

7

BOLIVIA: IDENTIDADES EN LA FRONTERA
UN ACERCAMIENTO AL FILME *BOLIVIA* Y A LOS
PROCEDIMIENTOS ESTÉTICOS Y SEMIONARRATIVOS
QUE INTERVIENEN EN LA CONSTRUCCIÓN DE LOS
ESPACIOS DE CONTACTO DE LAS IDENTIDADES

Marcelo Jourdán

*"Uno sólo investiga a fondo el valor de algo
cuando se desvanece ante nuestros ojos,
cuando desaparece o se desmorona."*

Zigmunt Bauman

RESUMEN

La problemática identitaria atraviesa una parte importante de la producción cinematográfica argentina contemporánea. La emergencia de este problema es legible en el carácter diaspórico de los sujetos, en las construcciones espaciales, y en el emplazamiento y desplazamiento de los discursos identitarios. En este trabajo se realizará un análisis de la película *Bolivia* (Adrián Caetano, 2001) a partir de tres nociones teóricas: identidad, frontera, y delito. De este modo se articulará una lectura de los conflictos desde dos perspectivas: 1) a partir de los procedimientos de enunciación y de puesta en escena que el film propone a modo de realización estética; 2) desde una lectura transversal que recupere aquellos relatos que confluyen en la conformación de las representaciones de la cultura argentina, como la concepción de "nación" y específicamente los discursos de inclusión de las diferencias.

ABSTRACT

The problem of the identity is very importantly in the Argentine contemporary cinema. This problem can be read in the displaced character of the subjects, in the constructions of the space, and in the emplacement and displacement of the speeches of the identity. In this work an analysis of the movie will realize *Bolivia* (Adrián Caetano, 2001) from three theoretical notions: identity, border, and crime. Thus a reading of the conflicts will be articulated from two perspectives: 1) The procedures of statement and of putting in scene that the film proposes like aesthetic accomplishment; and 2) from a transverse reading that recovers those statements that come together in the conformation of the representations of the Argentine culture, as the conception of "nation" and specifically the speeches of incorporation of the differences.

PALABRAS CLAVES

- > cine
- > nomadismo
- > identidad
- > delito

KEY WORDS

- > cinema
- > nomadism
- > identity
- > crime

1. BOLIVIA Y EL NUEVO CINE ARGENTINO

Los últimos años de la década del 90 y los primeros de la década del 2000 marcaron un punto de inflexión dentro del sistema cinematográfico argentino. Una nueva generación de cineastas jóvenes fue acompañada por una serie de cambios que gravitaron en los modos de hacer cine. Estos cambios pueden ubicarse en distintas etapas del proceso de realización: los encontramos en la etapa de formación de los directores, en el recambio tecnológico producido durante la década del 90, en el acceso a esa tecnología, en nuevas formas de producción y financiamiento, en la apertura de circuitos de circulación y recepción mas allá de las fronteras nacionales, en nuevas formas de reconocimiento y legitimación del hacer de directores y producciones cinematográficas (la crítica, premios internacionales).

Estos elementos van a ayudar a constituir un campo de reconocimiento hacia los nuevos realizadores que será denominado Nuevo cine argentino. Desde distintas perspectivas y opiniones, puede entenderse por *Nuevo cine* a:

- > una marca generacional donde se engloba a un conjunto de realizadores audiovisuales que comienzan a producir cine a mediados de la década del 90;
- > una pluralidad de estéticas desplegadas (Wolf, 2007:5);
- > nuevos modos de producción y de tratamiento estético (Aguilar, 2006:15).

Estas tres perspectivas, desde un lugar y desde otro, dan cuenta de un momento donde se establecen distintas marcas de filiación y de ruptura con el cine anterior.

Dentro de estas marcas, que de un modo u otro definen un campo estético con rasgos propios, además de establecer matices, distancias, y acercamientos, en relación con un cine anterior, destacamos a *Bolivia* (2001) de Adrián Caetano¹. Las películas de Caetano son ubicadas dentro de las distintas vertientes que confluyen al interior del nuevo cine. La crítica señala a sus primeras producciones, dentro de las cuales se incluye *Bolivia*, como herederas del

¹ Es considerado uno de los referentes indiscutibles del cine argentino de los últimos quince años. En 1998 junto a Bruno Stagnaro codirigió *Pizza, birra, faso*, película que fue señalada por la crítica como una de las iniciadoras del ciclo denominado *Nuevo cine argentino*.

costumbrismo (Del Coto, 2007:5). Esta herencia va más allá del tratamiento de un cine costumbrista² porque en su estética se encuentran distanciamientos con el cine de los 80'. En relación a estas rupturas que alejan a *Bolivia* del cine costumbrista tradicional, Gonzalo Aguilar destaca la elección de su director y de otros directores por privilegiar la puesta en escena:

“Esta puesta en escena que evoca lo real no se hace sobre la base de una transparencia o de la idea de que hay que mostrar la realidad tal cual es. La realidad no es en blanco y negro, pero su uso en *Bolivia* produce un efecto documental, de registro directo y cotidiano”. (Aguilar, 2006:36)

