

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**Migraciones de lo actoral y nuevas representaciones de la
sexualidad en *Bolivia* (2001, Argentina)**

Lucas Sebastián Martinelli¹

ANO 8. VOL. 1 – REBECA 15 | JANEIRO – JUNHO 2019

¹ Doctor en Estudios de Género y Licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Becario postdoctoral del CONICET (2019-21) con sede en el IIEGE. Coordinador de la Comisión de Géneros y Sexualidades de AsAECA.
Email: lucasmartinelli87@gmail.com



Resumen

Este artículo analiza la película *Bolivia* (2001) de Adrián Israel Caetano, una de las obras del cine argentino posterior a la década del noventa que se encuadró bajo el fenómeno del Nuevo Cine Argentino, para enfocarse en dos aspectos del período: el contexto de producción de los roles actorales y la renovación simbólica que el filme propone en términos de género y sexualidad. En el aspecto de la producción se considera el contexto de emergencia de los actores provenientes de los sectores populares que ponen en tensión la noción misma de actor desde su estatuto profesional, con un análisis pormenorizado del caso del actor Héctor Anglada que interpreta a un personaje homosexual secundario en el filme. En el aspecto simbólico, desde la perspectiva de la filosofía y los estudios de género, se analiza la dinámica de emergencia de lo policial y el modo en que el filme plantea una renovación para retratar a los sujetos sexuados.

Palabras-clave: Cine argentino - Actor – Sexualidad – Marginalidad

Resumo

Este artigo analisa o filme *Bolivia* (2001), de Adrián Israel Caetano, uma das obras do cinema argentino após os anos noventa que foi enquadrado no fenômeno do Novo Cinema Argentino, para fazer foco em dois aspectos do período: o contexto de produção dos papéis atuantes e da renovação simbólica que o filme propõe em termos de gênero e sexualidade. No aspecto da produção é considerado o contexto de emergência dos atores dos setores populares que colocam em tensão a própria noção de ator de seu status profissional, com uma análise detalhada do caso do ator Héctor Anglada que interpreta um personagem homossexual secundário no filme. No aspecto simbólico, a partir da perspectiva da filosofia e os estudos de gênero, o artigo analisa a emergência da dinâmica policial e a maneira pela qual o filme propõe uma renovação para retratar os sujeitos sexuados.

Palavras-chave: Cinema argentino - Ator – Sexualidades – Marginalidade – Gênero

Abstract

This article analyzes the film *Bolivia* (2001, Argentina), by Adrián Israel Caetano, one of the works of Argentine cinema after the nineties that was framed under the phenomenon of the New Argentine Cinema, to focus on two aspects of the period: the production context of the acting roles and the symbolic renewal that the film proposes in terms of gender and sexuality. Regarding the aspect of production, it is considered the emergency context of the actors from the popular sectors that put into tension the very notion of actor from their professional status with a detailed analysis of the case of the actor Héctor Anglada, who plays a secondary homosexual character in the film. In the symbolic aspect, from the perspective of philosophy and gender studies, the emergency dynamics of the police are analyzed and the way in which the film proposes a renewal to portray the sexed subjects.

Keywords: Argentine cinema - Actor - Sexuality - Marginality



1. Salir de pobres

En la década del noventa se produjo un interés especial hacia los personajes interpretados por actores provenientes de mundos marginales y no del ámbito profesional, que resultó paralelo a un proceso de empobrecimiento económico de una gran parte de la sociedad bajo la estela del neoliberalismo. Emerge un nuevo tipo de actor que cobra una dimensión central en la escena social y representacional por su estatuto laboral precario. Estos *no-actores*² son personas que interpretan roles actorales, pero no fueron formados en instituciones del campo teatral. Por lo general, muchos de ellos provienen de las capas sociales que las nuevas ficciones que retratan la miseria necesitan representar: la pobreza y su representación en la pantalla sufren una expansión.

Las “villas de emergencia”, “villas miseria” o “la ciudad de los pobres”, pobladas de habitantes muchas veces migrantes de provincias o países limítrofes, permiten oír un acento “diferente” al estandarizado por la producción de los actores profesionales. En todos los casos, los cuerpos de los actores estarían mediados por una “aparición de pobres”, por lo que la condición de esa aparición está ligada fundamentalmente a un modo de figurar estereotipado con fuente en un imaginario que reitera determinados patrones para imprimir la representación de las comunidades que se evocan.

De alguna manera, la posibilidad de encuentro entre cineastas y excluidos es reinterpretada por un documental como *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007). El filme presenta la vida de su protagonista, Julio Arrieta, un vecino de la villa de emergencia número 21 de Barracas, que dirige una empresa de *casting* actoral para la industria audiovisual³. Los actores ofrecidos por la productora que Arrieta tiene a cargo son descritos como “portadores de cara” y “pobres que quieren trabajar de pobres”.

En un artículo de la Revista *Punto de Vista* denominado “Los pobres, maneras de ejercer un oficio”, Rafael Filipelli y David Oubiña (2007) analizan este documental a la luz de una escena pública de entrega de premios durante el noveno Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI), edición en la que resultó ganador del Premio Especial del Jurado. Cada vez que *Estrellas* recibía un premio, Arrieta agradecía en el palco con un grupo de actores que lo escoltaban. Esta performance es utilizada por los

² En este sentido, el cineasta Rodrigo Moreno habla de un “actor natural” en el cine de Abbas Kiarostami, en contrapartida del “actor profesional”: “Lo documental contenido en el plano del actor natural difiere por completo de su contraplano interpretado por un actor profesional: uno de ellos conoce técnicas de actuación que el otro fundamentalmente desconoce” (2016: 49). La condición de “naturalidad” de un actor representa siempre una problemática de enunciación respecto al sujeto que se denomina; en este caso parece referir más a un “estado de naturaleza” que a la falta de profesionalización. Por ello se prefiere mantener el término no-actor para denominar el fenómeno.

