comunidad regional en términos simbólicos requiere de la configuración de un imaginario compartido, delimitando pertenencias, espacios y paisajes comunes, así como fronteras internas y externas. En otras palabras, si un bloque regional pretende construirse como entidad política que excede a la dimensión económico-comercial, entonces su constitución será la de una comunidad política que se imagina limitada y soberana. Para ello, contribuyen en gran medida los relatos que hacen circular noticias, mensajes, imágenes, dentro de un cierto recorrido geográfico. Sin embargo, no es claro aún si el Mercosur en tanto región se dirige hacia la construcción de un imaginario compartido, con un cierto estilo propio y diferenciado de los imaginarios que informan a las cinematografías nacionales. En ese contexto, en este artículo nos propusimos indagar las potencialidades de las representaciones cinematográficas –y en particular, de las coproducciones regionales– para construir un imaginario geográfico del Mercosur, una cartografía de la región y de sus fronteras internas.

La formación del bloque Mercosur coincidió con el aumento de las coproducciones en la industria del cine, y en particular de aquellas realizadas en el espacio iberoamericano, como consecuencia de la puesta en marcha del Programa

mmoguillansky@gmail.com

Ibermedia que proveyó fondos e incentivos institucionales para la coproducción. Sin embargo, es cierto también que la propia existencia del Mercosur animó voluntades y aspiraciones de los cineastas quienes, previendo una ampliación de los fondos para la producción y de los mercados para sus películas, desplegaron estrategias asociativas hacia los países vecinos en la búsqueda de socios artísticos y técnicos. El resultado fue un constante aumento de las coproducciones entre países del Mercosur, en muchos casos llevando a asociaciones inéditas y estructurando nuevas tramas productivas. En el plano de los imaginarios, estas películas en muchos casos relataron historias compartidas –no siempre pacíficas o agradables– y también revelaron territorios, paisajes y fronteras atravesadas por flujos de personas, mensajes y mercancías, y regulados por dispositivos estatales.

En este artículo proponemos un análisis de la construcción en la pantalla de una cartografía regional del Mercosur, a partir de una lectura sistemática del corpus de coproducciones. En la primera sección del artículo precisamos algunas cuestiones teóricas que sustentan y brindan herramientas conceptuales para el análisis de las fronteras y sus representaciones cinematográficas, y delineamos los ejes metodológicos que orientaron la construcción del corpus y el trabajo analítico. La segunda sección despliega el análisis de la representación filmica de las fronteras internas al Mercosur en tres coproducciones. La tercera sección propone algunas reflexiones integradoras y nuevos interrogantes que surgen de este análisis.

Representando las fronteras y espacios regionales en la pantalla grande: algunas cuestiones teórico-metodológicas

Nuestro análisis del tratamiento del espacio regional y sus fronteras en las coproducciones se orienta por las siguientes preguntas: ¿Cómo se inscriben los espacios identitarios y sus fronteras en el cine? ¿Qué figuras de la “comunidad regional” pueden actualizarse visual o narrativamente? ¿Cómo aparece lo local, lo nacional y lo regional en las representaciones cinematográficas? ¿De qué manera se articulan esas figuraciones en los recorridos y trayectorias de los personajes entre paisajes y lenguajes?

En primer lugar, propondremos algunas precisiones sobre la noción de frontera, que articula nuestra lectura de los filmes. Entenderemos a las fronteras nacionales, siguiendo a Alejandro Grimson (2001), como los espacios de *interface* entre Estados-nación, que unen y separan de diversas maneras, tanto en términos materiales como simbólicos. Ellas son, entonces, espacios de condensación de procesos socioculturales. Así, el proceso de integración regional repercute de manera amplificadora en las zonas de frontera. Por otra parte, es preciso tener en

cuenta que las fronteras nacionales pueden pensarse desde los registros de lo real, lo simbólico y lo imaginario. Siguiendo aquí a Michel Foucher (1991), lo real de la frontera se sustenta en los límites espaciales para el ejercicio de la soberanía; lo simbólico se refiere a la pertenencia a una comunidad en un territorio; y lo imaginario se construye en la relación diferencial con una alteridad. Por último, el concepto de “frontera” puede contribuir a ocultar una gran diversidad de situaciones y funcionamientos: algunas fronteras sólo figuran en los mapas mientras que otras son prácticamente infranqueables.

