

Universidad Nacional de Rosario

Facultad de Ciencia Política y RRH – Licenciatura en Comunicación Social

Tesina de grado

# ARGENTINA SEGÚN HOLLYWOOD

Las representaciones argentinas en series y películas de la industria audiovisual estadounidense



Alumno: Julián Favre

Director: Rubén Biselli

Rosario, junio de 2019

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO I - EL CINE EN HOLLYWOOD.....	5
a. Sobre la industria y el arte.....	5
b. La conformación del sistema hollywoodense de producción.....	7
c. Los géneros cinematográficos.....	10
CAPÍTULO II - DEL FILM A LA SERIE.....	14
a. Nacimiento de la televisión norteamericana.....	14
b. Series de ficción.....	15
c. Televisión por cable.....	17
d. Nuevos fenómenos de consumo.....	18
CAPÍTULO III - SOBRE REPRESENTACIONES E IMAGINARIOS.....	22
a. Representaciones colectivas e imaginarios sociales.....	22
b. La representación de otras culturas.....	25
c. La construcción del personaje.....	30
CAPÍTULO IV - ANÁLISIS.....	34
a. Los gauchos y el tango.....	34
b. Refugio de nazis.....	39
c. Exilio.....	42
d. Delincuencia.....	45
CAPÍTULO V - CONCLUSIONES.....	50
BIBLIOGRAFÍA.....	52
ANEXO.....	56

## INTRODUCCIÓN

El cine y la televisión son medios de comunicación y de manifestación artística que reúnen diversas formas de expresión —imágenes, trazos gráficos, palabras, sonidos—, por lo que siempre han sido objetos de estudio relevantes para el campo de la comunicación. Precisamente en este caso nos interesa indagar sobre las películas y series de ficción producidas por Hollywood, que refieran en menor o mayor grado a Argentina, ya sea por presentar personajes argentinos, por visitar nuestro país o simplemente deslizar enunciados referentes a Argentina.

En ese sentido, *Hollywood* tal vez suene como un concepto abstracto, que utilizaremos para referirnos a la gran industria audiovisual estadounidense, asentada casi en su totalidad en la ciudad de Los Ángeles, donde se fueron instalando los principales estudios de cine desde principios del siglo XX y que rápidamente han llegado a conformar una meca del cine mundial.

El alcance masivo de dicha industria audiovisual evidencia la necesidad de analizar sus producciones, más aun teniendo en cuenta los modos de operar del cine, y los fenómenos que se evidencian ante la pantalla grande, como la impresión de realidad, que lleva a los espectadores a proyectar allí deseos y necesidades, y a identificarse en algo o en alguien (MORIN, 2012; 85). Además, se construyen allí representaciones colectivas que conforman lo que denominaremos “imaginarios sociales”, mediante los cuales una colectividad —en este caso la sociedad estadounidense— designa su identidad e impone ciertas creencias comunes (BACZKO, 1991; 28), sobre las cuales reflexionaremos.

Para la conformación del corpus se reunieron artículos de diarios y revistas, como también videos de YouTube que recopilan fragmentos audiovisuales que hacen alusión a nuestro país. A partir de allí se realizó un extenso listado de series y películas con una breve descripción del fragmento y la referencia precisa, que se incluye como un anexo al final del trabajo.

Cabe destacar que en el listado inicial de fragmentos tenidos en cuenta encontramos numerosos tópicos que se repiten, motivo por el cual fue necesario realizar un recorte y escoger cuatro de los más reiterados: la figura del gaucho, la alusión a los nazis, el sitio ideal para exiliarse y la delincuencia.

Así, durante la primera parte se propone un breve recorrido por la historia y el desarrollo del sistema hollywoodense de producción y la conformación de los diversos géneros cinematográficos. También se repasa el surgimiento de la TV, la evolución de los formatos televisivos, y la importancia de las nuevas tecnologías en la distribución y exhibición de las series de ficción.

En la segunda parte se ponen en relieve los modos de operar de estos medios audiovisuales, y nos preguntamos cómo trabajan las representaciones que conforman los imaginarios sociales. A su vez, exploramos otros trabajos acerca de la representación de otras culturas por parte de las producciones estadounidenses, y traemos a consideración algunos conceptos para pensar la importancia en la construcción del personaje.

Y luego, seleccionamos y analizamos los fragmentos teniendo en cuenta cuatro categorías: los datos principales –sinopsis, fecha de emisión y compañía productora–, el género al que pertenece la pieza, la temática a la que refiere y la caracterización del personaje. Por supuesto que dependiendo del tipo de referencia en cada caso resultará más importante narrar los hechos, resaltar los atributos del personaje o simplemente destacar los diálogos.

Finalmente, elaboramos consideraciones y conclusiones respecto a las representaciones, a las tendencias y los mitos, como a las capacidades mencionadas de cine y la televisión, que en cierto punto también ejercen un poder que trabaja sobre los símbolos propios de una cultura.

## CAPÍTULO I - EL CINE EN HOLLYWOOD

### a. Sobre la industria y el arte

En este trabajo nos referimos al cine de Hollywood, la gran meca que históricamente ha liderado los rankings de producción y distribución de películas, logrando un alcance único a nivel mundial. Es por eso que también hablaremos de “industria hollywoodense”.

Dicho esto, cabe diferenciar algunos puntos de nuestro concepto de industria con el de Industria Cultural, desarrollado en los años cuarenta por Theodor Adorno y Max Horkheimer en su gran obra *Dialéctica del Iluminismo*. Allí, los teóricos alemanes desarrollan una visión sumamente negativa, refiriéndose al cine, a la radio y a la televisión como un sistema de producción de cultura en donde la ideología de la clase dominante se reproduce constantemente, y al mismo tiempo advierten sobre sus fines lucrativos y su producción estandarizada ante consumidores pasivos, sin capacidad de reflexión crítica.

Lo más cuestionable de esta idea es la afirmación acerca de que:

“Film y radio no tienen ya más necesidad de hacerse pasar por arte. La verdad de que no son más que negocios les sirve de ideología, que debería legitimar los rechazos que practican deliberadamente. Se autodefinen como industrias y las cifras publicadas de las rentas de sus directores generales quitan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos”. (ADORNO y HORKHEIMER, 1988)

El carácter de mercancía degrada el concepto de arte, por lo tanto Adorno habla de un empobrecimiento de las formas de experiencia. En ese sentido, hasta podríamos estar más cerca de las ideas de Walter Benjamin, otro crítico del arte también ligado a la Escuela de Frankfurt, ya que abre una mirada un tanto más alentadora con respecto a la reproductibilidad que logra la industria, un progreso de la técnica aplicada sobre las obras de arte. De una contemplación lejana y ajena a las masas, pasamos a una democratización y posibilidad de apropiación crítica por parte de ellas. Es decir, la posibilidad de romper con la tradición y acercar el arte al público. (SZPILBARG y SAFERSTEIN, 2014)

Los escritos de Benjamin son algo ambiguos al respecto. Sin embargo, es a esta posibilidad de alcance masivo a la que nos referimos cuando hablamos de industria

hollywoodense. A la posibilidad de llegar hasta un público enorme simultáneamente, y dicho alcance lleva consigo la capacidad de los nuevos circuitos y medios técnicos de amplificar formidablemente discursos, representaciones e imaginarios sociales que serán difundidos por todo el mundo, a través de los cuales se ejerce un poder simbólico, como analizaremos más adelante.

La cuestión acerca de qué es arte y qué no lo es nos remitiría a un debate que se inició hace ya muchos años y que no nos interesa profundizar en este momento. Sobre el asunto que nos incumbe en este capítulo, nos surgen otros interrogantes: ¿Se puede, entonces, hablar de arte e industria a la vez? ¿O el modelo de producción industrial inevitablemente desplaza todo tipo de arte, como si se tratara de una dicotomía entre uno y otro?

Está claro que la mayoría de los expertos del cine no terminan de aceptar una teoría alienante como la de Adorno y Horkheimer, y hablan de la existencia de distintas formas del arte, de la búsqueda necesaria de armonía entre arte e industria a pesar de tener intereses contrapuestos, pero nunca de una falta artística a raíz de los procesos productivos industriales.

Al respecto, Ruth del Prado Sandoval reflexiona sobre el asunto en su artículo *El Cine: arte o industria*<sup>1</sup>, en donde reivindica al denominado séptimo arte y analiza el desarrollo del mismo desde su nacimiento, a finales del siglo XIX. Sostiene que el éxito del cine está íntimamente ligado al acto de socializar, divertir y culturizar inherente al ser humano, y que la experiencia cinematográfica nos aporta las herramientas necesarias para entender mejor el mundo, para relacionarnos con otras personas y comprender distintas culturas. Y además, asegura sin preámbulos que el cine es un arte, y a su vez, una industria: “un arte para contar historias que precisa de una infraestructura y una maquinaria precisas. Es imprescindible la intervención de operadores técnicos con dotes artísticos y de una industria capaz de sostener este juego de sombras”. (SANDOVAL, 2015)

El sentido empresarial e industrial de la obra cinematográfica es evidente por sus funciones de producción, distribución y exhibición, y a la vez se compone de tantas

---

<sup>1</sup> Artículo publicado en la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://biblioteca.ucm.es/revcul/e-learning-innova/124/art1798.pdf>

influencias artísticas como lo son la literatura, la fotografía, la pintura, la arquitectura, la música y el espacio escénico teatral, que se llevarán a cabo mediante un proceso creativo. De hecho, en los años que corren, la industria es el medio inevitable a través del cual se canaliza el arte del cine, y los artistas reportan beneficios a la industria. Prácticamente se necesitan uno y el otro, no es posible estudiar ambos aspectos por separado.