³ El documental observacional *Guido Models* (Julieta SANS, 2015) construye una situación muy similar con un protagonista boliviano que tiene una agencia de modelos en la villa 31 situada en Buenos Aires.



críticos para denunciar cierto encanto por los personajes marginales que se venía desarrollando en el cine argentino. Analizan en el documental una acentuación de preconceptos sobre los habitantes de las villas y caracterizan al personaje principal como una víctima del sistema. Acusan a la película de ser ideológicamente peligrosa, y ya que no se preguntaría por la forma tampoco resultaría interesante en términos estéticos. Proponen el ejemplo de contrapunto para referenciar lo que es un *buen documental* con *Copacabana* (Martín Rejman, 2006). Esta película construye el relato a partir de la preparación de la fiesta de la Virgen de Copacabana desde una mirada de Bolivia en Buenos Aires. Allí el uso de las imágenes distanciadas haría un registro del otro excluido (los migrantes bolivianos que habitan los barrios de Liniers y Flores) que no resulta espectacularizante.

En lo que puede ser leído como una respuesta a este artículo, Ana Amado (2010) vuelve a comparar ambos documentales, pero para defender la complejidad estética que tienen tanto *Estrellas* como *Copacabana*. El procedimiento formal del inicio es un plano en negro con gritos audibles de los habitantes de la villa, se abre una puerta y asistimos junto con el grupo a una salida de un galpón similar a la de la fábrica de los hermanos Lumière, pero desde una perspectiva inversa a la que marcó la historia del cine. La salida a escena de los pobres está puesta en cuestión desde el principio de un filme que constituye a sus directores en “amigos del pueblo”. Es decir, antes que la victimización de Arrieta, le permite afirmar con su discurso verbal la contradicción de los estereotipos que, reunidos en un cuerpo y una apariencia, configuran una identidad y junto con ella una adjudicación territorial. Esta operación de la representación referiría a los modos en que los pobres son explotados y manipulados y, fundamentalmente, a la aceptación de esa condición que supuestamente se daría de manera acrítica. La pregunta que subyace al documental es si deben hacer de pobres que respondan al imaginario extendido sobre la apariencia del pobre.

Por medio de una comparación entre *Estrellas* y *Bonanza, en vías de extinción* (Ulises Rosell, 2001), David Oubiña (2013) vuelve a constatar su posición, ya que en ambos documentales se produciría una fascinación frente a un personaje marginal que no dejaría lugar para una mirada reflexiva. Este no permitiría a los documentalistas interrogar a los personajes más allá de la superficie, lo que produce una mirada exotizante que como “turistas de visita en un país lejano” solo ve “héroes románticos” y confunde sus “sus tácticas de supervivencia con elecciones de vida” (45). La problemática expresada por Oubiña se define: “Frente al modo en que son exhibidos los villeros del filme, casi no dan ganas de que salgan de pobres: al fin y al cabo, si dejaran de ser lo que son, ya no serían tan buscados por los directores del *casting*”. (46). Esta frase encierra la paradoja a la que se enfrentan las películas que van a buscar actores



que no son profesionales (de la actuación) para hacer de ellos mismos, es decir, de gente con un *habitus* cultural, una dicción, un cuerpo moldeado por su “ser social” ligado a las formas de vivir en las villas. En esto consiste un tipo de exposición que renueva los modos de producción del sistema cinematográfico y genera nuevos cruces problemáticos respecto a la cuestión del *casting* actoral, tanto en el documental como en las ficciones en el que este tipo de producción resultó una renovación.

En una posición diametralmente opuesta, Jens Anderman (2015) hace una defensa del formalismo de *Estrellas* por medio de una comparación con el documental *Bonanza, en vías de extinción*, porque dice que en ambos se destaca el desafío a la tradición del documental político “comprometido” sobre la marginalidad social, en contraste con el agotamiento del cine como el de Fernando “Pino” Solanas. A su vez, Mariano Veliz (2015) recurre a los conceptos de “visibilidad” de Jean-Louis Comolli (2015) y de “exposición de los pueblos” de Georges Didi-Huberman (2014) para argumentar a favor del modo en que *Bonanza* retrata a los pobres. Sin extender mucho más las polémicas que suscitaron estos documentales por los modos en los que retratan la exclusión bajo una mirada condenatoria o emancipatoria, es posible acordar con David Oubiña (2013) y Nicolás Prividera (2014) respecto a *Bonanza* cuando dicen que la supuesta neutralidad con la que se retrata al protagonista queda de lado, para ingresar a una mirada fascinada por lo marginal que termina asumiendo festivamente un *statu quo*.

La escena de *Estrellas* que apunta directamente al tema sobre el que se reflexiona es construida sobre una descripción espacial de la Asociación Argentina de Actores que enfatizan su carácter aristocrático: las pizarras con carteles del hall de entrada, las vitrinas con los premios, la escalera del edificio y los techos altos, acompañados por música de reminiscencia clásica compuesta especialmente para la película. Allí, Jean-Pierre Reguerraz y representantes del sindicato de actores comparten una mesa de discusión con Adrián Caetano, en la que le preguntan por el motivo que lo hace trabajar con *no-actores*, en un momento de crisis y escasez laboral en el país. Caetano responde que no encontraba los actores que tuvieran esa dicción tan “natural y callejera” para los personajes que necesitaba y que trabajar frente a la cámara convierte a cualquier persona en un actor. La escena documental finaliza con un recorrido de la cámara por cuadros honoríficos que ponen el retrato de Julio Arrieta con pantomimas corporales al lado de actores de trayectoria con reconocida estelaridad en el cine y el teatro argentinos en distintas épocas como Alfredo Alcón, Pepe Arias y Alberto Segado. La pregunta final es qué pasa después cuando al no-actor nadie más lo llama para trabajar. Ese punto es una clave de los usos éticos de las luces del espectáculo y más allá de este, del territorio de los usos propios del mercado laboral.



Salir de pobres, actuar de pobres gracias a una apariencia, es para muchos de los individuos que lo hacen un desplazamiento onírico amparado por las luces de lo espectacular y describe una trayectoria tan exitosa como fugaz.