La relación entre forma y producción, que ya fue señalada como un punto importante en la realización del nuevo cine, se encuentra presente en *Bolivia*, y resulta importante entender esta relación para comprender su propuesta estética: se escribió como un corto a partir de un cuento de Romina Franchini y comenzó a filmarse con restos de películas. En el tiempo, el proyecto sufrió modificaciones, y entre retardos y adaptaciones que tenían que ver con el modo en que se estaba produciendo y las condiciones de precariedad del trabajo, el corto se transformó en un largometraje. El estreno se retrasó un año, y luego *Bolivia* llegó a los festivales internacionales y logró el *Premio de la Crítica* en Cannes y en Rotterdam, el *Premio Fipresci* en Londres, el premio a la *Mejor película latinoamericana* en San Sebastián, y una mención en el Festival de Huelva (García, 2002).

Entre los rasgos estéticos diferenciadores están aquellos como: el casting (la elección de actores no profesionales para el rodaje), la representación de una situación marginal, la enunciación de una problemática donde coincide el presente de la historia con el presente de la enunciación fílmica, y el tratamiento particular y diferenciador de la temática identitaria.

² Gonzalo Aguilar entiende por *costumbrismo* en el cine argentino al apego de códigos de representación realista tomados de la literatura y del teatro: “Más allá de que las historias pudieran ser verosímiles en términos de representación de la vida cotidiana, la puesta en escena y las actuaciones resultaban construcciones teatrales que se imprimían sobre la imagen cinematográfica” [Aguilar, 2006: 35].

En tanto, si nos ubicamos fuera del análisis formal y de la puesta en escena, la categorización que Aguilar propone para las primeras producciones de Caetano es la de un *cine nómade*³.

De esta manera, caracterizamos el lugar que ocupa *Bolivia* dentro del corpus del Nuevo cine argentino de los últimos diez años. A partir de esta clasificación conceptual que atañe tanto a los modos de realización estética, como a una denominación que intenta ir más allá de los aspectos formales, proponemos para *Bolivia* un análisis que combina los rasgos de un cine nómade, junto con los procedimientos semionarrativos que subyacen y articulan los distintos relatos que urden los recorridos de los sentidos de la ficción propuesta.

2. BOLIVIA: NOMADISMO Y FRONTERA

El nomadismo constituye una temática recurrente en distintas producciones fílmicas⁴. La presentación de situaciones de migración, y los desplazamientos internos-externos, conforman núcleos a partir de los cuales se generan distintos sentidos. La emergencia de este núcleo de significaciones, en el cual predomina el debilitamiento de los lazos de pertenencia y los desplazamientos de los

³ “Nomadismo y sedentarismo son signos complementarios de los nuevos tiempos pero muestran estados diferentes: mientras el nomadismo es la ausencia de hogar, la falta de lazos de pertenencia poderosos (restrictivo o normativo) y una movilidad permanente e impredecible; el sedentarismo muestra la descomposición de los hogares y las familias, la ineficacia de los lazos de asociación tradicionales y modernos, y la parálisis de quienes insisten en perpetuar ese orden. Son, obviamente, *figuras de ficción* que radicalizan e investigan estética y narrativamente componentes sociales cada vez más diseminados. (...) El *nomadismo* se entiende como un estado contemporáneo de permanentes movimientos, traslaciones, situaciones de no pertenencia y disolución de cualquier instancia de permanencia (...) Se trata de un tránsito por unos espacios en los que ninguno llega a convertirse en punto de retorno (rol que, tradicionalmente, le correspondía al hogar familiar, al edificio religioso o al suelo patrio)” [Aguilar, 2006: 41].

⁴ Podemos citar un muestrario heterogéneo de la diversidad de propuestas estéticas que atraviesan la cinematografía de los últimos años, y que desde distintos lugares llevan marcas iterativas en relación con esta temática: *El abrazo partido* [Daniel Burman, 2003], *El niño pez* [Lucía Puenzo, 2009], *Martín (Hache)* [Adolfo Aristarain, 1997], *Un día de suerte* [Sandra Gugliotta, 2002], *Vladimir en Buenos Aires* [Diego Gachassin, 2002], *Habitación disponible* [Eva Poncet y Marcelo Burd, 2005].

distintos sujetos, se articula con otros problemas relacionados con la noción de Identidad⁵. Señalamos dentro de estas posibles vinculaciones: el problema del Otro, la desarticulación de los grandes relatos representativos de la *nación* (Baba, 1990; Anderson, 1993), la atomización-desintegración de las comunidades estables de sujetos territorializados.

Bolivia, en este caso, reúne las características de un cine nómada, y al mismo tiempo hace converger una situación de estancamiento donde la crisis y la disolución de un orden simbólico son presentadas y supeditadas al accionar de los sujetos y al cruce de narrativas. En el marco de esta problemática emergen preguntas y planteos: si el nomadismo es una característica importante en la configuración del relato propuesto por *Bolivia*, podemos entender que esos desplazamientos afectan a la construcción de configuraciones espaciales, en el cual los sujetos son legibilizados como portadores de semas identitarios. Desde este lugar, se realizará un análisis a partir del cual repensar la proliferación de marcas identitarias. Al respecto podemos preguntarnos:

¿Es posible leer en las trazas discursivas de un cine nómada la crisis de las cartografías canónicas que han ordenado las construcciones culturales de la nación?