#### **b. La conformación del sistema hollywoodense de producción**

Si bien podríamos mencionar numerosos antecedentes a la proyección en pantallas, los orígenes del cine comúnmente se remiten a finales del siglo XIX, precisamente al año 1895, donde la primera proyección de los hermanos Lumière, en un bar de París y ante una gran cantidad de público, marcó un antes y un después por la novedad y el éxito de la técnica del cinematógrafo.

Incluso todos los planos utilizados en el film de Louis Lumière llamado *La llegada de un tren*, de 1895, fueron los que se utilizaron en décadas posteriores en el cine, desde el plano general del tren que llega en el horizonte hasta el plano cercano. Pero también fue una técnica puramente demostrativa, tal como explica el historiador francés Georges Sadoul en *Historia del cine mundial*, ya que el arte se limitaba a la elección de un tema y a la animación fotográfica.

Inmediatamente fueron surgiendo alternativas que le daban más teatralidad al cine, y ante muchos intentos tanto en Europa como en Estados Unidos, fue George Méliès quien llegó a ser el verdadero creador del espectáculo cinematográfico, “un parisino que se hizo especialista del trucaje en la pantalla, y fue quien finalmente empleó sistemáticamente en el cine la mayor parte de los medios del teatro: guión, actores, vestuario, maquillajes escenografía”. (SADOUL, 2004; 22)

Fue justamente la película de Méliès *El viaje a la luna* (1902) la que permitió la apertura del primer cine permanente en Los Ángeles, aquella lejana ciudad de cuyos suburbios uno ya se llamaba Hollywood. Fue un lanzamiento muy exitoso en Estados Unidos, pero el primer florecimiento norteamericano tuvo otras causas que es importante resaltar.

Uno de los procesos que empezó a marcar características propias del cine estadounidense tiene que ver con la conformación de los *nickelodeons* (denominación proveniente de Nickel, la moneda de cinco centavos en EEUU, cuyo valor costaba la entrada), las primeras salas que reclutaban la clientela de las capas más pobres de la sociedad, y sobre todo entre emigrantes. Ya en 1908, algunas cadenas de nickelodeons agrupaban un centenar de establecimientos, y sus propietarios, la Fox, los Laemmle, los Zukor, los Loew, constituían una potencia.

Fue la época de brutal crecimiento para el cine norteamericano, ya que “no contaban con diez salas a principio de 1905, pero poseían cerca de diez mil a fines de 1909” (SADOUL, 2004; 56). Además, el género *western* ya era una especialidad por su color local auténtico, así como en el plano técnico impusieron en los estudios europeos el uso sistemático de los planos que acercaban la cámara a los actores y los tomaba de la cintura hacia arriba, y que se llamaron en su honor “planos americanos”.

Sin embargo, también tuvo que atravesar algunas crisis provocadas por la *guerra de las patentes*, una lucha contra el monopolio cinematográfico impuesto por el estadounidense Thomas Edison, creador del quinetoscopio o cámara de cine, que pretendía cobrar licencias por el uso de dichas cámaras. Edison formó lo que se llamó el *Trust*, la unión de varias compañías entre las que se destacaban la Edison, la Vitagraph y la Biograph, que habían establecido estudios en Nueva York y mantenían la intención de controlar toda práctica cinematográfica.

Las compañías salían de expedición para rodar en escenografías naturales. Comenzaron por explorar los suburbios de Nueva York o de Chicago, pero no tardaron en llegar a Florida, al gran Lago Salado, las Montañas Rocallosas, a la misma California.

Nuevos productores autodenominados orgullosamente *Independientes* decidieron dar pelea al *Trust*, que controlaba la mayor parte de la explotación. Atraieron a sus principales cuadros técnicos, especialmente de la Vitagraph y de la Edison, y fueron finalmente los grandes responsables de la fundación de Hollywood. El motivo por el cual lograron imponerse fue por llegar a una victoria en la denominada *guerra de las estrellas*, una lucha por reclutar a los actores más

exitosos de su momento, lo que finalizó con la era de los *nickelodeons* y dio inicio a la etapa del *star system*, que a su vez llevó a Hollywood a su primera época dorada cerca de la década del veinte.

De esta manera el *star system* fue delineando otro punto clave en el cine hollywoodense. Una de las primeras estrellas fue Rodolfo Valentino, un italiano naturalizado estadounidense que entre sus tantas obras interpretó a un gaucho argentino en *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (1921). Y hasta llegaron a contratar a un joven inglés muy talentoso que estaba de gira por los Estados Unidos y posteriormente sería una de las máximas figuras de Hollywood: Charles Chaplin.

Otro proceso que tuvo lugar en esa época y que continuó marcando el estilo hollywoodense fue la conformación de diferentes géneros cinematográficos bien delimitados: western, bélico, musical, melodrama, comedia o biopics. Y en este sentido, Rick Altman es contundente al resaltar que “los críticos no se cansan nunca de explicar que Hollywood utilizó formas genéricas para asegurar la simplicidad, la estandarización y la economía de producción” (ALTMAN, 2000; 65), que permitió la producción en masa y la posibilidad de que los consumidores elijan las películas en base a esa identificación.

En pocas palabras, la competitividad y el carácter mercantil fueron los aspectos que guiaron al cine norteamericano desde sus inicios, y lo continuaron haciendo durante los grandes acontecimientos posteriores, como La Primera Guerra Mundial, que marcó la decadencia del cine europeo y la confirmación de la supremacía norteamericana. Y tal vez fue el período de 1930 y 1940 el momento de mayor esplendor, donde se consagró el “estilo del Hollywood clásico” según Menéndez Ayuso, quien asegura que “fue estableciendo al hilo de sus descubrimientos unas normas expresivas nuevas producto de la adición del sonido a la imagen” (MENÉNDEZ AYUSO, 1993; 79).

Un estilo a su vez potenciado por el otro hecho que atravesó a la gran mayoría de las películas de los años posteriores como fue la Segunda Guerra Mundial, que también “contaminó” gran parte de la producción audiovisual, sobre todo con una buena cantidad de películas bélicas, en un período en el que el patriotismo se

mezcló con el cine en una práctica que perduró el resto del siglo XX, con muchas alusiones a la Guerra Fría, y donde los enemigos soviéticos fueron una constante.

En este recorrido por la primera mitad del siglo XX queda claro cómo los formatos audiovisuales van evolucionando en base a la demanda de un cine sumamente competitivo y guiado por la taquilla, de la misma forma que sucede con el pasaje al formato de la serie algunos años más adelante, y que llevaría a hablar de “edades doradas” también en la televisión norteamericana.

### **c. Los géneros cinematográficos**

Siguiendo la línea postulada anteriormente, los géneros cinematográficos reúnen un contenido común, que se refleja en el argumento, el vestuario, los decorados, en la utilización de determinados actores, e incluso en los valores que sustentan. Si bien analizaremos piezas pertenecientes al amplio género de ficción, y más adelante nos detendremos en los principales formatos de la comedia y el drama, comenzaremos por la conformación y distinción de cada uno de los tipos de films que podemos encontrar en el mundo del cine.

En primer lugar, los géneros son “fórmulas que facilitan una producción rápida, y el control riguroso del producto por parte del estudio” (MENÉNDEZ AYUSO, 1993; 86), para satisfacer ciertas expectativas y de esa manera asegurar la asistencia del público.

Pero a su vez, en *Los géneros cinematográficos*, Rick Altman demuestra que el proceso mediante el cual se definen los géneros resulta de operaciones posteriores al hecho, y no pensadas de antemano bajo esquemas ya existentes. En otras palabras, todo proceso de formulación de géneros está acontecido en el pasado, ya que comienza con una intencionalidad clara por parte de los productores de querer imitar ciertos aspectos de películas exitosas, pero que finalmente consolida su identidad con ayuda de la crítica.

Normalmente los críticos dan por sentado que los géneros cinematográficos se toman prestados de géneros ya existentes en otros medios, pero Altman no se conforma con situar los orígenes en un medio distinto al cinematográfico y plantea un método nuevo al tomar películas como *La melodía de Broadway* (1929), *Asalto y*

*robo a un tren* (1903) y *Disraeli* (1929), consideradas prototipos históricos del musical, el western y el biopic, respectivamente, para luego analizar tanto la terminología utilizada en su momento como las decisiones de producción (ALTMAN, 2000; 56).

Un dato no menor fue que en su momento ninguna de esas películas se consideraban dentro de los géneros en cuestión, pero el afán de los productores de evaluar los filmes más populares con la finalidad de producir más éxitos hizo que muchas se parecieran a sus antecesoras, con lo que se van creando en el transcurso de ese proceso las estructuras compartidas que se acaban cristalizando en forma de géneros. Por eso, la conformación de un nuevo género comienza con las lecturas críticas de las películas por parte de los productores, que se encargan de desmenuzar todos los elementos que la componen para luego estudiarlos exhaustivamente y volver a utilizarlos ordenándolos de un modo distinto, como partes de una nueva historia.

Fue así como se consideró tiempo después a *Asalto y robo a un tren*, de Edwin Porter, como la primera obra del western, género netamente americano, basado en escenas del oeste y los conflictos entre vaqueros, pero que también contaba las historias de viajes en una época de creciente inmigración. Unos años después, el mismo Porter dirigiría *Vida de un vaquero* (1906), la película que él consideraba su primer western. Pero fue a finales de la década cuando se aceptó a este género como tal, y recién entre 1910 y 1920 cuando la producción reiterada de este tipo de filmes lograría que los espectadores las interpretaran sistemáticamente.