2. *Bolivia*: salir del pueblo

Los manifiestos que atraviesan la historia del arte proponen renovaciones estéticas desde la declaración fundacional de las nuevas olas, intentan dirigir el rumbo del arte hacia un camino distinto en relación con lo que se producía anteriormente. En el año 1995, la revista de cine *El amante* publicó un manifiesto de Caetano llamado “Agustín Tosco propaganda”, título que alude al líder sindical marxista que tuvo una contribución significativa para el acontecimiento del Cordobazo⁴. El manifiesto declaraba un estado decadente del cine y proponía que su problema era estar enfocado hacia la venta en un mercado externo, un cine argentino *for export*. Esta actitud sería cómplice del imperialismo cultural y resultaría un detrimento a la posibilidad de “devolver las imágenes del pueblo al pueblo”. En ese texto, la voz de Caetano, nacido en Uruguay y trasladado en su infancia a vivir en Córdoba con su familia, se asume como parte del pueblo que ha trascendido las fronteras de su provincia de origen (Córdoba) y pretende la destrucción del poder establecido:

Defender el lenguaje clásico ante la modernidad pasatista, de doble mensaje pernicioso al saber popular. Amar el terror, el *western*, el policial, la ciencia ficción, la pornografía como contracultura de una falsa intelectualidad impuesta en las pantallas. (CAETANO, 1995)

La defensa del “lenguaje clásico” es algo que mantuvo y mantiene su presencia en el decurso posterior de la cinematografía del artista, pero lo que se vislumbra además es un ataque a la institución de la Fundación Universidad del Cine (FUC) que incentiva su producción dentro de una concepción modernista del medio. La complejidad radica en que no necesariamente el uso del lenguaje (y particularmente en una dicotomía entre clasicismo y modernismo) sería una condición necesaria para “hacer hablar el pueblo” por medio de él. Esto es suponer que el pueblo solo puede “comprender” y ser compuesto por imágenes que respondan a los géneros “populares”, que serían

⁴ Esta declaración de principios estaba inspirada en el emblemático manifiesto de la nueva ola del cine francés escrito por François Truffaut (1954) publicado en la revista *Cahiers du Cinéma*. En marzo de ese mismo año había surgido “Dogma 95”, una experiencia cinematográfica bajo la influencia de los directores Lars Von Trier y Thomas Vinterberg. Jack Stevenson (2005) explica que, con una performance realizada para una conmemoración por los cien años de la creación del cine en París, pretendieron renovar el lenguaje cinematográfico con una serie de diez “reglas” que constituían un “voto de castidad”. El manifiesto basaba su producción futura en base a estas “limitaciones” que producirían una renovación en los modos de hacer y pensar al cine. Las dos películas incluidas en el movimiento que el manifiesto dio nombre, *Idioterne* (Lars Von Trier, 1998) y *Festen* (Thomas Vinterberg, 1998), se destacan por ser obras de gran sadismo.



asociados por Caetano a algo así como los “géneros del pueblo”, cuando en el caso del cine quien ha producido y asentado la mayor parte de las imágenes que constituyen los emblemas de los géneros y su mitología ha sido el *Studio System*⁵ de Estados Unidos.

Bolivia se filmó y logró terminar con un presupuesto muy bajo y con problemas de financiación en los que intervino Lita Stantic⁶. Luego del manifiesto, resulta llamativo que el primer lugar en el que se estrena *Bolivia* sea en un festival extranjero, particularmente en el Festival de Cannes, uno de los festivales europeos de mayor prestigio y antes de llegar a Argentina pasa por el Festival de San Sebastián (donde recibe el premio a Mejor Película Latinoamericana), el Festival de Rotterdam y el Festival de Huelva (donde también recibe premios de la crítica). Aún así, *Bolivia* parece mantener el impulso creativo de “manifestación del pueblo” o directamente una “exposición del pueblo”, en la concepción planteada por Georges Didi-Huberman (2014), que asume la restitución dignificatoria del pueblo ante los circuitos de los países que demandan la extracción de las imágenes de la pobreza como una mercancía preciada.

Bolivia es un relato circular, aspecto que se exhibe en un cartel que abre y cierra la película con un pedido de empleado. Freddy (Freddy Waldo Flores) es un migrante boliviano que consigue trabajo en el bar, trabaja unas jornadas en un clima de tensión y violencia ascendente que concluye con su asesinato por parte de un argentino. El bar donde ocurre la mayor parte de la acción puede ser leído como alegoría de un país cuya comunidad atraviesa una de sus más duras crisis económicas y políticas que culmina con la debacle del año 2001.

En la película hay un personaje explícitamente homosexual denominado Vendedor e interpretado por Héctor Anglada. El trayecto estelar de Anglada fue interrumpido por accidente de tráfico a los veintiséis años que le quitó la vida. Su primera actuación fue bajo la dirección de Adrián Caetano en el cortometraje *Visite Carlos Paz* (1992). La ciudad de Villa Carlos Paz (de la que el actor era nativo) fue representada por esta ficción en una exposición de la pobreza y la violencia de los pobres contra los pobres en contracara de su perfil turístico⁷. De alguna manera, las vivencias de ese espacio estarán presentes en la producción posterior de Caetano. Ese aspecto que hace a un personaje asimilable al pueblo y lo popular es una de las mitificaciones que colabora a engrandecer la figura de algunos artistas. En el cine argentino, Leonardo Favio es el

⁵ Steven Neale (2000) y Rick Altman (2000) son dos de los autores que han hecho una investigación sistemática y planteado propuestas para el análisis de los géneros en el marco del *Studio System*. En la concepción de lo que refiere a los géneros cinematográficos se siguen sus aportes.

⁶ El rodaje de *Bolivia* duró 26 días repartidos en tres años. Nadie cobró dinero por actuar en la película. Sobre el modo en que Lita Stantic colaboró con la producción, que había entrado en un pozo financiero por la falta de dinero, véase Eseverri y Peña (2013: 29-30).

⁷ Villa Carlos Paz es una ciudad turística de la provincia de Córdoba caracterizada por ser la ciudad alternativa a Mar del Plata para el circuito de las figuras del espectáculo televisivo y de revistas porteño.



caso paradigmático por ser oriundo de un pueblo mendocino, Luján de Cuyo, que de alguna manera se interpone en la perspectiva desde la que cuenta sus historias.