Esta pregunta no puede contestarse desde un solo lugar, necesita ser asediada desde lugares teóricos que irrumpen en la configuración del relato fílmico, y tomen de los lugares intersticiales, donde es posible realizar esta operación, enunciados provisorios abiertos a una lectura transversal.

La categoría de *nomadismo* nos ubica frente a los desplazamientos de los sujetos y a la construcción del espacio. Entre sujetos desplazados, y la

⁵ *Identidad* se entiende en tanto representación y narrativa: “la pregunta sobre cómo somos o de dónde venimos se sustituye por el cómo usamos los recursos del lenguaje, la historia y la cultura en el proceso de devenir más que de ser, cómo nos representamos, somos representados o podríamos representarnos. No hay entonces identidad por fuera de la representación, es decir, de la narrativización –necesariamente ficcional– del sí mismo, individual o colectivo (...) Esa dimensión narrativa, simbólica, de la identidad, el hecho de que ésta se construya en el discurso y no por fuera de él, en algún universo de propiedades ya dadas, coloca la cuestión de la interdiscursividad social, de las prácticas y estrategias enunciativas, en un primer plano” [Arfuch, 2005: 24].

co-presencia de espacios de contacto y cruce, la *frontera*⁶ emerge como zona de productividad de los componentes semionarrativos. En *Bolivia*, lo espacial deviene en una sintaxis que articula un ciclo de relatos nómades. Dentro de ese ciclo, la construcción del otro emerge como un núcleo paradigmático, y puede considerarse esta operación como una *ficción de exclusión*, la cual deviene en una *fábula de identidad*⁷.

De esta forma, siguiendo este hilo conceptual y las preguntas problematizadoras se proponen las siguientes hipótesis de nivel exploratorio:

La construcción del espacio está atravesada por los recorridos narrativos de los sujetos y por la constitución de zonas de frontera. Esta instancia permite al texto situar el conflicto identitario entre el desplazamiento y la desintegración de los sujetos y sus comunidades.

En *Bolivia*, el conflicto identitario marca la inestabilidad de las fronteras culturales, a la vez que señala corrimientos discursivos en los pares: legalidad/ilegalidad, víctima/victimario, inclusión/exclusión.

⁶ La noción teórica de *frontera* se construye desde una perspectiva donde la narrativización y puesta en discurso de las representaciones son fundantes de la producción de sentido. Para el análisis de la construcción espacial se toman algunos señalamientos de De Certeau: "Los relatos cada día atraviesan y organizan lugares, los seleccionan y los reúnen al mismo tiempo; hacen con ellos frases e itinerarios. Son recorridos de espacios. Las estructuras narrativas tienen valor de sintaxis espaciales (...) Los relatos organizan desplazamientos (...) el relato tiene para empezar una función de autorización o, más exactamente, de fundación (...) En el relato, la frontera funciona como un tercero. Es un 'intervalo' un 'espacio entre dos' (...) Lugar tercero, juego de interacciones y de entrevistas, la frontera es como un vacío, símbolo narrativo de intercambios y de encuentros (...) creadas por los contactos, los puntos de diferenciación entre dos cuerpos son también puntos en común. La unión y la desunión son indisolubles" [De Certeau, 1980: 127-139].

⁷ "Las ficciones de exclusión son ficciones de eliminación de una diferencia y vaciamiento de su espacio con corte de descendencia, podría ser una de las construcciones del sexismo y del racismo (...) El estado se sirve de las creencias en las diferencias para expulsar a alguien y vaciar su espacio" (...) La fábula de identidad es una ficción sobre la relación entre sujetos y comunidades; define –y esencializa– razas, naciones, regiones, géneros, clases, culturas (...) funciona casi siempre como un aparato de distribución de las diferencias y determina integraciones, exclusiones y subjetividades" [Ludmer, 1999: 470].

3. ENTRE EL ESPACIO Y LA DIÁSPORA

"Umbral de la casa donde chocan fuerzas antagonistas y donde se efectúan todos los cambios de estado ligados al paso del interior hacia el exterior (...) del exterior hacia el interior (...) límite entre el día y la noche (...) Umbral, límite entre dos espacios, donde los principios antagónicos se enfrentan y donde el mundo se invierte. Los límites son lugares de lucha: límites entre los campos que son el lugar o la ocasión de luchas."

Pierre Bourdieu

El sentido práctico

Como quedó definido anteriormente, la hipótesis inicial propuesta busca situar el carácter nomádico de *Bolivia* en relación con la presentación de un espacio que es atravesado por los recorridos narrativos de los sujetos. Este movimiento narrativo es lo que constituye zonas de frontera.