Lo mismo sucedió con el biopic, para el cual tenemos que adelantarnos ya hasta finales de los años treinta, momento en que se consolida el género que sentó las bases con *Disraeli* en el año 1929. En un principio, la Warnes atribuía su éxito a su temática centrada en la historia británica, sus intrigas políticas y luchas internacionales, pero como esos mismos atributos no resultaban relevantes en películas posteriores, fue constantemente redefinida hasta adquirir las características que les resultarían familiares a los amantes del biopic: la figura de un extranjero, luchador, con carácter independiente. El biopic se instaló definitivamente cuando se empezaron a reproducir de manera sistemática estos

elementos, sumados a otros detalles biográficos específicos de las películas anteriores.

No diferente fue la historia del musical, que irrumpió en Hollywood con la llegada del sonoro. La gran mayoría de las historias del género coinciden en que *El cantor de jazz* (1927) fue la primera obra de esas características, que llegaría a su apogeo también entre 1929 y 1930. En este género se encuentran grandes importaciones de Broadway, de donde se reciclan canciones y argumentos, pero donde Hollywood también produce sus propios musicales valiéndose del equipo artístico de Broadway. Y lo que resulta irónico es que “el uso del término *musical* como etiqueta única para designar un género específico no fue aceptada popularmente hasta la temporada 1930-1931, cuando la predilección del público por los musicales cayó en picado” (ALTMAN, 2000; 58). Sólo después de esa decadencia se utilizó el término *musical* como designación de este tipo de películas.

Por otra parte, existen otros géneros que tal vez escapan a la teoría planteada por Altman, como puede ser el caso de las películas bélicas, que resulta preciso mencionar por el fuerte contenido simbólico que representan. Lo que ocurre con el cine bélico es particular por tratarse de un género conflictivo por naturaleza, utilizado desde los comienzos como una herramienta al servicio del Ejército para exaltar el espíritu de guerra entre los ciudadanos. Incluso *Wings* (1927), que fue la primera en obtener el premio Óscar a la mejor película, contó con todo el apoyo del Pentágono, según denuncia el periodista norteamericano David Robb en su libro *Operación Hollywood*, en el que documenta la enorme cantidad de películas que han sido subvencionadas y avaladas por la industria militar. También menciona otros títulos como *Why We Fight*, un documental de Frank Capra presentado en siete entregas entre 1942 y 1945, durante la Segunda Guerra Mundial, y varias películas de acción mucho más recientes que aumentaron el reclutamiento militar en sus respectivas épocas, como *Rambo* (1982) y *Top Gun* (1986). Es decir, resulta evidente que películas de este estilo ejercen una gran influencia en la percepción pública.

Otro caso particular es el de la ciencia ficción, que aporta grandes obras al cine hollywoodense desde el estreno de *Viaje a la luna* en el año 1902, una de las primeras en jugar con los efectos fotográficos. Si bien es un género amplio al igual

que el drama o la comedia, dentro de los cuales suelen existir diversas variantes, resulta importante traerlo a consideración por cómo expone “la fuerza del cine como constructor colectivo de imaginarios sobre el futuro” (PANTOJA CHAVES, 2012; 6). Y claro que no sólo sobre el futuro trabaja la ciencia ficción, sino también sobre viajes al espacio, viajes en el tiempo, experiencias con alienígenas y demás posibilidades ficticias que generan un fanatismo muchas veces desmesurado entre los espectadores jóvenes. Tal es el caso de *Star Trek* o *Star Wars*, que en la década del 70 pusieron al género en lo alto y generaron esa cultura de fans estudiada por Henry Jenkins.

Y por último, resulta oportuno señalar cómo los géneros atraviesan la frontera del cine y se observan también en la televisión misma, en donde las series y los programas de Estados Unidos han gozado de un nacimiento y consolidación a finales de la década del 40, momento en el que grandes obras dramáticas eran realizadas por profesionales del mundo del teatro.

Si bien en términos más amplios la comedia ha superado tradicionalmente al drama en nivel audiencia, y en la década del setenta precisamente las comedias de situación ocuparían la mayor parte de la grilla durante un largo tiempo, esto cambia rotundamente en las últimas décadas. Así lo explica la española Concepción Cascajosa en la revista *Historia del Cine*: “la nueva edad dorada de la televisión, como lo fueron la añorada primera en los años cincuenta y la segunda en los ochenta, es esencialmente un momento de esplendor para el género dramático” (CASCAJOSA, 2009; 13).

En este período cobran fundamental importancia los canales de cable, como la principal fuerza innovadora, pero claro que ya estamos hablando de un fenómeno que también merece ser analizado en profundidad.

## CAPÍTULO II - DEL FILM A LA SERIE

### a. Nacimiento de la televisión norteamericana

Si bien las primeras transmisiones públicas en Estados Unidos comienzan en 1938, la televisión se termina de consolidar recién en la década de 1950. Resulta evidente que el estallido de la Segunda Guerra Mundial postergó su desarrollo en ese entonces. A partir de allí comenzaría su camino hasta transformarse en “el medio de masas por excelencia, el canal audiovisual que llega a mayor cantidad de consumidores y, sin dudas, la experiencia comunicacional más impactante del siglo XX” (SCOLARI, 2009; 2).

La mayoría de los progresos tecnológicos que dieron origen al medio llegaron gracias a los aportes de científicos británicos, alemanes y rusos, y los primeros servicios regulares de televisión se pusieron en marcha en Alemania en 1935 y en el Reino Unido en 1936, y sentaron claras diferencias entre la configuración de la televisión en Europa y la que se establecería algunos años más adelante en Estados Unidos: desde el comienzo se mostraba en Europa como un medio con claras características de servicio público, ya que estaba controlada exclusivamente por los gobiernos, mientras que en el país norteamericano su espíritu sería siempre comercial (MORA MAESO, 2017 ;14).

Según Cascajosa, el proceso de legitimación del medio televisivo comienza entre finales de los años 40 y mediados de los 50, periodo que dio lugar a la primera edad dorada de la televisión norteamericana. Fue una época en que “su audiencia era todavía limitada a una élite económica y sociocultural que disfrutaba del humor urbano de Jack Benny y Sid Caesar, y de la presencia de estrellas como Humphrey Bogart y Edward G. Robinson, en los llamados espectaculares” (CASCAJOSA, 2009; 8). Pero sobre todo, fue el tiempo de notables obras dramáticas con conciencia crítica para tratar temas como el divorcio, el suicidio, la alcoholemia, la violencia juvenil, el racismo y hasta algunas adaptaciones de clásicos literarios.

Durante los años ‘50, el crecimiento del público y el desarrollo de sus competencias comunicativas le permitieron asimilar nuevos estilos, propuestas estéticas y entramados narrativos complejos. La construcción de personajes que

responden a situaciones sociohistóricas diversas fue dando paso a un proceso de evolución que desembocó en el nacimiento y la consolidación de la serie televisiva.

## **b. Series de ficción**

Cabe destacar aquí que la serie o teleserie es una de las tres formas básicas que ofrece el campo de la ficción televisiva, siguiendo las definiciones propuestas por el investigador Ángel Carrasco Campos. Mientras llamamos “telefilm” a las películas confeccionadas para su programación en televisión, y “miniserias” a los relatos fragmentados de ficción y estructurados en escasos episodios, la “teleserie” es aquella narración seriada de diferentes relatos de ficción, también fragmentados en capítulos pero con una estructura narrativa compleja, estrategias de producción y recursos estéticos más elaborados (CARRASCO CAMPOS; 2010). En este caso, nos detendremos puntualmente en las teleseries, un formato que tiene sus orígenes en las emisiones radiales de la década de 1930, y que dio un salto a la pantalla televisiva justo a mitad del siglo XX.

*I Love Lucy* (1951-1957) fue la primera serie de éxito en Estados Unidos, una sitcom que durante cuatro temporadas fue la más vista de la televisión. La sitcom, o “comedia de situación”, surge en Estados Unidos en la década de 1950, como el formato tradicional de la telecomedia. Se trata de una propuesta muy cercana al teatro que emplea un número definido y relativamente escaso de personajes y de decorados, rodada en interiores y que, muy habitualmente, cuenta con las llamadas risas enlatadas que interrumpen y señalan convenientemente aquellas escenas de marcado carácter cómico. Además, suele utilizar pequeñas tramas autoconclusivas en cada capítulo.

En la década siguiente las series de ficción emitidas en cadenas como ABS o CBS comenzaron a ser tomadas en serio y alteraron notablemente las expectativas de los espectadores, dando paso a una nueva etapa marcada por éxitos mundiales. Por un lado, se destacaron seriales con tramas abiertas como *Dallas* (1978-1991) o *Dinastía* (1981-1989), que también podríamos definir bajo el rótulo de “soap opera”, el formato dramático de ficción norteamericano por excelencia. Esto se debe a sus contenidos centrados en las relaciones humanas y el carácter abierto de sus tramas, las cuales van siendo creadas, modificadas y eliminadas sobre la

marcha, en consonancia a las preferencias de la audiencia o a exigencias de los patrocinadores. Por otro lado, series como *Columbo* (1971-1978), *La familia Ingalls* (1974-1983) o *Hill Street Blues* (1981-1987) fueron claros ejemplos de series dramáticas clásicas. Éstas se caracterizan simplemente por la presencia de conflictos y tensiones como motor de la historia, alejadas del humor o la comedia, donde las características de los personajes principales y las relaciones que existen entre cada uno de ellos son elementos que quedan en segundo plano.