En segundo lugar, será relevante plantear las líneas que orientaron la lectura de las representaciones cinematográficas en torno a las fronteras. Nuestro análisis del tratamiento visual y narrativo de la figuración espacial en las películas parte de la idea de que las representaciones artísticas construyen un sistema topográfico que expresa relaciones ideológicas y sociales que lo desbordan de manera sintomática (Lotman, 1982). Retomamos asimismo el enfoque de André Gardies (1993), que propone analizar al espacio como un sistema de carácter abstracto y existencia virtual, actualizado en los textos cinematográficos por los “lugares” en tanto manifestaciones concretas y sensibles. El análisis del espacio supone entonces una reconstrucción de la figuración de lugares en el film. Entre las posibles figuraciones, el autor distingue tres tipos de lugares: los *lugares genéricos*, que producen en el espectador una interpretación basada en connotaciones estereotipadas; *lugares toponímicos* o con nombre propio, a los que el espectador asigna connotaciones que provienen del referente extratextual; y los *lugares ficticios*, cuyo significado es construido internamente por el funcionamiento textual. En conjunto, los lugares de un texto filmico conforman una topografía que el espectador va descifrando progresivamente durante la proyección a través de sus hipótesis interpretativas. Dentro del análisis de las representaciones filmicas nos interesa destacar el rol de los motivos visuales y las figuraciones. Seguimos aquí a Jordi Balló (2000) con su estudio acerca de las imágenes estereotipadas que actualizan el saber iconográfico del espectador, condensando significados en ciertos motivos visuales que interpelan a la memoria e invitan a la proyección sobre la pantalla. Esta perspectiva es complementaria de los análisis de Ana Amado (2009) sobre las figuras como claves de lectura de los códigos visuales y narrativos de las películas.

Este artículo se basa en una investigación que comenzó con el visionado de todas las coproducciones cinematográficas realizadas entre países del Mercosur y estrenadas comercialmente entre 1992 y 2009 (un corpus de 55 largometrajes). Esta tarea nos permitió sistematizar las representaciones en núcleos temáticos según sus afinidades y diferencias en la puesta en imágenes, la “imaginación” del espacio regional. A los fines expositivos, centramos la lectura en tres películas que nos permiten desplegar el análisis de la figuración de las fronteras en

diversas perspectivas: *Cándido López. Los campos de batalla* (José Luis García, 2005, coproducción entre Argentina y Paraguay), un documental que reflexiona sobre la Guerra de la Triple Alianza y la construcción histórica de las fronteras nacionales; *Matar a todos* (Esteban Schroeder, 2007, coproducción entre Uruguay, Argentina, Chile y Alemania), un *thriller* político inspirado en un caso real, que muestra el dispositivo estatal y militar en el trasfondo de las fronteras; y *Peligrosa obsesión* (Rodríguez Peila, 1998, coproducción entre Argentina y Brasil), una ficción que pone en escena los flujos comerciales en la región y la rivalidad entre brasileños y argentinos.

Es importante señalar que ni las películas del corpus en general ni las seleccionadas para este artículo en particular se concentran temáticamente en las fronteras, aunque sí hay cierta insistencia de la puesta en escena de viajes internacionales, sin dudas vinculada con las propias condiciones de la coproducción.² De esta manera, las fronteras son figuradas en los relatos que aquí trabajamos aunque no exista en ellos una intención de tematizarlas, a diferencia de lo que ocurre en otro tipo de films que explícitamente problematizan los límites nacionales.³ En este sentido, nuestra estrategia fue la de trabajar los filmes coproducidos rastreando en ellos las marcas que componen una topografía, las apariciones subrepticias de las fronteras, tomando a las películas como una suerte de inconsciente óptico (Benjamin, 1936) puesto que en ellos se cuelan elementos no buscados y que la lectura permite aislar.

Revisando las marcas de la violencia. La guerra y la construcción histórica de las fronteras

El documental *Cándido López. Los campos de batalla* resulta sumamente interesante para analizar la representación de las fronteras en clave histórica, ya que se trata de una investigación audiovisual acerca de un episodio histórico, la Guerra de la Triple Alianza,⁴ que fue decisivo para moldear y definir las fronteras nacionales entre los países de la región. Este film fue dirigido por el argentino José Luis García, con un equipo técnico que incorporaba a argentinos y paraguayos, reuniendo financiamiento de ambos países en un esquema muy novedoso y significativo.⁵

Cándido López comienza con carteles que introducen la situación histórica de la Guerra de la Triple Alianza, inscriptos al costado de un mapa en el que se destacan los contornos de Argentina, Uruguay, Brasil y Paraguay con colores que los identifican. Los carteles dan cuenta de los dos elementos que venimos señalando: el carácter inacabado de los Estados-nación que se enfrentaban y el olvido de la guerra en la historiografía local. Allí se lee: “Hubo una vez en

Sudamérica, cuando los límites entre países eran todavía imprecisos, una guerra que apenas figura en los libros de Historia”. El mapa de la región es el primero de una serie de “mapas-itinerario” (Gámir Orueta, 2010) que se emplearán durante el transcurso del film.

Con estas primeras imágenes, nos introducimos en un film sobre la guerra; sin embargo a continuación el director anuncia (en primera persona, inscribiendo su voz en el relato) su intención de realizar una película sobre Cándido López, el pintor-cronista de la guerra, siguiendo el recorrido de los ejércitos aliados y buscando los puntos de vista desde los cuales éste pintara sus cuadros. La indagación del documental comienza con la intención de reconstruir las condiciones de producción de esas imágenes de los cuadros de Cándido López durante la guerra, pero poco a poco va dejando de lado dicho interés para pasar a concentrarse cada vez más en la dimensión colectiva de la Guerra del Paraguay y sus huellas tal como permanecen en el presente.