El origen de esta hipótesis responde una pregunta atravesada por la interrelación entre sujetos y espacio dentro de lo que Aguilar (2006) llama un *cine nómada*. Es decir, estamos ante un cine que genera sentidos al urdir un repertorio de narrativas ficcionales organizadas alrededor del desplazamiento de los sujetos y en la puesta de relieve de los espacios. A partir de estos sentidos, se superpone otra lectura que gravita sobre la presencia de discursos mayores donde se encuentran los núcleos ordenadores de las representaciones culturales de la nación.

El nomadismo, la constitución del espacio y la cartografía presentada, son pensados desde lo que de Certeau denomina *frontera*⁸. Para aproximarnos a esta noción y a los problemas planteados desde la lectura del filme, segmentamos la secuencia inicial, y la secuencia del desplazamiento por la ciudad de Freddy.

En *Bolivia*, el espacio se funda a partir de un recorrido narrativo dominado por la irrupción de la diferencia: la llegada del extranjero que traspasa la fron-

⁸ "Esta funciona como un tercero, un intervalo, o *espacio entre dos*, como símbolo narrativo de intercambios y encuentros: "Paradoja de la frontera: creados por los contactos, los puntos de diferenciación entre dos cuerpos son también puntos en común. La unión y la desunión son indisolubles. De los cuerpos en contacto, ¿cuál de ellos posee la frontera que los distingue? Ni uno ni otro. Es decir: ¿nadie? Problema teórico y práctico de la frontera: ¿a quién pertenece?" [De Certeau, 1980: 139].

tera. La diferencia irrumpe y se integra en un ciclo dominado por la tensión entre estabilidad/inestabilidad, tránsito/permanencia de los sujetos. Las fisuras y corrimientos entre estas oposiciones marcan zonas fronterizas. El lugar del desplazamiento indica la desintegración del mundo que se deja atrás, el cual es evocado desde un distanciamiento y extrañamiento. En otro sentido, se presenta la búsqueda de un nuevo horizonte que moviliza sentidos en tanto los programas narrativos de los sujetos vertebran el conflicto en los ejes opositivos.

El movimiento nómada en el cruce de la frontera Bolivia/Argentina es focalizado en Freddy. Su recorrido narrativo irrumpe como una presencia desprovista de los semas identificadores del lugar al que acaba de arribar. Su reconocimiento se subordina a los discursos que asedian y tensionan el reconocimiento de su diferencia, y es puesto a circular dentro de un programa narrativo mayor estructurado por la búsqueda de trabajo. Esta confrontación de discursos se concentra en un espacio único al que llamamos el bar. En la secuencia inicial ese espacio es fragmentado y el enunciador pone de relieve los signos que anclan a la comunidad de sujetos, y que marcan el límite donde se juega la representación de una legitimidad.

Los fotogramas fijos de los fragmentos del espacio del bar se suceden. La voz *en off* de Freddy y Enrique se superpone a una mirada que reconoce el espacio, una visión que fragmento a fragmento reconstruye una zona. Los semas identitarios que resignifican al lugar quedan imbricados en el diálogo de los sujetos a la vez que se establece un pacto signado por una jerarquía.

Se establece un estado de inicio estable fundado en un precario equilibrio montado y presentado sobre el filo de un espacio marginal, oscuro, contrastivo, el cual constituye en la narrativa integral de *Bolivia*, el lugar de la dicotomía. La puesta en escena de *Bolivia* privilegia el juego dicotómico en la elección del código filmico predominante a lo largo de todo el film: blanco/negro. En ese eje de oposiciones, el diálogo entre los semas identificadores y diferenciadores se recorta espacialmente en la intersección de la frontera. Los límites dependen de la organización simbólica y de los pactos que sostienen la pervivencia de los sujetos.

Las zonas fronterizas, que marcan el espacio exterior de la nación y la ciudad, están constituidas simbólicamente a modo de trazas y de capas que han sido atravesadas fuera del espacio profilmico y se constituyen desde la enunciación de los sujetos. En la secuencia inicial, el diálogo entre los sujetos

Hector/Freddy explicita el recorrido de Freddy desde *Bolivia* hasta Buenos Aires, la situación marginal, el deambular precario por la ciudad, el elemento extraño, la diferencia:

“El relato no se cansa de poner fronteras (...) Los actantes se reparten lugares al mismo tiempo que predicados y movimientos (...) Los límites están trazados por los puntos de encuentro entre las apropiaciones progresivas y los desplazamientos sucesivos de los actantes.” (De Certeau, 1980:138)

La secuencia inicial instaura los espacios donde el film adquiere su condición de nómada: el mostrador, las mesas, calles, puertas. Además, en esta secuencia, que constituye la frontera necesaria para ingresar al mundo ficcional, el enunciatador organiza el repertorio de símbolos que servirán como puntos de referencia culturales en el momento de señalar los contrastes entre los sujetos, los marcos de referencia que dibujan en la cartografía del espacio las zonas de contención y exclusión, el conflicto, la identidad y el delito. Por ejemplo: un cuadro señala un edicto policial, los símbolos del fútbol, el tango, la inscripción del tiempo superpuesto a la decadencia. En esos “intervalos” se juega la legitimidad del otro, su inclusión/exclusión.