Justamente este tipo de dramas serán los que más irán evolucionando y captando audiencias masivas a través de los años. Con el lanzamiento de *Los Soprano* en 1999, los cineastas hablan de una nueva edad dorada que puso al drama televisivo como una de las formas culturales más estimulantes de la contemporaneidad. Resulta notable cómo *Los Soprano* (1999-2007), *Dexter* (2006-2013), *Lost* (2004-2010) o *24* (2001-2014), por mencionar algunas de las series más destacadas de ese periodo en función al éxito comercial obtenido, impacto crítico e influencia, pertenecen al macrogénero dramático en sus diversas variedades de policiaco, espionaje, médico o judicial (CASCAJOSA; 2009, 12). El misterio y la intriga son trabajados de forma tal que muchos espectadores consumen series prácticamente de manera adictiva. En otras palabras:

“En el caso del drama se rompe con la necesidad de cotidianidad y familiaridad de los contenidos como gancho para las audiencias, optándose por la búsqueda de situaciones en su mayoría ajenas a la normalidad cotidiana de las audiencias medias”. (CARRASCO CAMPOS; 2010)

En la actualidad, también se volvió normal y frecuente la producción series profesionales, basadas en médicos, policías o criminólogos, como puede ser el caso de *A dos metros bajo tierra* (2001-2005), *Dr. House* (2004-2012) o *True Detective* (2014-actualidad), por mencionar algunas. De alguna manera se evidencia cómo el drama apuesta por trabajar sobre realidades no cotidianas para la mayoría de los espectadores.

Además, el hecho de que la estructura del drama permite que la trama de cada capítulo se desarrolla de forma autoconclusiva, hace que sea sencillo agregar o eliminar personajes, o hasta detener la producción y emisión de capítulos sin necesidad de ofrecer ningún tipo de conclusión. Por todos estos motivos, “se trata

del formato de ficción más empleado por la industria televisiva internacional, y en especial la norteamericana” (CARRASCO CAMPOS; 2010).

La relevancia alcanzada por la televisión norteamericana, y el modo en el que compite con el cine de Hollywood es un fenómeno muy estudiado por los críticos de cine, en especial durante el comienzo del siglo XXI. Concepción Cascajosa cita en su artículo mencionado anteriormente a prestigiosos directores de cine que explicaban esta supremacía del nuevo formato serie allá por el año 2003, donde afirmaban que la televisión norteamericana ya había logrado incluso superar al cine hollywoodense en muchos aspectos.

### c. Televisión por cable

Claro que la aparición de la televisión por cable a mediados de la década de 1970 fue clave en el progreso de todos estos programas. TBS fue el primer canal de cable básico, al que le siguieron cadenas como CNN, C-Span y Nickelodeon, las cuales estaban dispuestas a proveer más y mejores contenidos a los hogares. Y en la década del 1980 aparecen cadenas como MTV, ESPN y A&E que continuaron aumentando esa oferta de contenidos. Este fenómeno se convirtió en un floreciente negocio con el que proporcionar a los espectadores una programación más diversificada, apuntando a audiencias más específicas y segmentadas, hecho que inició también el proceso de fragmentación de las audiencias (TÓRTOLA, 2017; 30).

El ejemplo más destacado de los canales por cable es el de HBO, desarrollado por el grupo mediático Time como una oferta *premium*, es decir, que no contaba con publicidad y se financiaba a través de una cuota de abono mensual. Como contraprestación, el espectador disfrutaba de estrenos cinematográficos recientes y grandes acontecimientos deportivos.

El reto de los canales por cable, especialmente de los *premium*, era ofrecer algo significativo que justifique la cuota del abono, y la herramienta más eficaz para lograr su objetivo era la producción de programación original, sobre todo de la modalidad que más impacto industrial y prestigio consigue: la ficción. Ahora bien, *Los Soprano*, la historia de un mafioso que enfrenta distintas adversidades tanto en su hogar como en la organización criminal que dirige, tuvo un gran éxito popular

tal vez por acercarse más al cine y alejarse de lo que había sido la televisión hasta el momento. La libertad creativa en este tipo de series, los guiones mejor trabajados y las tramas con menos fisuras dan cuenta de ello, y justifican el hecho de que directores de cine consagrados, como Martin Scorsese o David Fincher, guionistas como Aaron Sorkin y una gran cantidad de actores se han volcado a distintos proyectos televisivos.

Y otro ejemplo es el de AMC (American Movie Classics), no sólo por tratarse de un canal que empezó siendo *premium* y luego pasó a ser básico, sino porque también se supo adaptar a los cambios que provocó la fragmentación del público. AMC surgió en el año 1984 como un canal que emitía solamente películas clásicas realizadas entre la década de 1930 y 1950, pero a partir del año 2000 decidió comenzar a emitir películas de diferentes épocas para renovar su imagen y captar a un público más joven. Sin embargo, el cambio categórico sucedió en 2007, cuando comenzó a producir contenido original y lanzó *Mad Men*, su serie insignia (TÓRTOLA, 2017; 88).

Con el transcurso de los años, AMC continuó produciendo otras series originales, como *Breaking Bad* (2008-2013) y *The Walking Dead* (2010-actualidad), que también fueron grandes éxitos y fanatizaron a millones de espectadores alrededor del mundo. Por supuesto, todo esto en un contexto donde los modos de consumir los productos televisivos ha cambiado rotundamente por la aparición de las nuevas plataformas digitales.

#### **d. Nuevos fenómenos de consumo**

Es evidente que a lo largo de los años la televisión fue evolucionando y se fue adaptando a los cambios que han traído las nuevas tecnologías. Aquél mueble que generaba reuniones sociales en determinados horarios ya no resulta imprescindible, sobre todo para las nuevas generaciones. Sin embargo, así como la televisión no reemplazó a la radio, ni el cine al teatro, los nuevos dispositivos tecnológicos tampoco lo hicieron con la televisión, aunque haya autores que hablen de su muerte inminente.

La televisión experimentó cambios importantes en relación a la tecnología, como la incorporación del control remoto, la aparición las videocaseteras, los

reproductores de DVD y el fenómeno de la televisión por cable del que hablamos en el capítulo anterior. Tal vez el más destacado sea este último, ya que dejó atrás el modo de difusión amplio de la televisión abierta, denominado *broadcasting*, para dar paso a la programación de los canales de cable y al llamado *narrowcasting*, es decir, las transmisiones para una audiencia recortada en nichos homogéneos como pueden ser: niños, amantes de cocina, aficionados al cine arte, a las comedias, etc. (VARELA, 2009; 9)

Es por eso que también se habla del proceso de fragmentación de las audiencias, que comienza con la televisión por cable pero se profundiza notablemente con las plataformas que utilizamos a partir del surgimiento de un nuevo proveedor que empezó a consolidarse a mediados de los años noventa y revolucionó completamente las formas de consumo: Internet.

En palabras del especialista Manuel Castells, “Internet es la tecnología decisiva de la era de la información, del mismo modo que el motor eléctrico fue el vector de la transmisión tecnológica durante la era industrial” (CASTELLS, 2014; 9). Y si bien no nació quitándole protagonismo a la televisión, dio un salto importante cuando comenzaron a abundar contenidos audiovisuales en plataformas como Youtube, cuyo auge fue de la mano con el proceso de democratización y fácil acceso a internet por parte de los usuarios, y sobre todo cuando se popularizó la descarga continua que conocemos bajo el nombre de *streaming*, a finales de la década del 2000. En otras palabras, el *streaming* es lo que nos permite visualizar transmisiones mientras se descargan, y gracias a ello también transmisiones en directo.

A partir de estas novedades como el *streaming* o el fácil acceso a las nuevas plataformas digitales, se abren los mayores cuestionamientos acerca del futuro de la televisión. De hecho, son muchos los teóricos que se refieren a su muerte inmediata.

Uno de ellos es el semiólogo Eliseo Verón, que a su vez retoma ideas de Umberto Eco y describe detenidamente las tres etapas que ha atravesado de la televisión, la última de las cuales constituye el fin de la TV de masas. La primera se trata de la Paleo-TV, que se presentaba como una ventana abierta al mundo exterior y se

dirigía a un público masivo a través de una grilla de programación clara. La segunda etapa, definida como Neo-TV, se caracterizaba por dejar atrás cierta transparencia que se le atribuía a la Paleo-TV y dejó de hablar tanto del mundo exterior para centrarse en sí misma y en el contacto que establecía con el espectador. Es en este momento donde la grilla comenzó a deshilacharse y los géneros a mezclarse. Pero en la tercera etapa, reconocible a finales de la primera década del siglo XXI, la televisión también deja de centrarse en sí misma y comienza a hacerlo en el espectador. El motivo principal es que las nuevas tecnologías lo colocan en un lugar central: antes permanecía pendiente de la grilla de programación, pero ahora es un receptor autónomo y activo que consume los contenidos disponibles en internet en los momentos que elige. Dicho de otro modo, estamos transitando el camino que lleva al fin de la grilla de programación.

Algo muy parecido postula Mario Carlón en *El fin de los medios masivos: el comienzo de un debate*, donde también pone el acento en el cambio tecnológico que estamos vivenciando, ya que modifica la oferta y el acceso mediático a los discursos televisivos. Y lo que sucede con la figura del destinatario es que se vuelve cada vez más interactiva, modificando su práctica de espectador. Pero a su vez aclara que si hay una televisión que va a morir, esa es la del *grabado*, ya que el *directo* surgió como lenguaje audiovisual en lo televisivo y va a continuar generando discursos masivos a través de acontecimientos y eventos como los deportivos. Por eso, desliza que “probablemente haya comenzado el fin de la televisión como medio, pero mucho menos su fin como lenguaje y dispositivo” (CARLÓN, 2009; 163).