El equipo de rodaje emprende un viaje que sigue el itinerario de los ejércitos, atravesando las actuales fronteras entre Argentina, Brasil, Uruguay y Paraguay. Los mapas son centrales en el film, van estructurando el recorrido del equipo y se utilizan en primeros planos para ubicar al espectador, junto con los nombres de las localidades. Durante el viaje, se registran imágenes de las marcas físicas de la guerra, aún presentes por todas partes, en rastros materiales: en las balas alojadas en troncos de árboles, en los huesos de soldados, en los tesoros escondidos, etc. Pero la guerra ha dejado también una impronta subjetiva, una memoria oral, que el cineasta recoge a través de entrevistas con los pobladores. Resulta evidente en los discursos recogidos la percepción de la guerra como un acontecimiento fundante de las nacionalidades, durante el cual los Estados-nación avanzaban en su construcción, con la formación de los ejércitos nacionales y la conquista de territorios fronterizos. En este sentido, un hombre entrevistado en Corrientes, provincia del noreste de la Argentina que limita con el Paraguay, lo señala explícitamente:

En la provincia de Corrientes la guerra no es una guerra nacional, es una guerra civil, la sociedad correntina se fractura... Los paraguayos habían sido nuestros principales aliados, mientras que los enemigos eran el imperio de Brasil y el puerto de Buenos Aires, era medio loco juntarnos con esos contra los que eran amigos.
(Diálogo en *Cándido López. Los campos de batalla*)

Durante el recorrido por el Puente Internacional que une Paso de los Libres (Argentina) con Uruguayana (Brasil), la cámara se detiene a observar el paso de los camiones que transportan mercancías entre los países del Mercosur. Como

señalamos, los camiones y su circulación constituyen uno de los tropos de la integración comercial en la región, una figura visual que se reitera en otras coproducciones. Al visitar el puente, el historiador brasileño cuenta que en su inauguración en el año 1947 se colocó una inscripción que decía: “Todo nos une, nada nos separa”. El realizador parece proponer una distancia irónica con respecto a esta frase, que luego repetirá al saludar al historiador, cuyas opiniones aparecen cuestionadas.⁶ Luego de mostrar el puente, el documental prosigue con su relato de la guerra a través de las pinturas de Cándido López, precisamente con una imagen que muestra un cruce de un río, sobre precarias balsas, por parte del ejército argentino. Aquí se produce una muestra del contraste entre los paisajes, los transportes y las distancias en el pasado de la guerra y el presente de la integración regional, que el documental permite observar al colocar juntas las imágenes del cuadro de López mostrando el cruce en balsas sobre el río Corrientes, y el actual puente sobre el río Uruguay.

El film *Cándido López* es un documental subjetivo,⁷ en el cual el director enuncia en primera persona y pone su cuerpo en escena ingresando como parte central del relato. La subjetividad del realizador y del equipo es colocada expresamente a la orden del trabajo sobre la historia y los imaginarios sociales. Su apuesta a la enunciación en primera persona para tematizar la guerra, sus sentidos y huellas, resulta especialmente heurística para un trabajo sobre la guerra del Paraguay, puesto que su voz y su subjetividad parecen ser las de cualquier ciudadano argentino que hubiese pasado por la educación formal obligatoria.

El aporte singular de *Cándido López. Los campos de batalla* es su ofrecimiento de un lugar de enunciación en el que pueden confrontarse las distintas versiones, memorias sociales, acerca de la guerra y sus sentidos. No es la mirada desde la Argentina (aunque el director sea de esta nacionalidad), ni prevalece la perspectiva del Paraguay (aunque allí se produce buena parte del rodaje y de las conversaciones), tampoco se privilegian las perspectivas autorizadas, como ya señalamos. Tanto la institución familiar como la escolar, responsables ambas de la transmisión de la historia, son interrogadas en el documental, que se pregunta qué versiones aprendemos en los distintos países, qué saben hoy los niños sobre el pasado común de la región.⁸ El resultado del film, en sí mismo un proceso de investigación y reflexión, es un magma de interpretaciones diversas, encontradas, alojadas por el documental y puestas en tensión. No se pretende ofrecer una verdad sobre la Guerra de la Triple Alianza ni su interpretación definitiva, sino que se abre un espacio para la reflexión, se contrastan verdades parciales, subjetivas, locales. Esta posición ética y estética de la narración va de la mano con la manera en que construye el documental, mostrando el proceso de producción y desarmando las pretensiones de objetividad.

El Estado en las fronteras y los dispositivos autoritarios transfronterizos

Si *Cándido López* enfocaba el proceso histórico (y su carácter violento) de formación de las fronteras nacionales, la siguiente película que analizaremos nos permitirá reflexionar sobre las fronteras en tanto dispositivos estatales atravesados por operaciones político-militares durante el período de dictaduras autoritarias en el Cono Sur, con una impronta que, según la propuesta del film, no está del todo superada en el presente.