Los predicados que ensamblan los programas narrativos de los sujetos se movilizan a partir del flujo económico⁹, elemento significativo que media en el cruce de las fronteras, constituye parte de las subjetividades, y cohesiona los discursos diferenciadores de la otredad junto con el señalamiento de lo delictual, en el par legal/ilegal. Podría decirse que es el recorrido del dinero, su símbolo, en tanto bien de intercambio, y en tanto objeto a alcanzar, el elemento fundante sobre el cual se asienta el sistema de intercambios, cruces, disyunciones, tensiones y desequilibrios, de los sujetos: Oso, Marcelo, Freddy, Rosa / Enrique.

⁹ “La extensión de la globalización, la transformación del trabajo, las alternancias en las culturas de elite, masivas y populares, la preponderancia del consumo y la crisis de la política (o su fin) pueden ser pensados, no sin considerar las refracciones y los desplazamientos, como signos de un presente que emerge en las imágenes de las películas. De hecho, una de las transformaciones más decisivas de estos años, esto es, la invasión de la mercancía en todas las formas de la vida cotidiana, se detecta en varias películas producidas dentro del nuevo cine argentino.” [Aguilar, 2006: 73]

Todos los relatos y programas narrativos de los sujetos de *Bolivia* se constituyen identitariamente por una relación de carencia, y por lo tanto, en el recorrido de los espacios y el encuentro de los sujetos, el flujo económico emerge como un elemento de fundación de la comunidad de sujetos, sin que ésta llegue a consolidarse. Más bien, el acto fundante deviene en la visibilidad y presentación de la crisis, en tanto la comunidad, anclada en el consumo y en la circulación del dinero, emerge en disolución.

El tener, consumir, el situarse dentro del círculo del mercado, permite la permanencia en el espacio, y por lo tanto forma parte del protocolo de legitimidades sobre el cual la otredad puede sostenerse. Por ejemplo: asistimos a diálogos donde lo extranjero es motivo de discriminación, censura, exclusión:

“El relato tiene para empezar una función de autorización o, más exactamente, de fundación (...) Ese es precisamente el papel básico del relato. Abre un teatro de legitimidades para acciones efectivas. Crea un campo que autoriza prácticas sociales arriesgadas y contingentes.” (De Certeau, 1980:138)

Es esta sintaxis de relatos, paradójica por momentos, la que une y a la vez separa a los sujetos. Lo relacional articula ejes antagónicos que confluyen en una red de desplazados. Constituye un punto sobre el cual se articulan las marcas que presentan el estado de integración/disolución de una comunidad de sujetos.

Para profundizar esta idea, nos detendremos en una secuencia donde el carácter nomádico de los sujetos es construido como un eje articulador.

La secuencia seleccionada muestra el desplazamiento en el espacio de la ciudad de Freddy, quien se encuentra en una relación disyuntiva con respecto al espacio que transita. El espacio, en esta secuencia, es zona de contacto de sujetos desplazados y emplazados en un territorio. Opera como una sintaxis y en los puntos de articulación de los relatos es posible leer la construcción del conflicto. La dicotomía que tensiona el espacio en relación con los actantes se resignifica al presentarse el lugar en tanto cruce y frontera, esto es: una zona donde se juega la constitución del otro y su reconocimiento.

La apertura y el cierre de la secuencia constituyen el desplazamiento de Freddy desde el espacio del bar donde trabaja hasta otro bar donde duerme. Estos puntos

de apertura y cierre son significativos, ya que remiten a la deriva dentro de los marcos en que se construye el espacio público. El relato de la cámara subraya los bordes donde se sutura la intersección de las esferas de lo público y lo privado, territorios donde se juega el disgregamiento y la constitución de los sujetos.

La secuencia es nocturna. La iluminación define simbólicamente al contexto donde se producen desplazamientos: bar/calle/bar. Si recortamos sólo aquellas escenas que construyen el espacio público, como la calle, podemos leer en determinadas tomas, específicamente en los planos generales, la presencia de un espacio vacío. Se minimiza la posición del sujeto que se desplaza por la ciudad. En contrapunto con las imágenes urbanas de la ciudad, el recorrido espacial, es resignificado por el diálogo entre ese espacio urbano, la ciudad, con el otro espacio: el perdido, el que quedó fuera de la frontera. Esta operatoria simbólica se realiza mediante la yuxtaposición de imagen y sonido. El sonido que se incorpora corresponde al grupo boliviano *Los Kjarkas*. Su efecto significativo remite al nomadismo, y fundamentalmente desde el punto de vista de la frontera, al extrañamiento en la relación espacio/sujeto.

La yuxtaposición de imagen/sonido, además de reforzar la construcción dicotómica que atraviesa el film, marca la disyunción entre el sujeto/territorio, entre sujeto y un aquí/ahora. La escena relevante dentro de esta secuencia es aquella donde se produce el encuentro entre Freddy y policías. Luego de tres planos de la ciudad vacía, yuxtapuestos contrastivamente con la banda sonora que marca el desplazamiento y el punto de vista Freddy, la ley se presentifica. La calle, territorio del nómada, del deambular, es sujeto de control y marcado por la cartografía del Estado. En ese momento, el espacio urbano es atravesado por un patrullero que detiene a Freddy.