Ahora bien, esto tampoco quiere decir que el lenguaje de lo *grabado* vaya a dejar de existir sino todo lo contrario, las emisiones ya grabadas pueden descargarse cada vez con más facilidad y no hace falta del medio televisivo para poder consumirlas. Nadie se refiere al fin de lo audiovisual, pero sí al fin de la televisión en su formato inicial, ya que está dejando de ser un medio de masas para convertirse en un medio de comunicación consumido individualmente, a través de diferentes plataformas como pueden ser Amazon o Netflix.

El caso de Netflix, uno de los sitios más populares a la hora de consumir series o películas, se destaca por ser una de las primeras empresas en desafiar los modelos

convencionales y ofrecer contenidos que pueden ser consumidos en el momento que se desee, siendo éste el factor que lo distinguió de su competidor HBO. Netflix ofrece películas y series sobre las que paga por los derechos a los propios estudios, pero también ofrece contenidos originales, producidos exclusivamente por ellos (TÓRTOLA; 2017, 62).

Algo que sucedió a partir del furor de Netflix fue que las series comenzaron a seducir a los espectadores más que las propias películas, y al emitir una nueva temporada de una serie, se lanzan todos los capítulos en simultáneo. Es decir, que Netflix supo capitalizar perfectamente el hecho de que cada uno elige qué mirar y en qué momento.

Y en este fenómeno de supremacía del formato serie, también se puede verificar en el espacio público, como en colectivos, aeropuertos o terminales, donde muchas personas aprovechan sus dispositivos digitales (generalmente celulares o tablets) para mirar determinadas series. Al respecto también reflexiona Castells, al analizar el proceso de individualización que atraviesa la sociedad de nuestros días, a la que también denomina *sociedad egocéntrica*, donde, entre otros factores, entra en crisis el modelo familiar patriarcal y crece la autonomía de sus diferentes miembros. Pero aclara que no se trata de un proceso negativo:

“Individualización no significa aislamiento ni, por supuesto, el fin de la comunidad. La sociabilidad se reconstruye en forma de individualismo y comunidad en red a través de la búsqueda de personas afines, en un proceso que combina interacción virtual (online) con interacción real (offline), ciberespacio con espacio físico y local.” (CASTELLS, 2014; 13)

Es decir que Internet no aísla a las personas ni reduce su sociabilidad, sino que aporta todas las herramientas para aumentarla.

## CAPÍTULO III - SOBRE REPRESENTACIONES E IMAGINARIOS

### a. Representaciones colectivas e imaginarios sociales

En los capítulos anteriores nos referimos brevemente a la capacidad de influencia que posee el cine en general y la industria de Hollywood en particular, sobre la percepción pública. En primera instancia, se trata de una influencia política-ideológica otorgada incansablemente a todos los medios de comunicación masivos, en mayor o menor medida según las distintas etapas y perspectivas, pero que en este caso nos interesa resaltar especialmente en el formato de la pantalla grande.

El cine es una herramienta importante como mecanismo de narración de la historia, pero como también explica Fabio Nigra, es necesario advertir su importancia a la hora de construir representaciones imaginarias del mundo, ya que su supuesta perspectiva inocente no es tan así: existen particularidades ideológicas en la elaboración de las historias, especialmente si estas historias refieren al pasado, a la Historia (NIGRA, 2015 a; 2).

De esa abstracción que hoy llamamos Hollywood se ha intentado “influir sobre el decurso de la historia mediante la producción de filmes conscientemente realizados para cambiar el enfoque público con respecto a asuntos de importancia política o social” (ROLLINS, 1987; 13). Por ese motivo hemos mencionado la investigación de David Robb acerca de la relación lograda entre los grandes estudios de Hollywood y los sucesivos gobiernos de Estados Unidos, en su afán de construir una mirada consensual del pasado, con efectos didácticos al interior del país pero también hacia el exterior.

En ese sentido, el mecanismo cinematográfico hasta podría “inventar” un hecho que se transformará en la historia real para la percepción de los espectadores, y también contar ese hecho que previamente no tenía peso en el registro histórico del ciudadano común. La memoria mediática elabora y reelabora recuerdos colectivos que los espectadores no han vivido, llegando provocar que ciertos grupos acaben por asimilar una historia no propia (FABIO NIGRA, 2015 b; 12).

Pero el cine también genera representaciones que no necesariamente se construyen conscientemente, o con la intención decidida de contar la historia de

acuerdo a determinados intereses. Ocurre constantemente en todo tipo de films, en donde el mínimo detalle está pensado desde un sentido común históricamente construido, y más aún teniendo en cuenta que “los mitos y símbolos de Hollywood son aspectos permanentes de la conciencia histórica norteamericana” (ROLLINS, 1987; 13).

Incluso dejando de lado una visión tal vez un poco alienante, podemos reflexionar acerca del modo de operar del cine desde su primera proyección, en el año 1895. Los espectadores del cinematógrafo Lumière se asustaron en la medida en que creyeron en la realidad del ferrocarril que se les echaba encima durante el rodaje de *La llegada de un tren*. Tal como explica Edgar Morin, los espectadores se sintieron, a la vez, actores, ya que “la impresión de vida y de realidad propia de las imágenes cinematográficas es inseparable de un primer impulso de participación” (MORIN, 2012; 87).

Una participación que, al no poderse expresar en acto, se hace interior, sentida. Una intensa participación afectiva. Proyectamos en la pantalla nuestras necesidades, aspiraciones, deseos, obsesiones, temores; del mismo modo que nos identificamos en algo o en alguien, y sentimos sus propios sentimientos.

Esta capacidad de participar afectivamente a través del cine despliega un mecanismo de proyección-identificación que “domina todos los fenómenos psicológicos subjetivos, es decir, que traiciona o deforma la realidad objetiva de las cosas” (MORIN, 2012; 83).

Y de esta forma se manifiesta una capacidad de vivenciar otras vidas a través del cine, se realizan transferencias entre el espectador y el espectáculo de la pantalla. El cine confiere a la imagen objetiva las estructuras de la subjetividad, y se aprovecha del estado del espectador:

“El espectador de las salas oscuras es sujeto pasivo en estado puro. Nada puede, no tiene nada que dar, ni siquiera sus aplausos. Está paciente y padece. Está subyugado y sufre. Todo pasa muy lejos, fuera de su alcance. Al mismo tiempo todo pasa en él, en su cenestesia psíquica, si se puede decir así (...) Y cuando los canales están obstruidos, entonces se abren las esclusas del mito, del sueño, de la magia”. (MORIN, 2012; 91)

Es así como las producciones audiovisuales construyen ciertas representaciones colectivas, en las que se articulan ideas, imágenes, ritos y modos de acción. Esas representaciones conforman a su vez lo que denominamos imaginarios sociales.

Ahora bien, ¿cómo actúan los imaginarios sociales? En primer lugar, son referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad. A través de ellos, una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma, marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales, expresa e impone ciertas creencias comunes. Con “designar su identidad colectiva” nos referimos al hecho de marcar su “territorio” y las fronteras de éste, definir sus relaciones con los “otros”, formar imágenes de amigos y enemigos, de rivales y aliados; así como también modelar recuerdos pasados y proyectar hacia el futuro temores y esperanzas (BACZKO, 1991; 28).

El término “social” se debe a que la actividad imaginante es parte de un fenómeno colectivo, ya que posee factores que son aprendidos, heredados, contruidos y transmitidos por las familias, las comunidades y las culturas a las que pertenecemos. La acción está estructurada por el lenguaje, la educación y las ideas y experiencias compartidas, es decir, estructurada social y colectivamente.

Bronislaw Baczko también explica que estas representaciones de la realidad social tienen un impacto sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, y retoma ideas de Jean Starobinski para explicar que la imaginación trabaja aquí como un poder de separación mediante el cual nos representamos las cosas alejadas y nos distanciamos de las realidades presentes. Es decir, un espectador asiático, por poner un ejemplo, puede percibir y apropiarse fácilmente de las imágenes que el medio construye sobre nuestro país, y a la inversa, un espectador argentino puede confundir algunos aspectos representados en la pantalla con lo que en verdad lo rodea.

Pero además, muchas de estas construcciones que suelen repetirse sistemáticamente, logran quedar naturalizadas en el plano simbólico, allí donde “los lugares comunes se imponen como si fueran evidencias” (BACZKO, 1991; 13).

Es así como el imaginario social se vuelve una pieza del ejercicio del poder. Un poder simbólico que multiplica y refuerza una dominación efectiva por la apropiación de símbolos:

“Es notable el hecho de que las élites políticas se den rápidamente cuenta de que el dispositivo simbólico constituye un instrumento eficaz para influir y orientar la sensibilidad colectiva, para impresionar a la muchedumbre y hasta manipularla” (BACZKO, 1991; 44)

Se trata no sólo de las élites políticas sino también de los colectivos que poseen la capacidad de controlar ciertos mitos, tradiciones, culturas, costumbres y en definitiva, todo lo que representa el espíritu y el pensamiento de una sociedad.

Muchas de las películas surgidas de la industria hollywoodense expresan un conjunto de ideas que refuerzan ese sentido común de los espectadores y logran el éxito comercial. Y también, que ciertos grupos asuman como propios aspectos sustanciales de la ideología dominante. En ese sentido, los imaginarios sociales que se construyen en este medio terminan siendo funcionales a una clase dominante.