Matar a todos (Esteban Schroeder, 2007) aborda la dimensión explícitamente regional de los regímenes autoritarios en el Cono Sur, con una trama política que se construye sobre las derivaciones de la Operación Cóndor hasta nuestros pretendidamente democráticos presentes.⁹ La película propone un *thriller* político basado en el caso real de Eugenio Berríos, un “químico de la muerte” que había asesorado a la dictadura militar de Augusto Pinochet en Chile (1973-1990) en el desarrollo de armas químicas, y que una vez iniciada la transición democrática habría sido asesinado en Uruguay mediante una operación conjunta de los ejércitos chileno y uruguayo que buscaba silenciar sus posibles denuncias. La película ficcionaliza este caso relatando la investigación que emprende Julia, abogada de un juzgado de Montevideo e hija de un general retirado del Ejército uruguayo, como una suerte de ajuste de cuentas con su propio pasado. Julia había sido militante en su juventud y, al ser detenida por los militares, su padre intervino para salvarla de la tortura, al mismo tiempo que decidió separarla de su pareja de entonces, Alejandro, con quien ella compartía la militancia política. Durante la investigación la jueza se enfrenta con las redes de la impunidad tendidas entre Uruguay, Argentina y Chile, en las cuales participan su padre y su hermano, ambos militares, pero que alcanzan asimismo a los civiles de las altas esferas políticas y judiciales. Se muestra así la dimensión regional de las redes de encubrimiento en el marco de una Operación Cóndor que se revela todavía vigente. El contexto histórico real de este episodio, ocurrido en 1993, estaba en efecto marcado por cierta precariedad de las instituciones democráticas en Chile y Uruguay, así como por el retroceso de la justicia en la Argentina.¹⁰ En el curso de la investigación, Julia decide viajar a Buenos Aires y luego a Chile buscando pruebas —a pesar de que el juez con quien trabaja le niega su autorización— y debiendo enfrentar diversas presiones y obstáculos por parte de las altas esferas políticas. Al retornar a Montevideo, Julia descubrirá que su superior en el juzgado es parte de una operación política por la que se busca cerrar la causa.

El viaje de la abogada desde Montevideo a Buenos Aires es marcado visualmente con un simple corte y la aparición de música instrumental extradiegética, sobre imágenes de monumentos reconocibles de la capital argentina —lo que nos remite a la construcción de un *lugar toponímico*, con nombre propio— que Julia

observa a través de la ventana de un taxi. Su paso a Chile, en contraste, pone en evidencia los controles administrativos de la frontera y las barreras geográficas entre ambos países; la secuencia se inicia con un plano de Julia en el avión, intercalado con bellas imágenes aéreas de las cumbres nevadas de la cordillera de los Andes, y seguido por un primer plano del pasaporte de Julia al ser entregado y sellado por las autoridades migratorias chilenas –resultando en la puesta en escena de un lugar genérico, estereotipado. Como señalamos previamente, no todas las fronteras funcionan ni son percibidas de la misma manera; el film de Schroeder parece marcar una diferenciación entre la frontera Argentina-Uruguay, más permeable (invisibilizada en el relato), y la frontera Argentina-Chile, claramente enfatizada.¹¹ De esta manera, el film construye una topografía regional diferenciada, en la cual las relaciones entre Argentina y Uruguay aparecen como más cercanas, aludiendo tal vez al imaginario de una cierta hermandad rioplatense, en oposición a la historia de rivalidades entre Chile y Argentina.¹² Por otra parte, la escena del arribo de Julia a Chile muestra cómo se activa un dispositivo de control transfronterizo de seguridad cuyo estatus legal es dudoso. Al arribar a su primer destino, veremos que la abogada es seguida de cerca por un automóvil del cual desciende una autoridad del Ministerio del Interior para advertirle de los riesgos de su investigación; al parecer, se ha activado la vigilancia en Chile. Las redes cívico-militares del silencio aparecen así rápida y eficientemente articuladas a través de las fronteras nacionales.

De cargas, camiones, mercancías... y conflictos culturales

El film *Peligrosa obsesión*, una de las coproducciones más taquilleras del Mercosur, fue producida por grandes multimedios con inserción televisiva (Patagonik Film Group y Telefé), en coproducción con Miravista, el brazo de la compañía Disney para América Latina, y Morena Films, una empresa brasileña. La presencia de estrellas de la televisión en los papeles protagónicos (Pablo Echarri y Mariano Martínez, argentinos, y Carol Castro, brasileña) resultó clave para su éxito, logrando estrenarse no sólo en Argentina sino también en Brasil y Uruguay. La película relata la historia del hijo del dueño de una importante empresa de transportes de carga, quien trabaja como camionero circulando constantemente por las rutas que conectan a los países del Mercosur.