La música acompaña los primeros segundos de la escena, estableciendo contigüidad y unidad entre los espacios fragmentados. La música desaparece para significar en un primer plano los sonidos de lo urbano: portazos, calle, truenos, radio de un pseudo patrullero. Dentro de esta escena, un plano general de la cámara enmarca el interrogatorio de Freddy. El plano subraya la significancia del espacio a partir de una gran profundidad de campo que indica el lugar por donde el sujeto ha derivado.

La intemperie ahora es el lugar de la ilegitimidad del sujeto, frontera cultural que denuncia la emergencia de la diferencia como elemento extraño y

excluyente. El interrogatorio visibiliza la imposibilidad de la comunicación y la clausura del reconocimiento, ya que desde la posición de los policías se construye el discurso de la exclusión, a la vez que se ejerce el poder y la manipulación de Freddy. El interrogatorio cerca el desplazamiento, reduce el espacio, ejerce control y sanción. De esta manera, el afuera, el espacio público, es la zona de confrontación entre la ley y los sujetos¹⁰.

La escena del interrogatorio finaliza cuando al marcharse el patrullero, Freddy queda solo en la calle. El efecto significativo de un trueno marca una cesura. El límite de la deriva a riesgo de intemperie. Sin embargo, el desplazamiento continúa hasta encontrar un lugar de refugio: otro *Bar*. Si la secuencia comenzó con la clausura y cierre de una puerta, simbólicamente, termina con la apertura de otra puerta. El sujeto en esta instancia de la narración global es desprovisto del espacio privado, librado al espacio público, su desplazamiento es nómada y signado por la exclusión. Las puertas marcan los lugares donde fluctúan los límites.

A modo de conclusión, pensamos que el espacio se configura en tanto lugar donde las diferencias son ordenadas en una relación jerárquica y dicotómica. La disyunción del sujeto con el espacio se continúa por lo tanto en una disyunción entre el mismo sujeto y su objeto: trabajo y reconocimiento. El flujo económico sigue ordenando el relato y la travesía de las fronteras. Mientras tanto, la construcción simbólica de lo público aleja al sujeto de su objeto, al mediar lo social como tejido incierto y en permanente disolución.

¹⁰ “Si el delincuente sólo existe al desplazarse, si tiene como especificidad vivir no al margen sino en los intersticios de los códigos que desbarata y desplaza, si se caracteriza por el privilegio del recorrido sobre el estado, el relato es delincuente. La delincuencia social consistiría en tomar el relato al pie de la letra, en hacerlo el principio de la existencia física allí donde una sociedad ya no ofrece más salidas simbólicas ni expectativas de espacios a los sujetos o a los grupos, allí donde ya no hay más alternativa que el orden disciplinario y la desviación ilegal, es decir una u otra forma de prisión o de vagabundeo en el exterior” [De Certeau, 1980: 142].

4. IDENTIDAD Y DELITO

Acercarnos a *Bolivia* desde la noción de *Identidad* nos lleva a problematizar en primer lugar la concepción de identidad que subyace allí. Como define Gonzalo Aguilar (2006), el cine anterior de los '90 intentaba contestar a la pregunta: *¿cómo somos los argentinos?* En el *nuevo cine*, esa pregunta se sustituye por un clima, una atmósfera que en su construcción desplaza su respuesta ya presupuesta de antemano, hacia una zona de exploración e investigación a partir de los signos y narrativas presentificadas. *Bolivia* no contesta el interrogante, en todo caso, sólo muestra las aristas más duras de una frontera inestable donde se construye la presentificación de un aparato de creencias, los relatos de la cultura, cierta perspectiva desde donde se puede interpelar la presencia/ausencia del Estado-nación. La película no se detiene en aquello que la crítica le señaló: la reproducción de estereotipos, va más allá: *Bolivia* muestra la instancia estructural que lo produce (Aguilar, 2006:167).

Por este motivo, las nociones de *identidad* y *delito*¹¹ nos permiten focalizar esa instancia estructural. En este punto se intersectan en relación al eje ya trazado desde el tópico de la constitución del espacio y el dibujo de las zonas fronterizas. La identidad es un componente relacional, y esa articulación se construye narrativamente a modo de una sintaxis de relatos asociados a la construcción de los sujetos en las zonas de frontera. Puede decirse que no hay identidad sin frontera, sin la presencia de una zona de intercambio y negociación. La estrategia enunciativa de *Bolivia* es exhibir en un primer plano narrativo el relato de la confrontación identitaria, de allí que lo fronterizo es pasaje articulador.