#### **b. La representación de otras culturas**

Teniendo en cuenta el objeto de estudio de nuestro trabajo, y específicamente la curiosidad acerca del tratamiento de “lo argentino” por parte de Hollywood, resulta interesante detenernos en otros casos de representaciones extranjeras por parte de las producciones estadounidenses. Las equivocaciones, las banalizaciones y los estereotipos son una constante en la industria del cine. Podemos observar un caso no muy alejado en *Hollywood contra el mundo: la apropiación cultural*, donde Cristina Santos García posa su mirada crítica sobre las películas que refieren a las culturas nativas de América y del Pacífico, en la mayoría de los casos simplificadas y tratadas como meros elementos exóticos.

Con respecto a los indígenas nativo-americanos —es decir, a las etnias que vivían originalmente en Estados Unidos antes de la colonización europea— la percepción tradicional reproduce estereotipos que suelen “romantizar” todo aquello relacionado con la colonización y lo salvaje. Con frecuencia se reducen todos los colectivos diversos a una sola tribu, y además de prevalecer el arquetipo del

indígena violento e incivilizado, solemos observar la contraposición con un personaje blanco que cumple el rol de héroe, colonizador redentor, compasivo, valiente y virtuoso. La autora lo explica detalladamente:

“La representación de los indígenas se ha hecho desde una perspectiva primitiva y violenta, en ocasiones incluso mística, pasiva e inferior. La gran mayoría son representados llevando ropas hechas de pieles animales, llevando lanzas o disparando flechas, bailando junto al fuego y atacando a cualquiera que se adentre en su territorio” (SANTOS GARCÍA, 2007; 12)

Ejemplos claros son las películas de Disney, *Peter Pan* (1953) y *Pocahontas* (1995), en donde vemos a colonizadores que son héroes y que mantienen relaciones amorosas con mujeres nativas, y comunidades indígenas que apenas hablan, que luchan constantemente y que ayudan al héroe blanco, quien será el único capaz de vencer al villano de la historia. Tanto el personaje de Pocahontas como el de la princesa Tigrilla se enamoran de un hombre blanco y occidental y arriesgan su vida por ellos.

Este tipo de referencias banales también se pueden observar en la mayoría de los westerns, donde se ve ignorada la temática del colonialismo, la ocupación americana y la masacre de tribus, como en el caso más reciente de *El Llanero Solitario* (2013) –también distribuida por Disney– donde el asesinato de toda una tribu en el lejano oeste es ignorado, y el foco permanece en las hazañas del llanero solitario, el héroe blanco. Pero además, los modos de hablar del personaje que mezcla varios idiomas, su conexión espiritual y casi mágica con la naturaleza y su vestimenta extravagante dan cuenta de la poca importancia al respeto de estas culturas.

Como si fuera poco, la elección de un actor caucásico como es Johnny Depp para realizar el papel del llanero solitario despertó las mayores críticas hacia el film, que resaltan el fenómeno del *whitewashing* en el mundo de Hollywood. El *whitewashing* es la práctica mediante la cual se eligen a actores blancos para interpretar personajes de otras etnias o culturas, y tiene un extenso historial en las películas de esta industria que en este momento no nos detendremos a analizar.

Por otro lado, mencionamos a las culturas del Pacífico, donde encontramos importantes simplificaciones y confusiones específicamente en la cultura hawaiana. Las representaciones provocaron que la visión que el mundo tenía de las islas se reduzca a playas paradisíacas en las que hacer turismo o escenarios utópicos en los que rodar películas (SANTOS GARCÍA, 2007; 41).

Se produjeron bastantes series y películas allí, como *Blue Hawaii* (1961), *Jurassic Park* (1993), *Pearl Harbor* (2001) y *Lilo & Stitch* (2002), entre otras. Todas ellas se aprovechan del exotismo de Hawaii y caen en los estereotipos más frecuentes, como si las personas que viven allí pasaran sus días surfeando y tocando el ukelele en la playa, con camisas tropicales. Sin embargo, también existen algunas excepciones como en la película *Lilo & Stitch*, que contiene valores que han dejado satisfechos a los habitantes originarios del lugar.

El estereotipo más común tal vez sea el “*Hula*”, un baile propio de la identidad hawaiana, interpretado por hombres y mujeres con vestimentas especiales y acompañado de instrumentos suaves o cantos sagrados. Sin embargo, se reduce a un mero entretenimiento turístico —mayoritariamente femenino— en el que los cantos han sido desprendidos de su esencia sagrada, y la vestimenta ceremonial ha sido simplificada en algo exótico y turístico que puede comprarse en cualquier tienda de disfraces (SANTOS GARCÍA, 2007; 11).

Otro gran estereotipo se construye al representar a los hawaianos como personas de rasgos asiáticos, ignorando las verdaderas características de los hawaianos nativos, como sucede en *Amor en Hawaii* (1961), o en la serie *Hawaii 5-0* (2010). Y sin dudas ocurre lo mismo con el saludo “*Aloha*”, utilizado de ese modo por Hollywood, pero que también significa amor, compasión, felicidad, optimismo.

Entrando aún más en el debate, observamos que una de las grandes consecuencias de todas estas maneras erróneas y simplificadas de tratar a otras culturas es lo que la autora llama “apropiación cultural”, es decir, la adopción de partes de una cultura ajena. Esto acredita falsamente a los cineastas de Hollywood a usar elementos culturales ajenos y beneficiarse de ellos, creando sus propias historias, donde muchos aspectos en torno a las creencias, principios e identidades que resultan complejos de representar son ignorados, o incluso algunos detalles

resultan exagerados y banalizados. Finalmente, los espectadores construimos nuestras ideas acerca de otras culturas a través de un medio occidental y de carácter comercial como es Hollywood.

Dejando de lado las culturas nativas, otro pueblo que aparece en numerosas películas con representaciones conflictivas y que incluso han generado discordia entre los países es nada menos que su vecino, México. La sociedad mexicana ha proporcionado un “otro” cultural en las películas estadounidenses desde los tiempos del cine mudo, y en la mayoría de los casos cumpliendo con el estereotipo del bandido. Todas las piezas de esa época son analizadas por el investigador Seth Fein:

“Los estereotipos masculinos negativos de *greasers* y bandidos y los estereotipos femeninos que alternaban entre seductoras de piel oscura (no menos degradadas que sus contrapartes masculinos) y mexicanas de piel clara más virtuosas, que invariablemente preferían los intereses anglo-románticos a los mexicanos, eran la norma en las películas de Hollywood anteriores a la Segunda Guerra Mundial” (FEIN, 1996; 2).

El caso de *Viva Villa!* (1934) fue uno de los que más controversias generó, y hasta motivó al Estado mexicano a intervenir y colaborar con Hollywood. Principalmente se debió a que la película, referida a una de las figuras principales de la revolución mexicana como es Pancho Villa, en general “no fue bien recibida por los intelectuales y políticos mexicanos que la consideraron denigrante” (FEIN, 1996; 11). Básicamente sentían que muchas escenas desprestigiaban al pueblo mexicano, reflejado en el film como un pueblo que no respetaba a las mujeres y llamaba “forajidos” a los villistas.

Fue la película que demostró el poder de Hollywood en la representación de la historia mexicana, pero posteriormente hubo otros ejemplos como *In Caliente* (1935), que fue censurada por la inconformidad de los mexicanos al ver su papel de estafadores de turistas estadounidenses. O en *Juárez* (1939), que por un lado tuvo buena aceptación pero por otro generó repudio por parte de dirigentes políticos y periódicos, disconformes con la representación de México y de su presidente Benito Juárez, reflejados como dependientes de Estados Unidos durante su conflicto con los franceses.

Además, encontramos a la ciudad de Tijuana constantemente retratada en las películas estadounidenses de la década de 1920, representando a la frontera como un lugar peligroso pero también atractivo, donde los norteamericanos podían consumir alcohol y drogas, así como asistir a casinos durante la época de la prohibición. Tijuana y el vicio prácticamente se convirtieron en sinónimos durante las primeras décadas del cine de Hollywood.

A partir de allí, comenzaron a producirse cuantiosas películas sobre frontera y contrabandistas, al punto que Emilio García Riera, en su libro *México visto por el cine extranjero*, contabilizó 22 películas de este tipo durante la década de 1950. Incluso la preocupación por la migración se manifiesta hacia los latinoamericanos en general, como muestran años más adelante películas como *Los jóvenes salvajes* (1961), *Amor sin barreras* (1961), *Noches de bulevar* (1979) o *Bad Boys* (1983), la mayoría de ellas centradas en los miembros de las bandas juveniles. Y esta constante se profundizó a finales de la década de 1970 y principios de 1980, donde la corrupción de las autoridades migratorias y las diferencias entre mexicanos y estadounidenses a la hora de comportarse frente a la ley se vuelven notorias. Así lo manifiestan piezas del estilo de *Border Cop* (1979) o *La Frontera* (1982), entre otras (VELÁZQUEZ GARCÍA, 2007).

En los ochenta, la cinematografía “explotó el personaje del narcotraficante mexicano o colombiano como el nuevo latino incivilizado, violento y desordenado” (VELÁZQUEZ GARCÍA, 2007). La figura del narcotraficante de alguna manera renovó el estereotipo del bandido, como se puede ver en *Código de silencio* (1985), *La prueba del crimen* (1986) o *Scarface* (1985). Esta última, protagonizada por Al Pacino y también conocida como *Caracortada*, narra la historia de un inmigrante cubano que intenta entrar en la venta de estupefacientes. La película utiliza datos históricos y muestra la figura de Fidel Castro, pero tal vez reduce un fenómeno complejo como es la migración cubana hacia Estados Unidos, ya que el protagonista sólo busca ingresar al país por un interés puramente económico. El trágico final de Tony Montana (Al Pacino) confirma el estereotipo que se formaba alrededor de los latinos: muchos de ellos dedicados a actividades delictivas y con pocos valores morales.