Nos interesa señalar la figura del camión, transporte privilegiado para el comercio intrarregional en el Mercosur, como un tropo¹³ de la integración regional, dada su sintomática insistencia en distintas coproducciones filmicas como *Cándido López*, pero también en *La punta del diablo* (Marcelo Paván, 2006, coproducción entre Uruguay y Argentina) y *El viaje hacia el mar* (Gui-

lermo Casanova, 2003, coproducción entre Uruguay y Argentina).¹⁴ Si el tren representaba el proyecto nacional, al conectar territorios distantes dentro de los límites de un país, el camión representa el atravesamiento de fronteras y la comunicación a nivel regional.¹⁵ La circulación de camiones resulta una expresión visible y concreta, que se estampa en el paisaje de las rutas, testimoniando los crecientes flujos comerciales al interior del bloque regional. En este sentido, las fronteras materiales son invisibilizadas por los films que ponen en escena el aspecto comercial de los procesos de integración pero, como veremos, sus contrapartes simbólicas pueden al mismo tiempo verse reforzadas en conflictos de índole cultural.

El film de Rodríguez Peila tiene como protagonista a un camionero algo nacionalista, amante del fútbol y de perfil popular. La apertura de *Peligrosa obsesión* muestra la llegada de Javier Labat (Pablo Echarri) a la ciudad de Río de Janeiro conduciendo un gran camión de carga –tanto las tomas aéreas que exhiben su tamaño, como un plano desde ángulo bajo cuando éste arriba a destino, enfatizan la percepción–, en cuya parte trasera se observa una bandera pintada con los colores argentinos y brasileños. La cercanía de la ciudad se va anticipando a través del sonido diegético de una radio carioca. Las tomas aéreas siguen al camión mientras éste atraviesa rutas y se acerca a la zona portuaria de la ciudad, con espectaculares vistas de los atractivos de Río de Janeiro. La aparición de sus íconos turísticos (el Cristo Redentor, el Pan de Azúcar, las playas y los cerámicos de Copacabana e Ipanema) despiertan familiaridad en los espectadores, construyendo así la figuración de un *lugar toponímico*, lo que desencadena asociaciones hacia los sentidos extratextuales de Río de Janeiro (playa, fútbol, carnaval, violencia urbana, etc.).

La película continúa con la parada del camionero en un bar en la zona portuaria de carga y descarga, junto al cual se ubica una cancha de fútbol improvisada en medio de los contenedores de mercancías. La figuración de este lugar se apoya en algunos rasgos genéricos, en los estereotipos con los que se ha ido sedimentando cierta imagen exótica del Brasil, en tanto se observa, por ejemplo, que prácticamente todos los clientes del bar están bailando samba, en una escena que nos recuerda el film *Orfeo negro*, de Marcel Camus.¹⁶ Pero se trata, sobre todo, de un *lugar ficticio* que va construyendo su sentido en el funcionamiento del film: es un lugar plenamente textual, cuya lógica y reglas son formuladas por el relato. Allí Labat es desafiado por un grupo de brasileños a jugar un partido de fútbol; al principio se niega pero, ante la insistencia provocadora, se calza unas zapatillas y comienza el partido. No tardan en aparecer las rivalidades entre brasileños y argentinos, con referencias a Pelé y Maradona, chistes homofóbicos y descalificaciones varias. El argentino parece mostrar cierta habilidad con la pelota, mientras que los brasileños despliegan un juego sucio con golpes y patadas.

En realidad, el partido se disputa entre Labat (Echarri) y todos los brasileños, no se siguen aquí las reglas del fútbol tal como lo esperaría el espectador desde sus conocimientos previos (lo que enfatiza la construcción ficticia de este espacio filmico). Luego se incorpora al partido Tony Corsini (Mariano Martínez), otro argentino que hasta entonces sólo miraba el partido y se mofaba del argentino hablando en portugués. La agresividad va creciendo, empiezan a empujarse, el camionero muestra un tatuaje en su hombro con la bandera argentina e insulta al líder de grupo brasileño. El partido continúa en medio de empujones hasta que Labat marca un gol y lo grita en la cara al brasileño; el personaje de Echarri es construido como caricatura del argentino soberbio y nacionalista, en consonancia con las imágenes que destacaban el porte de su camión. Finalmente se desata una pelea de puños y navajas, que culmina en una espectacular huida de los dos argentinos: el camión acabará cayendo del puente Río-Niteroi para hundirse en la Bahía de Guanabara, y los personajes deberán regresar al país en avión.