Héctor Anglada fue además protagonista de una película fundamental para la renovación del cine argentino en su vertiente realista, particularmente por el registro urbano y la renovación en la interpretación actoral⁸. *Pizza, birra, faso* (Bruno STAGNARO y Israel Adrián CAETANO, 1997) comienza con imágenes de un operativo policial y de diferentes escenas documentales de la ciudad: gente vendiendo cosas y pidiendo dinero en los semáforos⁹. Desde la primera escena, que transcurre en un taxi, el actor interpreta al Cordobés, un delincuente joven que –con su compañero y la complicidad del taxista– asalta al empresario que está por tomar un avión. El relato tiene ciertas claves del cine de género (gánsteres y melodrama), pero se corre hábilmente de la estricta marcación de estos. La historia, que transcurre en las calles de la Ciudad de Buenos Aires, podría resumirse con la aceptación de la paternidad del Cordobés y un asalto a un boliche bailable que traería al grupo, del que Cordobés forma parte, el cambio de suerte que los haría salir de la miseria. El atraco es exitoso, pero con las bajas de los integrantes de la banda. En el cierre de la película, Cordobés le acerca a Sandra (Pamela Jordán), la madre de su hijo, el dinero del botín para que pueda huir en barco hacia Uruguay. El filme se cierra con la novia del Cordobés en un atravesamiento redentor de la frontera.

Un año después del estreno de esta película, *Mala época* (Nicolás Saad, Mariano De Rosa, Salvador Roselli y Rodrigo Moreno, 1998), también propone una lectura de la crisis social que atraviesa el país bajo el menemismo en una “mala época” que es la época de elecciones (el filme comienza con el *backstage* fotográfico de un candidato a diputado). La linealidad del relato se empecina en hacer una puesta en escena de “lo que implicaría el mundo de la política” (en especial, la dinámica de la política peronista que se muestra en el último fragmento) y en ello radica lo menos interesante. Sintetizado en el *spot* publicitario, “Para seguir trabajando”, el mensaje apuntaría a la corrupción y la imposibilidad de vivir dignamente del trabajo. Cada uno de los cuatro directores se

⁸ Héctor Anglada tuvo una emergencia mediática importante cuando trabajó en televisión en la telenovela *Campeones*, actuando de un boxeador cordobés y marginal.

⁹ Claudio España (1998) realizó una crítica en el diario *La Nación* que de alguna manera prefiguraba la importancia de este filme para la transformación de la estética del cine argentino. Sebastián Russo (2016) hace un análisis de la crítica indicando la detección de los síntomas que veía el crítico en esta película (un modo de aparecer o “espectralizar” de la realidad social). Además, puede consultarse el análisis que Malena Verardi (2009) hace de la película, en relación con la manera en que representa y deja ingresar una documentalización de los espacios de la Ciudad de Buenos Aires. Por último, es necesario mencionar la polémica sobre la primera película de lo que la crítica denominó “Nuevo Cine Argentino” que se debate entre *Pizza, birra, faso* y *Rapado* (Martín REJMAN, 1996), siendo esta otra una perspectiva distanciada del estilo realista que caracteriza a la primera. Sin embargo, en *Rapado* la ausencia de trabajo, el nomadismo urbano y las fronteras de la ley –aunque ubicadas en la clase media– también son un tema central.



ocupa de una de las partes que constituyen el filme porque en el proceso de su producción habían sido elegidos por una votación de los alumnos de la FUC.

Vida y obra es el fragmento dirigido por Mariano De Rosa con la asistencia de dirección de Pablo Trapero¹⁰ y Fernando Priego Ruiz. El protagonista del fragmento es Daniel Valenzuela (co-protagonista de *La León*) que interpreta a un personaje paraguayo llamado Omar. Al iniciar el fragmento, Omar emite un Sapucay¹¹ porque perdió en el juego de levantarse antes de la cama y por lo tanto tiene que preparar los mates del desayuno. Héctor Anglada interpreta a “Muchacho”, un pícaro y joven obrero presentado por primera vez ante la cámara en contrapicado bañándose en calzoncillos con un tarro y una palangana (un plano que subraya cierto erotismo). Lo que parece un día típico de la vida en la casilla ubicada en el fondo de una obra en construcción se ve interrumpida por una aparición. Acompañada por la perspectiva del filme, la mirada de Omar encuentra en forma de mujer a la virgen que, joven y atractiva, trae un mensaje para los obreros. A partir de una dislocación del sentido que interrumpe la narración realista comparable al uso de la voz del pajarraco marxista que habla con los protagonistas de *Uccellacci e Uccellini* (Pier Paolo Pasolini, 1966), las palabras de la virgen dichas en guaraní provocan la interrupción del trabajo hasta el punto de que es entendido por los capataces como una huelga. “¿En paraguay te hablaba la virgen?”, pregunta uno de los obreros. El humor, que impregna el relato de un modo muy similar a *Bolivia*, expone al personaje que confunde la lengua con el país. Los insultos y la xenofobia se presentan luego de que Omar repita en guaraní lo que le dijo la virgen. “Macho: habla argentino, paraguayo de mierda y la puta que te parió”, dice el político candidato dueño de la obra en construcción: “Que te venís a matar el hambre a mi país”. “Si trabajamos no podemos pensar”, dice Omar.

De la discusión resulta una trifulca en la que interviene el candidato y su esbirro mafioso. Omar resulta herido y pierde el habla. El fragmento finaliza con la voz en *off*, una voz de la conciencia del personaje principal que dice que solo piensa, dejó de hablar, porque lo único que puede hacer ahora es pensar. Esta escena constituye una metáfora sobre el silencio y la posibilidad de exclamación que propone la partición de lo sensible.

¹⁰ Pablo Trapero es el director de *Mundo Grúa* (1999), otra de las películas fundamentales del cine argentino del período que muestra un traslado por condiciones laborales al sur. El enfrentamiento generacional, las vivencias de la sexualidad y la precariedad económica también son retratadas en blanco y negro. Dentro de la filmografía posterior del cineasta, se destaca *Elefante blanco* (2012) por mostrar la “villa ciudad oculta” desde una perspectiva espectacularizante que narra un descenso a los infiernos comparable a la brasilera *Cidade de deus* (Lund y Meirelles, 2002) y lo convierten en uno de los representantes más directos de la espectacularización de la pobreza que se vende para el mercado mundial.

¹¹ *Sapucay* es una palabra en lengua guaraní que designa un grito agudo regional asociado al derrumbamiento de un quebracho, árbol de madera de gran dureza, por lo que resulta difícil de aserrar. En la escena podría indicar un grito que caracteriza al personaje desde el embrutecimiento o animalización.