Los tópicos enunciativos connotados los rasgos identitarios que señalan la exclusión, constituyen aquello que Josefina Ludmer define como *ficción de*

¹¹ Su formulación teórica es propuesta por Josefina Ludmer: "El delito aparece como uno de los instrumentos más utilizados para definir y fundar una cultura: para separarla de la no cultura y para marcar lo que la cultura excluye. Funciona como una frontera cultural que separa la cultura de la no cultura, que funda culturas, y que también separa líneas en el interior de una cultura. Sirve para trazar límites, diferenciar y excluir. (...) La frontera no es sólo el límite de un estado sino un instrumento conceptual particular: una zona inclusiva-exclusiva, una fisura que sutura. La frontera del delito es una zona móvil hecha de mutaciones en la evolución que crean nuevas especies culturales y literarias" [Ludmer, 1999: 14].

exclusión. Una lectura transversal nos ubica poniendo en relación estas consideraciones con un corpus mayor desde donde se legibilizan las narrativas de la nación, su campo de significados, dentro del cual, el discurso sobre la inmigración, lo extraño, llega a constituir una cartografía.

El recorrido de los discursos sobre la diferencia se presentifica en *El Oso*, Marcelo, Héctor. Son indicios de estos discursos la enunciación de distintos relatos donde la narración es interpelada por el cruce de acusaciones, por un clima de tensión que por fuera del espacio profílmico vigila y asedia a los distintos sujetos. Pero a la vez, son estos mismos sujetos los que sitúan y redefinen las situaciones de ilegalidad/legalidad de Freddy/Rosa.

El relato de la ley trama una urdimbre donde lo ilegal/legal impacta en la construcción de los sujetos y en la dimensión de poder consolidar la presencia de una comunidad posible. Es esa tensión lo que sutura la dimensión del delito y sus zonas de inclusión/exclusión. En relación a la categoría de Ludmer, hablamos de una zona mutante, y al igual que la frontera, se negocia en el devenir de la narración.

Las identidades están signadas por el desplazamiento y por la precariedad. Freddy y Rosa enuncian sus desplazamientos. Sus historias de vida son relatos fragmentarios que marcan un origen y exhiben el horizonte de sus expectativas: un territorio utópico que se transforma en distópico al confrontar con los marcos de la cultura que los incorpora y excluye a la vez.

El mundo del trabajo constituye parte de la identidad de los sujetos presentados, y al estar anclada la esfera laboral junto al flujo del mercado económico, el recorrido de lectura en *Bolivia* nos lleva a situar al cruce de esas identidades en un terreno en desintegración. El contraste entre lo que el estado establece como delito y lo que transcurre en la puesta en escena está presente durante todas las escenas de la construcción de conflictos identitarios y aquellos asociados a la esfera económica. La cámara sitúa más de una vez al victimario resaltando su mirada, su dirección, y en el mismo encuadre la transgresión de la ley, inscripta en el espacio fílmico como Edicto.

Lo delictual se funda en las fronteras, en los bordes: mesas, puertas, mostradores, calles, esquinas. Como sostiene Ludmer, el delito es una especie cultural que articula los sujetos con sus voces, cuerpos, verdad y ley. Y en términos de Aguilar, esta articulación toma aquellos elementos que el capitalismo ha

descartado¹². De esta manera, las voces y los cuerpos se transfiguran en una deriva marcada por la oposición entre víctimas y victimarios.

“Pegar un tiro, o matar alguno” dice el Oso en la apertura de la secuencia final que desembocará en la muerte de Freddy. Discursos enunciados en la frontera que separa el espacio interno del bar y define los roles del intercambio: el mostrador. Sobre la frontera que separa al bar, como territorio de la ilegalidad del afuera, del espacio urbano, cae Freddy. Mientras esa secuencia se desarrolla, el Oso pronuncia un discurso sobre la inmigración. La fábula de identidad se resquebraja y se muestra la ficción de exclusión. El delito emerge en tanto apertura y clausura del relato, y se dispersa con la huida del victimario. Parecería no existir una sanción desde la posición del enunciadore, ni desde los sujetos del enunciado. Sólo el silencio y la aceptación de un marco delictual que normaliza y estabiliza las relaciones dentro de un ciclo que se vuelve a reiniciar. La ausencia de sanción, de un discurso moralizante y reparador, constituye aquello que Aguilar (2006) señalaba como rasgo diferenciador del *nuevo cine* en cuanto a la temática identitaria.

Estamos ante la puesta en escena de espacios fronterizos a modo de trazos que problematizan un nuevo régimen de visibilidad/invisibilidad. El delito de la diferencia, la amenaza de la otredad, es el resultado de la crisis de un paradigma totalizante que en sus grietas hace visible las raíces profundas de los discursos fundantes de la nación para incorporar aquello que se representa como diferencia.

Los desplazamientos, el nomadismo de los sujetos, y la constitución de las fronteras, son generadores de discursos identitarios. En estas representaciones lo que está puesto en entredicho es la estabilidad del discurso sobre la nación, su vaciamiento, y la exhibición de los mecanismos coercitivos de las representaciones culturales una vez que el Estado convalida el silenciamiento de la diferencia.