La tematización de las fronteras en *Peligrosa obsesión*, como señalamos al comienzo, no ocupa el centro del relato. Sin embargo, desde nuestra perspectiva analítica, es posible plantear el contraste entre la “frontera comercial”, invisibilizada en tanto la escena del camionero arribando a Brasil desde Argentina transcurre sin que se visualice traba alguna, y la “frontera simbólico-imaginaria” que se activa en la pelea futbolística. En efecto, lo interesante de la secuencia inicial del film es que tematiza el choque entre las respectivas narrativas identitarias que se construyen en lo futbolístico pero lo exceden, y que son no sólo relatos de lo propio sino también construcciones imaginarias del “otro”. Los cines nacionales respectivos han elaborado representaciones sobre las sagas futbolísticas, y las ciencias sociales han transitado el análisis de este deporte en tanto portador de narrativas nacionales, pero como señala Pablo Alabarces, “lo que ha sido poco analizado es el punto de encuentro, el lugar limítrofe y liminal donde los relatos de identidad son también (porque precisan serlo) relatos de alteridad, y donde el otro significativo es, justamente, Argentina o Brasil” (2006: 69). *Peligrosa obsesión* muestra esa zona de conflicto, y lo hace precisamente ubicando el encuentro en un espacio que yuxtapone los lugares de intercambio pacífico (el puerto) y de belicosidad (la cancha de fútbol), en el marco de la interacción que resulta de la circulación comercial de mercancías en el Mercosur. Luego sabremos que el partido de fútbol y la pelea han sido orquestados por agentes norteamericanos de la agencia de control de drogas (DEA). De este modo, la organización y construcción de aquel potrero ficticio, “lugar” de unión y enfrentamiento al mismo tiempo, nos permite leer un desborde de sentidos ideológicos que allí se actualizan: la rivalidad de Brasil y Argentina, artificialmente provocada por agentes de los Estados Unidos.

Por último, y nuevamente en contraste con la ausencia de barreras a los flujos comerciales, la escena de los protagonistas regresando a la Argentina desde Brasil manifiesta una disonancia entre la libertad de movimiento de las mercancías y la fiscalización de la circulación de personas. El camionero y su nuevo amigo deben conseguir nuevos pasaportes y modificar su aspecto para “parecer turistas” con el fin de atravesar la frontera migratoria en los aeropuertos. Del mismo modo, no parecen existir fronteras –en el film– para la acción de la DEA norteamericana, cuyos agentes actúan libremente tanto en Brasil como en Argentina, persiguiendo a los narcotraficantes. Aquí el subtexto ideológico del film, es necesario apuntar, muestra la pulsión de un imaginario subyacente que construye una integración sin soberanía bajo la tutela norteamericana. Esta injerencia de los Estados Unidos, que aparece en la ficción de *Peligrosa obsesión*, puede por otra parte leerse en serie con el rol tutelar de dicho país en la organización de los golpes de Estado conducidos por los militares en la región durante las décadas de 1960 y 1970, reflejada por *Matar a todos*.

Algunas conclusiones e interrogantes

La representación de las fronteras en los films que analizamos muestra sus múltiples dimensiones materiales y simbólicas, así como la diversidad de sentidos y de lógicas de funcionamiento que ellas adquieren en los relatos. La puesta en escena filmica de las fronteras las expone en algunos casos en tanto lugares de conflicto, de vigilancia y control estatal, en particular sobre las personas y no tanto sobre las mercancías. En efecto, como observamos, las fronteras son también por momentos invisibilizadas por medio de narraciones que enfocan flujos y circulaciones de mercancías que las atraviesan. Los relatos fílmicos permiten también rastrear la diferente intensidad con que operan y se perciben ciertas fronteras nacionales frente a otras, es decir, la heterogeneidad de situaciones por debajo del concepto de “frontera”. Allí la historicidad de dichas fronteras y de la relación de alteridad que instituyen resulta central.

Desde el punto de vista formal, el repertorio de recursos para la representación de las fronteras incluye una serie de estrategias: las tomas aéreas y los planos abiertos sobre el paisaje, los *travelling* desde algún móvil que atraviesa la frontera (un camión, un avión, un automóvil), la escenificación de los puestos de control fronterizo y el subrayado con planos detalle (de los pasaportes, las valijas, las mercancías) y el empleo de diversos tipos de mapas. El sonido también es empleado para la representación de las fronteras; como vimos, se utiliza tanto música diegética (en *Peligrosa obsesión*) como extradiegética (en *Matar a todos*) para marcar la transición entre países.

Desde el punto de vista narrativo, las coproducciones apelan a los desplazamientos de personajes y construyen de diversas maneras la figura del viajero que atraviesa fronteras nacionales para cumplir con sus condiciones de producción. De esta manera, resulta muy frecuente encontrar marcas temáticas en los argumentos de estos films, es decir, se aprecian rastros textuales de las condiciones de producción. La puesta en escena de estos desplazamientos conlleva una representación –o su ausencia, que aquí propusimos leer como significativa– de las fronteras.

En este recorrido hemos visto cómo tres films, que tienen en común el tratarse de coproducciones con la participación de países del Mercosur, representan las fronteras a través de diversos recursos formales y narrativos. Las fronteras de las que se trata aquí en todos los casos son las internas al bloque regional, son los límites soberanos entre los países que forman el Mercosur. Estas fronteras aparecen como porosas para la circulación de mercancías, como muestra el protagonismo de la figura del camión que analizamos, pero resultan estrictas en la regulación del tránsito de personas, como observamos al destacar la reiterada puesta en escena de los mecanismos de control migratorio en los films. En cambio, las fronteras externas del Mercosur, su delimitación con respecto al resto del continente, no son tematizadas en estos films. De aquí surge un interrogante, pues el análisis de estas coproducciones nos muestra la relevancia de las fronteras internas y llama la atención sobre el estatus problemático –al menos en cuanto a su puesta en imágenes– de la frontera común del Mercosur.