Si bien lo político emerge en una forma problema, este no se constituye en una explicación didáctica. Ya no se trata de un reflejo de lo social, sino directamente de la exposición de un cuerpo social que encarna el lugar que las narraciones intentan problematizar¹². Las configuraciones imaginarias, lingüísticas y perceptivas del argentino medio, permiten al menos vislumbrar en estos relatos cierto problema propio del cine, y del audiovisual en general, que considera una relación intrínseca entre el aspecto físico y el estatus social dentro de la comunidad.

Bolivia condensa todos estos elementos y problemas ligados al trabajo del actor, a la representación del trabajo y a lo migratorio que este pasaje involucra¹³. Los nombres de los actores se presentan al comienzo de la película con créditos que en un montaje sonoro y visual complejizan los sentidos respecto a las nacionalidades. La primera imagen es un plano detalle de un reloj que remite a la extensión del tiempo laboral. La voz *en off* de Enrique (Enrique Liporace), el dueño del bar en el que sucede la acción, indica a Freddy (Freddy Waldo Flores) las actividades de un trabajo que no cumple la reglamentación necesaria para estar dentro de la ley. Mientras conversan *en off* se suceden planos descriptivos del espacio del bar, las herramientas de trabajo y carteles, como uno que lleva la inscripción turística de la ciudad de Goya en Corrientes, o el de “se necesita parrillero/cocinero” que dará cierre al filme. Al finalizar la explicación, Enrique le pregunta si aprendió a hacer asado en Perú, a lo que Freddy responde: “Yo no soy peruano, soy boliviano” (más adelante se sabrá que además proviene de un pueblo de Bolivia en el que trabajó como campesino). El procedimiento cómico posee una ironía del sentido, que asocia en primer lugar la idea de haber aprendido a hacer asado en otro país –ya que se trata de una comida asociada culturalmente al imaginario de la argentinidad–, y en segundo lugar la consideración de que Perú es lo mismo que Bolivia, en una representación prototípica de un ideal de argentino medio que asociaría estos países de manera denigratoria. Con un choque visual y sonoro, ingresa el tema

¹² Otra de las películas emblemáticas de este período es *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001) que pone en escena en una ficción basada en un registro documental la vida de Misael, un hachero cuyos primeros planos impregnados de silencio transmiten un relato minimalista. Jens Andermann (2015) hace una comparación del trabajo del actor no profesional en esta película respecto a la posterior *Fantasma* (Lisandro Alonso, 2008) que se exhibió en la sala Leopoldo Lugones del Teatro General San Martín, en el mismo ámbito donde se habían realizado las tomas de la película, tensionando cierta condición performativa del actor que a veces sorprendía con su presencia en la sala de proyección.

¹³ Dos documentales se encargaron de mostrar los cuerpos en ese traslado entre Bolivia y Argentina que arrastra una red de lazos comunitarios solidarios. *Copacabana* (Martín Rejman, 2006), que como se dijo plantea la narración a partir de los preparativos de la fiesta de la Virgen de Copacabana desde una mirada de Bolivia en Buenos Aires, es un filme aséptico que presenta una planificación de las danzas y sus preparativos hasta proponer de manera explícita el atravesamiento de la frontera en el final. Por otro lado, *Hacerme feriante* (Julián D'Angiolillo, 2010) recompone las formas del trabajo, la venta y combinación de elementos doméstico-comunitarios en una inmersión observacional dentro de la dinámica de la feria “La salada”. Este documental observacional muestra las condiciones de producción de la feria con toda su materialidad significativa. Es un filme que repone la mercancía en la pantalla como modo de destruir su fetichismo.



musical “Cóndor Mallcu” del grupo boliviano Los Kjarkas con una superposición precisa del relato de un partido de fútbol entre los seleccionados de Argentina y Bolivia. Mientras que los periodistas deportivos describen a los jugadores de fútbol que entran en la cancha y el avance del equipo argentino sobre el boliviano, la canción de Los Kjarkas¹⁴ introduce desde una serie de instrumentos aerófonos identificados con el antiplano, una sonoridad turística de Bolivia acompañada de una letra que señalaría una posición dignificatoria sobre el pueblo boliviano.

En el cierre de los créditos, un plano de situación desde la fachada del bar ubica el lugar de los acontecimientos. Una vez allí, el partido de fútbol se atribuye al televisor que ocupa un espacio central en la puesta en escena del bar. La televisión es la mirada con la que los personajes se conectan cuando no desarrollan una relación entre ellos. En determinado momento se observa un juego de boxeo entre Mike Tyson y Evander Holyfield célebre por una despiadada mordida de oreja en el año 1997. Luego, mientras se ve una película estadounidense con un recorrido de Buenos Aires y cierto grado de erotismo decadente, Oso (Óscar Berteza) se pregunta por la manera en que ellos (los norteamericanos) ven a los latinoamericanos. La superficie de la televisión funciona como un espejo deformado y amplificado de lo que sucede entre los personajes, pero también deja un indicio de la era de las comunicaciones en la que la homogeneización del medio tiende a borrar diferencias culturales específicas.

Héctor Anglada en su trayecto profesional se dedicó a “hacer de pobre”, obrero de la construcción, vendedor ambulante homosexual, recolector de residuos¹⁵, lumpen y ladrón. Su apariencia (rostro moreno, pelo enlulado, ojos oscuros) y su procedencia (que le facilitan la apropiación de ciertos *gestos*¹⁶ junto con un acento provinciano y una dicción arrastrada) son elementos que las ficciones en las que trabajó utilizaron para el desarrollo de un tipo de realismo en la escena dramática. Lo particular del caso es que él se convirtió en actor, y en un proceso en el que dejó de ser ese “pibe de calle” y paralelamente a “salir del pueblo” viajó a Buenos Aires para comenzar a trabajar en el medio audiovisual. Esa transformación fue fructífera para Anglada y no se puede saber

¹⁴ La letra de la canción en español hace una alusión a una emancipación de la comunidad boliviana: “Cual ave que brota de los sueños, más allá de toda realidad. / Remontando cruzas por los andes, llevando un mensaje de hermandad. (bis) / Cual coloso vuelas por los cielos, desafiando toda inmensidad. / Entre mitos y leyendas de los incas y Dioses que bajan desde el sol. (bis) / Desde el corazón americano, rumbo a un hermoso cielo azul. / Vuela el cóndor Mallcu boliviano / al encuentro de su libertad (bis)”. Otras de las letras del mismo grupo musical están cantadas en quechua.