Cada una de estas narrativas, subsume relatos que disparan su heterogeneidad en una sintaxis de desplazamientos donde confluye: la migración/inmigración, lo exterior/interior, nomadismo/sedentarismo. Cada uno de estos

¹² “El cine de los descartes se reconoce porque en él predominan los itinerarios erráticos y los desplazamientos hacia el mundo de los desechos, del vagabundaje y de la delincuencia (todo aquello que el capitalismo pretende colocar, imaginariamente, en los márgenes)” [Aguilar, 2006: 42].

pares de oposiciones pueden cruzarse entre sí a modo de variables y de esta manera se obtendrá un cuadro de los matices que responden a un tópico temático recurrente del cine argentino contemporáneo. En muchos casos, el discurso de la nación aparece debilitado, ausente, o irrumpe como elemento coercitivo. En tanto, la comunidad de sujetos en disolución vehiculiza sentidos discursivos desde donde se recorta un aparato de creencias, el cual vuelve a movilizarse en pos de la eliminación de las diferencias como cierre, y en el caso de *Bolivia*, a reiniciar el ciclo.

Esta tensión experimentada entre lo nomádico, el desplazamiento, y el cierre de las comunidades, constituyen focos de conflictos que en *Bolivia* encuentran el terreno propicio para que en el trasvasamiento de las fronteras los dos estados tiendan al desequilibrio. Por un lado, la comunidad constituida alrededor del bar. Allí los sujetos enuncian el cierre y la atomización frente a la amenaza exterior. El lazo comunitario que reúne y posiciona a los sujetos que convergen en el espacio del "bar" es precario, ya que esos sujetos son nómades en el espacio urbano. Al decir de Gonzalo Aguilar, son figuras que el capitalismo descarta y que permiten la focalización de un orden en disgregación.

En el caso particular de *Bolivia* podemos leer cómo la temática identitaria está subordinada a la trama del delito, el cual funda el aparato de reconocimientos y exclusiones. Y a la vez, tanto identidad como delito están imbricados y sostenidos por la constitución de los espacios. Son las trazas espaciales las que organizan el flujo discursivo, y a la vez esa arquitectura sólo se constituye en la construcción fílmica como una estética de contrastes problematizada por los vacíos, distancias, tránsitos, y umbrales donde el discurso de la Ley puede ser, tanto en su ausencia como en su presencia, el factor de exclusión y de invisibilidad predominante de las representaciones canónicas de la cultura. Y en todo caso, aún cuando la invisibilidad y el silencio sean los elementos de cierre de esa narrativa, *Bolivia* subraya, entre la zona de blancos y negros, en los contrastes, la irrupción de las fronteras en el devenir constitutivo de las identidades.

5. CONCLUSIONES

Después de haber esbozado los recorridos narrativos en relación a la construcción de una cartografía espacial, retomamos aquello que Ludmer (1999) definía como *fábula de identidad y ficción de exclusión*. La intención es pensar a partir de esa categorización las potencialidades del discurso audiovisual en relación a sus posibilidades deconstructivas de las cristalizaciones discursivas. En ese sentido, el cine nos presenta ciertas narrativas donde la presentación de cuerpos y voces, desplazamientos, comunidades y discursos, fluctúan entre la dispersión y la atomización, la diáspora y la disgregación. De aquí en más podrían pensarse entrecruzamientos que pongan en relación los movimientos estéticos narrativos y la dislocación de las *epistemes* sobre las que se fundan los módulos que regularizan las representaciones de la cultura, desde donde se leen las asimetrías fundantes de la nación, y sobre las cuales reposa la posibilidad de penetrar en los corrimientos de esas mismas asimetrías. Tal como *Bolivia* lo vuelve legible al llevar los estereotipos y discursos identitarios sobre la diferencia a un punto límite, y en ese mismo movimiento, muestra en las zonas fronterizas la precariedad de los lazos que los constituyen.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, G. (2006)** *Otros Mundos. Un ensayo sobre el Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Anderson, B. (1993)** *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2005)** *Identidad, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Bhabha, H.K. (comp.) (1990)** "Narrando la Nación", en *Nación y Narración*. Buenos Aires: Siglo XXI (2010).
- de Certeau, M. (1980)** *La invención de lo cotidiano. Artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana (2000).

Del Coto, M.R. (2007) La construcción de la denominación Nuevo cine argentino en los metadiscursos de la prensa especializada y no especializada. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

García, L. (2002) "Bolivia, según Caetano" en Diario *La Nación*. 10 de abril de 2002. <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=387438> (Consulta: diciembre de 2009).

Ludmer, J. (1999) *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Libros Perfil.

Wolf, S. (2007) "Cine Argentino. Las otras poéticas" en Del Coto: *La construcción de la denominación Nuevo cine argentino en los metadiscursos de la prensa especializada y no especializada*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

JOURDÁN, MARCELO

"Bolivia: identidades en la frontera. Un acercamiento al filme *Bolivia* y a los procedimientos estéticos y semionarrativos que intervienen en la construcción de los espacios de contacto de las identidades", en: **DE SIGNOS Y SENTIDOS / 12**. Santa Fe, Argentina: ediciones UNL. Año 2011, pp. 152-170.