Siguiendo los datos que brinda un artículo publicado por Mario Alberto Velázquez García, entramos en detalles:

“En la visión cinematográfica, la venta y distribución de estupefacientes es un tema clínicamente separado de la población blanca; se trata de algo generado y provocado exclusivamente por minorías raciales provenientes de América Latina” (VELÁZQUEZ GARCÍA, 2007).

Y más adelante, con *Traffic* (2000), se ve un intento de retratar esa complejidad del problema del narcotráfico mostrando mutuas redes de soborno, tratando de no exhibir la corrupción como un tema exclusivo de un país, sino como una variable común. Pero teniendo en cuenta el repertorio mencionado, tal vez sea sólo una excepción a la regla.

### **c. La construcción del personaje**

Dentro de la narrativa de una película o una serie, una de las características que nos atrae a la hora del análisis refiere a la construcción del personaje. La relación entre el espectador y el personaje es un elemento importante para considerar si realmente influyen las conductas de los personajes de la ficción televisiva, si los estilos de vida y las valoraciones sociales pueden ser un reflejo o un ejemplo para el público. Resulta útil, entonces, detenernos un instante en el papel del protagonista, analizar dicha construcción para intentar entender su posterior toma de decisiones.

Muchas veces se presentan historias de héroes encargados de solucionar grandes inconvenientes por su propia cuenta, sustituyendo así los problemas generales de una sociedad. Por eso la personificación puede ser un mecanismo para no tratar los problemas sociales que plantea la película. Por ejemplo, si nos fijamos en los clásicos western norteamericanos, observamos “hombres valientes y masculinos que encarnan los valores de la justicia y la libertad en medio de ambientes hostiles” (NIGRA, 2015 a; 20).

Umberto Eco aporta una reflexión similar al hablar del personaje típico, citando ejemplos de los superhéroes del mundo del cómic, que en su gran mayoría pasaron también a la pantalla grande. En sintonía con lo dicho anteriormente, Eco se refiere a la tipicidad como el arte en el que existe una referencia explícita al

hombre, a su mundo, o a su comportamiento. Suele ser el resultado de esa relación de goce entre el personaje y el espectador, y que podemos reconocer en los personajes motivos y comportamientos que son también los nuestros, siempre y cuando estén artísticamente bien logrados. Y esto se resuelve, de algún modo, en una utilización o aprovechamiento del personaje:

“Podemos, pues, legítimamente afirmar que un personaje artístico es significativo y típico cuando el autor consigue revelar los múltiples nexos que unen los rasgos individuales de sus héroes con los problemas generales de la época; cuando el personaje vive, ante nosotros, los problemas generales de su tiempo, incluso los más abstractos, como problemas individualmente suyos, y que tienen para él una importancia vital” (ECO, 1995; 201)

Pero también esa tipicidad se da en un personaje persuasivo, que se hace disfrutable y creíble en el tiempo, que perdura en la memoria del espectador y puede proponerse de nuevo como experiencia moral. El lector o espectador consigue comprenderlo en sus motivaciones, coparticipa sentimentalmente en sus movimientos y hasta se identifica con él intelectualmente.

Pero si bien esa identificación con el protagonista principal solía ser una consecuencia pretendida por parte de los realizadores de películas o series, se trata de un aspecto que atravesó grandes cambios con el transcurso del tiempo:

“En las primeras décadas los protagonistas encarnaban los ideales del pueblo americano. Las fórmulas de realismo social que se cultivaron en la década de los ochenta y noventa convirtieron a los protagonistas en un reflejo de lo que, con todas sus contradicciones, podía ser un ciudadano medio. Pero en el momento actual, buena parte de los protagonistas más representativos de la televisión no buscan la admiración del espectador ni su identificación, sino la fascinación ante comportamientos amorales o malvados” (CASCAJOSA, 2009 ;22).

Observemos cómo se evidencia esta afirmación en algunos casos puntuales. En series exitosas de los cincuenta y sesenta como *Perry Mason* (1957-1966) o *Los Intocables* (1959-1963) se ven protagonistas limpios moralmente y sin mayores complejos psicológicos, y los personajes que atraían la atención eran los actores invitados, personajes anecdóticos a veces cumpliendo el rol de villanos y otras víctimas de las circunstancias cuyos caminos se cruzaban con los de los

protagonistas. Pero años más adelante “los protagonistas se llenaron de complejidades psicológicas que buscaban una identificación más directa con las experiencias cotidianas de los espectadores” (CASCAJOSA, 2009 ;23), como el caso del Capitán Furillo de *Hill Street Blues* (1981-1987), un hombre divorciado que estaba al mando de una comisaría y debía lidiar constantemente con problemas de todo tipo. E incluso esta tendencia se potenció en los noventa, como podemos ver en el ejemplo de Tony Soprano, un padre de familia que a la vez era jefe de una banda mafiosa. Muy similar a lo que sucede con Walter White en *Breaking Bad* (2008-2013), un profesor de química que se lanza a cocinar y vender metanfetamina. O un caso más extremo en *Dexter* (2006-2013), donde el protagonista es un criminólogo muy capaz, pero que por las noches muestra su instinto asesino para con los criminales que persigue.

Se trata de una tendencia hacia la figura del antihéroe, según la mirada de García Martínez, otro investigador que estudia profundamente el auge de las series televisivas. El antihéroe resulta de la mezcla entre héroe y villano, caracterizada por la ambigüedad moral, personajes que mezclan rasgos admirables con otras características despreciables. Sucede que muchas de las series más influyentes expresen las posibilidades del relato serial para explorar las contradicciones entre la vida personal y profesional (GARCÍA MARTÍNEZ, 2014; 9).

Además, plantea que las ficciones televisivas emplean tres estrategias dramáticas que provocan que el espectador simpatice con los protagonistas. En primer lugar, la victimización: adoptamos una actitud emocional favorable con los personajes que están en peligro o sufren, como el caso mencionado de Tony Soprano, que padece ataques de ansiedad y estrés, y al mismo tiempo afronta constantemente problemas con su familia. La segunda estrategia trata de lograr el comparatismo moral, hacer que los antagonistas siempre sean mucho más perversos que los protagonistas, por muchas fallas que estos presenten. Por eso nos ponemos del lado de Dexter, porque siempre hay personajes peores que él. Y la tercera tiene que ver con la presencia de la familia, ya que los lazos de sangre desestabilizan el marco moral de los antihéroes, y el entorno doméstico siempre saca lo mejor de estos personajes (GARCÍA MARTÍNEZ, 2014; 10).

Pero más allá de todo análisis relacionado con la identificación o la simpatía que puedan generar los personajes, nos podría resultar interesante un abordaje semiótico que nos lleve a pensar en las redes connotativas que aparecen en ellos. En las piezas que observaremos a continuación hay fragmentos en los que el personaje que emite un enunciado sobre Argentina no demanda un análisis mayor, pero en otros casos, veremos personajes argentinos sobre los que será importante trazar un análisis más profundo.

Roland Barthes aporta herramientas para pensar esa función semántica. En su obra *S/Z* nos invita a buscar lo plural de una obra, las connotaciones. Es decir, ese segundo sentido cuyo significante está constituido por un signo o sistema primero de significación. La comprensión del signo lingüístico, el conjunto de los caracteres evocados por el concepto, como pudiera ser: una evocación estética, social, ideológica, por poner algunos ejemplos.

Sólo tendríamos que preguntarnos qué tipos de semas, o unidades de sentido, se están articulando en el personaje en cuestión, pero teniendo en cuenta que pueden flotar libremente, y no responden a ningún orden privilegiado:

“Aunque la connotación sea evidente, el nombramiento de su significado es incierto, aproximativo, inestable: detener el nombre de ese significado depende en gran parte de la pertinencia crítica en la que uno se sitúe; el sema es sólo un punto de partida una avenida del sentido. Es posible ordenar esas avenidas en diversos paisajes: las temáticas” (BARTHES, 1980; 160)

## CAPÍTULO IV - ANÁLISIS

### a. Los gauchos y el tango

Dentro de la extensa filmografía norteamericana referida a la Argentina y especialmente en el corpus recuperado para este trabajo, nos encontramos con varios tópicos recurrentes. Uno de ellos representa la figura del gaucho, con la costumbre tanguera siempre arraigada en los personajes, y en algunos casos también aparecen otros símbolos como pueden ser el mate o el asado.

Una de las primeras películas hollywoodenses en referirse nuestro país fue **Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis (1921)**, y la pionera también en contar la historia y las costumbres de un gaucho argentino, que se volvería un tema reiterado en varias películas desarrolladas durante las décadas del veinte y del treinta. Producida por la MGM, se trata de una película dramática con todas las características del cine mudo: la música que acompaña constantemente las escenas con el objetivo de generar ambiente, y los textos en las placas negras que se encargan de llevar adelante la narración y los diálogos.

La historia comienza a finales del siglo XIX con el español Madariaga emigrado en Argentina, territorio al que se refieren con términos como “nuevo mundo” y “pobreza salvaje”. Allí adquiere grandes campos y dispone de muchos trabajadores que muestran respeto ante su liderazgo. En las primeras escenas lo vemos montado a un caballo, manejando su ganado con la típica vestimenta de gaucho: camisa, pañuelo, sombrero, bombacha y botas.

Con el tiempo se constituye una familia numerosa, con sus dos hijas, sus maridos – un francés y un alemán– y sus nietos, que no esconden los rencores ni las disputas económicas por la herencia, y que terminan regresando a Europa tras la muerte de Madariaga, justo antes de que comience la Primera Guerra Mundial.