¹⁵ En la serie televisiva *Campeones de la vida* (Pol-ka, 1999-2001) Héctor Anglada interpretaba a este personaje secundario que tenía mucha popularidad.

¹⁶ Cierta gestualidad que fue desarrollada por Bertold Brecht como *gestus* teatral enlaza una acción física con un determinado grupo social específico. Existe una profusa bibliografía sobre el desarrollo del teatro épico de Brecht, pero puede consultarse a Jacques Rancière (2013), que explica el modo en que busca que el espectador tome distancia. El sentido del *gestus* al que se apela al mencionar el gesto, refiere a esta concepción de la acción física del actor que remite a una condición social.



qué le hubiese deparado de no haber muerto en el trayecto. Siempre esta cuestión del pasaje (que, por otro lado, configuraría una especie de “ascesis”) presenta una problemática conflictiva sobre la representación, el origen y la desigualdad social que es al mismo tiempo una política.

3. El abuso policial

Los créditos de *Bolivia* finalizan y se puede oír la siguiente escena que ocurre en la barra del bar:

Jefe (Enrique Liporace): Es ahí donde están los putos, los travestis estos. Vino la policía y salieron todos rajando. Ahí en Charcas y Nicaragua.

Mercado (Alberto Mercado): ¿Charcas y Nicaragua? no se cortan nunca, papi. Van paralelas.

El jefe: Ahí, donde están. En Palermo Viejo, sabés donde te digo. Donde están los países centroamericanos. ¿Viste? Perú, todos esos.

Mercado: Pero Perú es sudamericano. No sé qué me decís.

El giro que pretende despertar la comicidad del público se produce con un personaje que confunde los países y las nacionalidades. Otra vez el gesto tiende a plantear como chiste una superioridad de la nacionalidad propia (argentina) frente a las demás. Por otro lado, introduce de manera sutil la sugerencia de una razzia policial contra las travestis y los homosexuales que se prostituían en la zona señalada. La policía se menciona aquí y también se hace presente en la escena que se desarrolla a continuación, y en el final de la película solo para planear una futura investigación que indica no se hará justicia.

El funcionamiento de *Bolivia* convoca constantemente a lo policial, que desde la filosofía de Jacques Rancière (1996), es una acepción que se diferencia de lo político porque tiende a reproducir los lugares a los que el orden social asigna a los cuerpos. Particularmente, Oso es quien con su constante afirmación de una “identidad nacional” intenta “ubicar” en sus lugares desde sus injurias a todos los personajes, de tal modo que tendría un funcionamiento de policía (intenta arrastrar a los demás en su propia decadencia hasta que, en el final con un arrebato de ira, toma el arma que tiene en el taxi y asesina a Freddy). La lectura de Gonzalo Aguilar (2006) sobre el filme fue a partir del modo en que *Bolivia* desarma los estereotipos y la “cárcel de la imagen” que construye la película; Joanna Page (2009) pensó el tema desde una serie de imágenes que constituyen un intersticio crítico del capitalismo, y Jens Andermann (2015) analizó el modo en que la película desarma la relación entre un lugar y un fuera de lugar. Lo que hace *Bolivia* es dejar emerger –siempre dentro de los límites de una narración ligada al clasicismo– lo político como una tensión irresuelta, tanto en los choques de sentido



(algunas disociaciones entre la imagen y el sonido, como en la escena inicial con el huayno contra el partido de fútbol o cierto ralentizado del tiempo en el bar con música de Los Kjarkas) como en referencias directas a la realidad social y su “desnaturalización” propuesta por el filme.

La escena en la que el acoso policial se hace presente para el protagonista de *Bolívia* se da por la noche, luego de la primera jornada de trabajo. Freddy despide a Héctor y Rosa y frente a la esquina del bar, Mercado besa a Vendedor (Héctor Anglada) en la mejilla y lo deja solo. Freddy camina por la calle en un plano general. De un auto bajan dos policías de civil y lo increpan. Lo hacen poner contra la pared y lo palpan. Desde un plano medio, mientras un policía le pregunta qué hace por ahí a esa hora, el otro mete la mano para revisarle el bolso. Freddy contesta que vino a visitar a un familiar y que “está de paso”. Para terminar, le recuerdan que, si está de ilegal en el país, no puede trabajar y que si lo vuelven a ver lo van a llevar preso. Cuando los policías se van, Freddy acomoda su bolso y suena un trueno. Aquí, este subrayado a la escena de violencia parece señalar también, por la irrupción de una fuerza natural, una especie de destino en contra de Freddy que se confirmará más adelante. En el fondo del plano, del empedrado de la calle, se observa y escucha el recorrido de un tren que acompaña el tránsito nocturno del personaje. Freddy encuentra un bar abierto, pide un café y se acomoda para dormir en la mesa.

La puesta en escena del abuso policial es sucinta y resulta contundente por la distancia que toma la representación. Sin pretender ser moralizante, refleja una realidad cotidiana para determinados sujetos. Inserta la lógica de excesos y abusos policiales sobre los migrantes y los trabajadores por sus “apariencias”, por medio de la errancia interrumpida en la primera noche de Freddy en Buenos Aires. Así como habían sido centrales en el cine comercial de la década del ochenta, la representación de la corrupción policial fue un tópico recurrente en las representaciones sociales que surgieron en la década del noventa. Particularmente, *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002) constituye una incursión al mundo policial y las circunstancias económicas y culturales que involucra la institución policial¹⁷. Enrique Mendoza o Zapa (Jorge Román, protagonista de *La León*) es un cerrajero que hace el viaje entre su pueblo natal de la Provincia de Buenos Aires y la intermediación de la ciudad para irse involucrando entre las fronteras lábiles de la ley hasta quedar del lado del delito.