NOTAS

- 1 Como señala en su tesis Natalia Pinazza (2011), algunos análisis recientes dentro de los estudios del cine comienzan a adaptar las tesis de Anderson para pensar el vínculo entre comunidades, imaginarios y cine en un contexto de globalización cultural.
- 2 Para que un film sea considerado “película nacional”, y cuente entonces con las ventajas que el Estado correspondiente le otorga a estas películas en cada uno de los países que participan en la coproducción, debe cumplir con las características que exige al respecto la legislación del país en cuestión (según el caso, el idioma, nacionalidad del director, cierta proporción de actores y/o técnicos nacionales, locaciones, origen de los capitales, etc.). En particular en el Mercosur, desde el año 2006 existe una resolución que habilita a certificar como “obra cinematográfica del Mercosur” a todas las películas nacionales de la región, sin embargo ello por el momento no conlleva consecuencia alguna.
- 3 Como los analizados por Andrea França en *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo* (2003).
- 4 La guerra de la Triple Alianza fue el conflicto que unió a Argentina, Brasil y Uruguay contra Paraguay, que había invadido parte del territorio brasileño y uruguayo bajo el liderazgo de Francisco Solano López, y se desarrolló entre 1865 y 1870.

- 5 Fue una de las primeras películas en recibir dinero del Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDEC) de aquel país. Así relataba la experiencia de la coproducción el director del film, José Luis García: “La producción la montamos con Ana Aizemberg, desde Argentina, pero luego se sumó en Paraguay una productora de campo, Renate Costa Perdomo, que además de hacer un excelente trabajo de investigación y de pre-producción, presentó el proyecto al FONDEC que por primera vez en su historia premió a un proyecto extranjero, subsidiándonos con dinero para solventar la producción musical del documental –que yo quería hacer con música y músicos paraguayos– y su exhibición en el interior del Paraguay con cines ambulantes. Así que de hecho, pese a no existir todavía acuerdos de coproducción entre los dos países, el documental puede considerarse como una coproducción”. (Entrevista publicada en revista *Sudestada*, 2008).
- 6 Como notara Javier Trímboli (2008), el film de José Luis García prescinde intencionalmente de las “voces autorizadas” de la historia del arte y la historiografía acerca de los temas que aborda. Sin embargo, utiliza algunas figuras de expertos, pero sus opiniones son mostradas con cierto distanciamiento (y ello es evidente en particular en las escenas que involucran a Fontes, el historiador brasileño, cuyas críticas sobre Francisco Solano López aparecen cuestionadas). El realizador da preferencia a los testimonios de los lugareños, los descendientes de quienes vivieron la guerra, los vecinos que van relatando lo que les han transmitido sus antepasados.
- 7 El documental subjetivo se caracteriza por prescindir de la pretensión de objetividad de los documentales tradicionales, presentando un punto de vista subjetivo y personal sobre los temas que aborda. En este tipo de film, el realizador suele aparecer con su propio cuerpo y su voz en la narración, utilizando su subjetividad para enmarcar la relación de la representación y su referente real.
- 8 En un encuentro con un militar paraguayo cualquiera, el realizador le pregunta qué conocen de la guerra, y ambos confrontan sus respectivas versiones “oficiales”. Luego, el equipo de rodaje hace una presentación en una escuela del Paraguay, conversan con los chicos y repiten la pregunta sobre sus conocimientos de la guerra. Sobre el final, se entrevista a dos maestras brasileñas y se muestran los manuales de historia con los que dan clase.
- 9 La Operación Cóndor fue un sistema de coordinación de inteligencia secreta entre los regímenes militares del Cono Sur desarrollado en la década de 1970 para compartir información y capturar, torturar y ejecutar a los oponentes políticos que se encontraran en sus territorios. Este fue uno de los programas de la estrategia contrainsurgente más amplia liderada por los Estados Unidos para prevenir los movimientos sociales de cambio. Existen evidencias de que las operaciones conjuntas entre los ejércitos continuaron hasta la década de 1990.
- 10 En la Argentina, a finales de la década de 1980 se vivió un retroceso en la democratización del país. Sobre el final del gobierno de Raúl Alfonsín, que había previamente realizado el juicio a las juntas militares responsables de la dictadura de 1976-1983, se aprobaron las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987), que dificultaron durante muchos años la investigación de los delitos de lesa humanidad. En la misma línea, en 1989 y 1990, el entonces presidente Carlos Menem había indultado a los altos mandos militares y de las organizaciones guerrilleras.
- 11 Sí cabe señalar, sin embargo, un elemento de continuidad entre ambos pasajes de frontera. En las dos escenas, se muestra a Julia mirando por la ventana (desde el taxi en el primer caso, desde el avión en el segundo), lo cual nos remite a la figura de la mujer en la ventana, señalada por Jordi Balló (2000) como condensación de significados. Esta