Una película posterior de Caetano que retoma, también desde un personaje fuera de la ley, una escena que expone el funcionamiento policial en su accionar abusivo es *Un oso rojo* (2002). El Oso (Julio Chávez), personaje principal, sale de la cárcel e intenta

¹⁷ María Alejandra Val (2017) hace una lectura de *El bonaerense* con perspectiva de género y social.



recomponer la relación con su hija y su ex esposa (Soledad Villamil)¹⁸. En uno de los paseos que realiza con su hija por una calesita del barrio, la policía lo detiene y todo lo que sigue (detención contra la reja) es filtrada por la perspectiva de la niña. En este sentido David Oubiña (2013) retoma la escena y señala que, a pesar de haber sido celebrada por la crítica, se trata una perspectiva infame. Argumenta que en el filme en ningún momento se tomó el punto de vista de la niña¹⁹. Sin embargo, si se atiende al análisis de Silvia Schwarzböck (2009) se observa el modo en que la película se inserta en una matriz genérica (el *western*), y la perspectiva de la niña puede verse sugerida desde la lectura del cuento *Las medias de los flamencos* de Horacio Quiroga.

La escena policial expone y se acerca a una vivencia testimonial de aquellos que, por su apariencia, son víctimas constantes del abuso. En *Bolivia* es todavía distanciada, en *Un oso rojo* es un “efecto pirotécnico”. Esa distancia constituye un señalamiento político: un estar ahí de la violencia que emerge sobre la representación como una realidad cotidiana y establece un llamado.

4. Las promesas de Mercado

Bolivia puede ser pensada como un dispositivo que desmantela las relaciones de género y sexualidad desde un vínculo con las condiciones de precariedad que vuelven los cuerpos vulnerables a la violencia.

Rosa Sánchez, la actriz que interpreta a Rosa, era en el momento de filmación de la película, encargada de su hogar²⁰. Su perspectiva construye el único modelo de

¹⁸ Esta película, que fue producida por Lita Stantic, retoma la pareja de la trama representada de *Un muro de silencio*. Resulta llamativo que la productora puso en colaboración de guión a la escritora y crítica Graciela Esperanza para incluir una perspectiva femenina en la historia.

¹⁹ David Oubiña va más allá en la defenestración del cine de Caetano desde una defensa de la “pureza” del cine: “El cine clásico siempre fue justo. Si fue bello es porque era justo. Caetano defiende la precisión del relato clásico frente a la retórica decorativa de las vanguardias, pero explota en sus films una espectacularidad vacía y efectista, meramente pirotécnica. Cuando un realizador mide todo con la vara del espectáculo, lo primero que abandona es la responsabilidad sobre qué mostrar y de ese modo el cine se despoja de todo impulso cuestionador” (2013: 33). Sin duda, el desarrollo posterior de Caetano responde a una narrativa espectacularizante, pero uno de los motivos de este capítulo es la hipótesis de que *Bolivia* constituye aún un objeto estético (un vaivén previo) a ese “pasaje” en que el director se mide por la cantidad de dinero y espectadores que pueda suscitar, antes que por un “valor estético”.

²⁰ Nicolás Prividera (2014) hace un comentario sobre *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004), película interpretada por una actriz profesional de renombre como Norma Aleandro y una empleada doméstica hasta ese entonces desconocida, que vuelve a la cuestión de la pobreza y el actor encarnando a un personaje de esa condición: “Esto se ve claramente en escenas tan previsibles como redundantes, y sobre todo en las actuaciones: Norma Aleandro recurre a todo su oficio —y sus tics— para dotar de vida interior a un personaje que no la tiene (...). Frente a ella está Norma Argentina, la empleada doméstica que se dedicaba a ese trabajo hasta filmar esta película (¿podrá sostener su carrera de actriz o los papeles que le propondrán serán todos de la misma clase?): ella le entrega al film esa autenticidad vicaria que no puede sostener por sí mismo (...) ella se roba la película y la película le roba su condición: como si para hacer suya esa autenticidad pagara el precio de acabar con ella” (Prividera, 2014: 83).

Esa relación entre mujeres remite a un encuentro que, cargado de erotismo, se da entre Momi (Sofía Bertolotto) e Isabel (Andrea López), la empleada doméstica de la familia en *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) o el vínculo que se da por medio de un triángulo amoroso entre padre, hija y empleada doméstica



mujer interno en el filme y presenta un carácter fuerte frente al avasallamiento de los personajes varones. Sus posibilidades de decir y actuar resultan llamativas y se evidencian en la primera escena en la que ella responde con parsimonia a su jefe mientras la recrimina por haber llegado tarde al trabajo. Luego, ante el avance sexual de Marcelo (Marcelo Videla²¹), ella reacciona con tranquilidad y manejo de la situación. Su independencia económica le da las posibilidades de hacer lo que quiere, expresar su deseo (convence a Freddy de ir a bailar) y establecer las alianzas que considera necesarias (en seguida se une a Freddy por las propinas de los clientes del bar y lo ayuda a conseguir un lugar para vivir).

El desarrollo de los lazos de masculinidad y la presencia de un clima de cofradía de varones en el bar son evidentes. Se muestran en primer lugar por la presencia de los deportes como el fútbol y el boxeo y los trabajos como el de los taxistas, la parrilla y los vendedores ambulantes. El vínculo entre Oso y Marcelo es el más próximo, están todo el tiempo compartiendo la cerveza (Marcelo paga los tragos cuando Oso no puede hacerlo) y la cocaína en un fuera de escena que no es visto, pero sí sugerido (con cierta sutileza, los personajes hablan del tema y luego de ir al baño se toquetean mucho la nariz). El clima de la droga también está presente en el filme como cierto carácter de recrudescimiento de la violencia verbal constante del Oso²². El baño funciona como espacio de homosociabilidad y encuentro. Allí, Oso se encuentra con Mercado y le hace prometer ayudarlo con la venta de su automóvil (tema sobre el que habla todo el tiempo). Mercado le dice que lo llevará a hablar con los gitanos del barrio de Liniers que lo ayudaron a él. Este personaje secundario desarrolla dos líneas de conflicto (con Oso y Vendedor) a las que escapa; de hecho, es el primer personaje que “desaparece”.

Mercado tiene un problema conyugal, está separándose de su esposa que lo echó de su casa, situación generada tanto por su presunta homosexualidad como por sus borracheras (esto es lo que relata el personaje a Jefe como una anécdota divertida). Aunque esté constantemente a la espera de Freddy, Vendedor tenía un romance con

en la fábula *El niño pez* (Lucía Puenzo, 2009). Estas narraciones también están pobladas por personajes migrantes de los países limítrofes.

²¹ Marcelo Videla es el actor principal de *Cuesta abajo* (Adrián Israel Caetano, 1995). Su narración de carácter también cíclico hizo destacar al director dentro del concurso de cortometrajes *Historias Breves*, lanzado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, central para lo que fue la consideración del Nuevo Cine Argentino.

²² El tráfico y consumo de drogas se produce en el capitalismo contemporáneo con una producción de subjetividad que no es ajena al control policial sobre los cuerpos. Una teórica feminista como Valencia Sayak refiere al concepto de *Capitalismo gore* en el que el tráfico entre las fronteras, tanto de personas como drogas son parte de los procesos de globalización con los que la historia se inscribe desde el número de muertos: “Los cadáveres son la respuesta al carácter netamente utópico de los discursos oficiales sobre la globalización, lo que fluye libremente no son las personas sino la droga, la violencia y el capital producido por todos estos elementos” (2010: 21). Por otro lado, los flujos entre la sexualidad y las drogas son resumidos en el concepto de *sociedad fármaco-pornográfica* de Paul Preciado (2008).



Mercado sugerido, entre otras cosas, por un tímido beso nocturno en la mejilla que confirma una despedida. Cerca del final, Oso le pregunta por Mercado con conocimiento de su vínculo íntimo, a lo que Vendedor responde decepcionado que la última vez que lo vio fue desde el colectivo en otro bar. Mercado se fue y los abandonó a ambos. “¿Te das cuenta de que nos cagó a los dos?” lo increpa Oso. Luego de sus promesas de afecto o ayuda, Mercado desaparece. Vendedor se queda sin Mercado.

El endurecimiento del clima del bar llega al extremo cuando Oso arma una trifulca contra Freddy. Marcelo los separa y lleva a Oso hasta su taxi, pero allí encuentra el arma con el que apunta y dispara directo a Freddy (en un tiro acompañado por la mirilla de la cámara). El personaje boliviano es el objetivo de una violencia que intenta “limpiar” la ciudad de cuerpos “migrantes”, supuestamente ajenos al territorio. Freddy, que había llegado al país con la ilusión de progreso social (había confesado querer establecerse en Argentina con toda su familia) resulta víctima de una violencia que termina con su vida.

En la escena siguiente, la policía llega al bar preguntando por Freddy. Rosa, Jefe y Vendedor se encargaron de sacar su cuerpo, caído en el límite entre el trabajo y la calle, del umbral del bar, y se deshicieron del mismo de manera silenciosa en una elipsis que los convierte en cómplices del asesinato. En la vidriera, la cortina detrás del cartel que busca un nuevo empleado se cierra como si fuese el telón de un teatro, dando fin a una escena fantasmática de violencia que ocurre habitualmente en cada rincón de la ciudad.

Bibliografía citada:

AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos**: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.

ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona: Paidós, 2000.

AMADO, Ana. “Actores secundarios. Representaciones y autorrepresentaciones de la pobreza”. En: Aguiluz Ibarguen M. y Lazo Briones P. (Coords.), **Corporalidades**. México: Universidad Autónoma de México, 2010.

ANDERMANN, Jens. **Nuevo cine argentino**. Buenos Aires: Paidós, 2015.

CAETANO, Israel Adrián. “Agustín Tosco Propaganda”. **El Amante**, Año 4, N° 41, julio, 1995.

COMOLLI, Jean-Louis. **Cuerpo y cuadro**. Volumen 1: Cine, ética y política. Buenos Aires: Prometeo, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes**. Buenos Aires: Manantial, 2014.



ESEVERRI, Máximo y Fernando Martín Peña. Lita Stantic. **El cine es automóvil y poema**. Buenos Aires: Eudeba, 2013.

MORENO, Rodrigo. "La ventana discreta". **Revista de cine**. Año 3, N°3, Enero. ISSN: 2362-3950. P.49. 2016.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. Routledge: Londres, 2000.

OUBIÑA, David. "El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino". **Punto de vista**, N° 76, agosto, Buenos Aires, 2003.

OUBIÑA, David. "Las huellas del pie: riesgos y desafíos del cine argentino contemporáneo". En Andermann, Jens y Álvaro Fernández Bravo (comps.), **La escena y la pantalla: Cine contemporáneo y el retorno de lo real**. Buenos Aires: Colihue, 2013.

OUBIÑA, David y Rafael Filipelli. "Los pobres: maneras de ejercer un oficio". **Punto de vista**, N° 88, agosto, Buenos Aires, 2007.

PAGE, Joanna. **Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema**. Durham: Duke University Press, 2009.

PRECIADO, Paul. **Testo Yonki**. Barcelona: Espasa Calpe, 2008.

PRIVIDERA, Nicolás. **El país del cine**. Para una historia política del nuevo cine argentino. Córdoba: Los ríos, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **El desacuerdo Política y Filosofía**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

RUSSO, Sebastián "Comentario sobre 'Con realismo'" En Kohen, Héctor, Fabio Fidanza y Nicolás Mazzeo (comps.), **¡Por favor, no cortar!** Claudio España y la crítica cinematográfica. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2016.
Sayak, Valencia **Capitalismo gore**. España: Medusina, 2010.

SCHWARZBÖCK, Silvia. **Estudio crítico sobre Un oso rojo**. Buenos Aires: Picnic editorial, 2009.

STEVENSON, Jack. **Lars Von Trier**. Madrid: Paidós, 2005.

VAL, María Alejandra. "Formas de lo masculino en El bonaerense". En Callegaro, Adriana, Andrés Di Leo Razuk y Esteban Mizrahi (comps.), **Cine y cambio social: imágenes sociopolíticas de la Argentina 2002-2012**. Buenos Aires: CLACSO, 2017.

VELIZ, Mariano. "Políticas figurativas de la otredad en el documental argentino contemporáneo: Bonanza (en vías de extinción) (2001) y El etnógrafo (2012) de Ulises Rosell". **Revista Cine Documental**, Diciembre, N° 13. 2015.

VERARDI, Malena. "Pizza Birra Faso: Ciudad y margen". **Bifurcaciones**, N° 9, Inverno, 2009.