- figura visual, clásica en la cinematografía, alude a la apertura al mundo exterior, al deseo de libertad, al encuentro con lo desconocido.
- 12 Vale recordar que Chile y Argentina han mantenido disputas acerca de la definición de las fronteras, llegando a estar al borde de la guerra hacia el año 1978 en el Conflicto de Beagle, que se saldó finalmente con la intervención del papa Juan Pablo II y la firma del Tratado de Paz y Amistad en el año 1984.
 - 13 En retórica se entiende por “tropo” a la sustitución de una expresión por otra cuyo sentido es figurado, ya sea como metáfora, metonimia o sinécdoque. En este artículo, empleamos el concepto de tropo para referirnos a una figura visual que remite al proceso de integración regional del Mercosur.
 - 14 En la película *El viaje* (Fernando Pino Solanas, 1998), uno de los personajes, de alta carga metafórica, es un camionero cuyo nombre es Américo Inconcluso. No la hemos considerado en este trabajo porque, aunque es una coproducción, no involucra a los países del Mercosur.
 - 15 En este sentido, es interesante considerar la significación del camión en contraste con otros medios de transporte, no sólo el ferrocarril. En el film *El baño del Papa* (César Charlone y Enrique Fernández, 2007, coproducción entre Uruguay, Brasil y Francia) se tematiza el comercio transfronterizo semi-ilegal de mercancías en bicicletas, que luego con la modernización son reemplazadas por motocicletas.
 - 16 El film de Marcel Camus, de 1959, fue muy célebre ya que ganó la Palma de Oro del Festival de Cannes. Su difusión internacional contribuyó a forjar la imagen de Brasil como país musical, vinculado al carnaval. En Brasil, sin embargo, fue muy mal recibido y despertó ácidas críticas por parte de los cineastas que luego crearían el Cinema Novo, a tal punto que en la década de 1990 Carlos Diegues se propuso “rectificar” esa representación dirigiendo una nueva versión del mito de Orfeo y Eurídice ubicada nuevamente en Brasil. Analizamos en detalle este tema en Moguillansky (2007).

BIBLIOGRAFÍA

- Amado, Ana (2009): *La imagen justa. Cine y política en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Anderson, Benedict (1993): *Comunidades imaginadas. Reflexión sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: FCE.
- Balló, Jordi (2000): *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Benjamin, Walter (1976) [1936]: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- Foucher, Michel (1991): *Fronts et frontières: Un tour du monde géopolitique*. París: Fayard.
- Gámir Orueta, Agustín (2010): “La cartografía en el cine: mapas y planos en las producciones cinematográficas occidentales”, *Scripta Nova. Revista electrónica de Ciencias Sociales*, Vol. XIV, n°334, Universidad de Barcelona.
- Gardies, André (1993): *L'Espace au cinéma*. París: Méridiens Klincksieck.
- Grimson, Alejandro (2001): “Fronteras, Estados e identificaciones en el Cono Sur”, en Mato, Daniel (comp.), *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*. Buenos Aires: CLACSO; pp. 89-102.
- Lotman, Iuri (1982): *La estructura del texto artístico*. España: Ed. Istmo.
- Moguillansky, Marina (2007): *Una última mirada. Acerca de las transposiciones del mito de Orfeo y Eurídice en Brasil*. Tesina Universidad de San Andrés, mimeo. Disponible

- en <http://www.academia.edu/2643081/Una_ultima_mirada_Analisis_de_las_tranposiciones_filmicas_del_mito_de_Orfeo_y_Euridice_en_Brasil>.
- Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pinazza, Natalia (2011): "Globalisation and the National Imaginary in Contemporary Argentine and Brazilian Cinema", Doctoral dissertation, mimeo, University of Bath.
- Trímboli, Javier (2008): "El tesoro perdido. Notas a propósito de Cándido López. Los campos de batalla (de José Luis García)", *Kilómetro 111*, N°7, Buenos Aires: Santiago Arcos; pp. 219-227.

FILMOGRAFÍA

- Cándido López. Los campos de batalla* (José Luis García, 2005). Coproducción entre Argentina y Paraguay.
- El viaje* (Fernando Solanas, 1998). Coproducción entre Argentina, Francia, México y España.
- El viaje hacia el mar* (Guillermo Casanova, 2003). Coproducción entre Uruguay y Argentina.
- La punta del diablo* (Marcelo Paván, 2006). Coproducción entre Uruguay y Argentina.
- Matar a todos* (Esteban Schroeder, 2007). Coproducción entre Uruguay, Argentina, Chile y Alemania.
- Orfeo negro* (Marcel Camus, 1959). Coproducción entre Francia, Italia y Brasil.
- Peligrosa obsesión* (Rodríguez Peila, 1998). Coproducción entre Argentina y Brasil.