Pero lo que más nos interesa aquí es la figura de Julio Desnoyers, interpretado por Rodolfo Valentino. Se trata del nieto favorito de Madariaga, que se la pasa frecuentando burdeles de La Boca vestido con los mismos atuendos gauchescos. Protagoniza largas escenas bailando tango ante la sorpresa y los aplausos del público, en su mayoría hombres que fuman y toman alcohol. Su estilo elegante

genera atracción en las mujeres, y a la vez se lo muestra como un muchacho mujeriego, al que no le importa si las mujeres están acompañadas; las agarra del brazo y las obliga a bailar con él.

El protagonismo llevado a cabo por Rodolfo Valentino es propio de lo que llamamos el Star System, que en este caso sirvió para potenciar la película y atraer a los espectadores que permanecían apegados su figura. Su nombre se anticipaba en letra grande en los afiches, y su personaje revela elegancia, seguridad, insistencia. Durante el film protagoniza un romance con una mujer comprometida con un socio de su padre, además de las escenas de baile ya mencionadas.

Por lo tanto, el tango está muy presente en la película, incluso en una escena la hija de Madariaga se enoja con él por enseñarle a bailar tango a su nieta, y las escenas de Julio grafican la elegancia y atracción del personaje.

Cuando Madariaga muere, ambas familias deciden marchar a Europa, traicionando la palabra del jefe de familia que sostenía que “uno se debe a la tierra en donde construyó su fortuna”. Allí sus padres se preocupaban por Julio, al que criticaban por estar “siempre rodeado de mujeres”.

Sin embargo, allí sólo encontrarán problemas. La guerra amenazaba a todo el territorio y algunos personajes deslizaban temores por el apocalipsis —allí las escenas de los cuatro jinetes, que representan la conquista, la guerra, el hambre y la muerte—, incluso la familia se vería enfrentada en el campo de batalla. El cambio radical que muestra la película gira en torno a Julio, quien decide interrumpir su relación amorosa y dejar atrás sus aventuras para quedar al servicio del país natal de su padre, Francia. A partir de allí sólo se hablaría de su valentía y generosidad, ya que él había nacido en Argentina y no tenía por qué involucrarse, pero sintió una deuda con su familia.

El final es trágico, con las muertes de Julio y sus primos alemanes, enfrentados en la batalla. La rama alemana de la familia lamenta no haberse quedado en Argentina, y mientras se habla de la llegada de la paz, también se anuncia un regreso futuro de los jinetes.

Otra pieza audiovisual perteneciente a este tópico es **El gaucho galopante (1928)**, un cortometraje de Walt Disney protagonizado nada menos que por Mickey Mouse, que parodia a la película *El Gaucho (1927)* de Douglas Fairbanks, la historia de un carismático gaucho que rescata a un pueblo sometido a la maldad de un general y que adquiere algunas características propias del western –como los paisajes desérticos y los hombres luchando a caballo—. *El gaucho galopante* se destaca por tratarse de Disney y por lo tanto dirigirse directamente al público infantil, en donde Mickey es el gaucho, Pete Pata Palo el general, y Minnie la dama a rescatar.

Se trata de una animación musical, sin ningún tipo de placas. Durante los seis minutos que dura el corto se lo muestra a Mickey vistiendo un sombrero negro, montado a un ñandú y bailando tango, aunque con algunas imprecisiones. Sin embargo, el hecho de que se trate de un dibujo animado y a la vez parodia, tal vez hacen que la rigurosidad en los detalles no sea algo pretendido por los realizadores. La figura de Mickey cumple el mismo rol que en todas las películas de Disney: es “el bueno” y el encargado de divertir a los espectadores.

En el inicio, se lo muestra al ratón llegando a un pequeño bar llamado “Cantino argentino”. Allí está Minnie bailando al compás de una guitarra, y Mickey comienza a seducirla mientras fuma y toma cerveza. Inmediatamente bailan a la par mirándose fijamente, hasta que llega el malvado Pete Pata Palo –también conocido por ser el enemigo de Mickey en el resto de las películas de Disney– que toma de prisionera a Minnie y se la lleva en un burro. Mickey intenta rescatarla y durante esa persecución se observa la intención del cortometraje de combinar el suspense con la comedia, intentando dar gracia con los típicos absurdos de los dibujos animados, como en la escena donde el ratón reniega con su ñandú ebrio al salir del bar.

Luego, los personajes se enfrentan con espadas –un elemento que poco tiene que ver con la cultura gauchesca, ya que las armas típicas eran los puñales y las boleadoras–, en donde Mickey resulta vencedor, logra liberar a Minnie y juntos se alejan en el ñandú. El final es feliz y casualmente aparece una vez más la mujer como objeto de disputa.

Curiosamente no sería el único material audiovisual producido por Disney que refiera a estos tópicos. Ya como pieza del cine sonoro, **Saludos Amigos (1942)** es una película animada de apenas 52 minutos que pasea a sus personajes por Sudamérica: el Pato Donald visita el Lago Titicaca en Bolivia, el avión Pedro lleva el correo de Mendoza hacia Chile y cruza los Andes, el vaquero Goofy se traslada a la Pampa para aprender las costumbres del gaucho argentino, y José Carioca recorre distintos lugares de Brasil mientras baila ritmos cariocas. Resulta bastante informativa, ya que antes de que cada personaje visite las tierras mencionadas, el narrador explica sus principales costumbres, el clima, la flora y la fauna de cada lugar.

La parte destinada a Argentina comienza con una comparación entre los vaqueros del oeste norteamericano y el gaucho sudamericano, e inmediatamente se lo traslada a Goofy a la Pampa argentina. Allí cambia su vestimenta de cowboy por las bombachas, el saco, el tirador, el pañuelo, las botas, las espuelas y finalmente el poncho. También adquiere boleadoras que se contraponen con el boomerang de los vaqueros, y aprende a cazar, esta vez buscando al ñandú como presa ideal. El narrador enseña también cómo asar la carne en la parrilla, y durante la noche se lo muestra a Goofy tocando la guitarra y bailando una chacarera junto a su caballo.

Las torpezas que el personaje expone con cada elemento nuevo buscar darle un toque divertido entre tanto carácter explicativo. Tal vez una diferencia con la representación de Mickey es la seriedad con la que toma dichos elementos de la cultura.

Dejando de lado los dibujos animados, volvemos a encontrar referencias de este tipo en las series dramáticas de la década del cincuenta. Tal es el caso de **El hombre del rifle**, un western filmado en blanco y negro que se emitió por la cadena ABC entre **1958** y **1963**, y cuya historia transcurre en un pueblo de Nueva México, donde el veterano de guerra Lucas McCain cría a Mark, su hijo de diez años, y afronta los problemas con un rifle que maneja a la perfección. En cada capítulo aparece un enemigo al que el protagonista combate con distintas estrategias, pero las escenas de disparos son frecuentes.

El capítulo 14 de la primera temporada se llama *El Gaucho*, y muestra la llegada de una familia argentina al pueblo de los McCain, donde sus costumbres extranjeras producen extrañeza e incomodidad. De hecho, el episodio comienza con la sorpresa de los niños al ver el gaucho Manolo montado a caballo, se ríen de sus vestimentas y del nuevo término que no saben pronunciar. Ante ese comportamiento “descortés”, Lucas le ofrece al gaucho Manolo que su hijo Mark lo acompañe por las tardes y lo ayude con sus actividades.

A partir de allí el joven Mark se interesa por las prácticas del gaucho, especialmente por las boleadoras, y se lo ve entusiasmado compartiendo las tardes con él. Pero paralelamente el gaucho muestra otra faceta, principalmente exponiendo sus celos con un vecino que sale a pasear con su hermana, y una noche lo advierte frente a su casa: “mi hermana es para un caballero, no para un gringo”. A su vez, exhibe su facón a modo de amenaza.

A los pocos días, encuentran muerto a ese vecino, y el gaucho termina confesando el crimen. En un acto de arrojo se lanza contra Lucas McCain pero, luego de una corta pelea, pierde su vida. Finalmente el padre del gaucho admite que se habían escapado de Argentina para intentar cambiar sus actitudes, que evidentemente ya les habían causado problemas años atrás.

El joven Mark se siente decepcionado al saber que el gaucho era un asesino, sobre todo porque su padre le había explicado al principio que las personas diferentes no tienen por qué ser malas, y el episodio termina con una especie de enseñanza al respecto, en donde separan las conductas de las personas de la apariencia física y la primera impresión.

Lo que sucede en este caso es que aparece la figura del gaucho en el extranjero, y si bien es denostado por los locales, él también los trata de “gringos” y les responde violentamente. Aparecen nuevamente las boleadoras y un facón, utilizadas por un personaje desafiante que muestra no tener miedo, reforzando la idea del “salvaje” que ya había asomado en la primera película analizada. Y por último, una constante en casi todas las piezas de este tipo se vuelve a ver en la subordinación de la mujer ante los hombres de su familia, propia de la época a la que nos remitimos.

## b. Refugio de nazis

La estadía que encontraron ciertos jerarcas nazis en nuestro país luego de la Segunda Guerra Mundial es un hecho que no pasa desapercibido en las producciones audiovisuales norteamericanas.

Una alusión notable a este tópico se observa en *La Mujer Maravilla*, la teleserie dramática que se transmitió entre 1975 y 1979 también por la cadena ABC, basada en la superheroína de la editorial DC Comics y protagonizada por la actriz Lynda Carter. Se trata de una guerrera de un pueblo llamado Amazonas, que es enviada a la Tierra para ayudar a combatir a los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Bajo el nombre de Diana Prince responde al cargo de secretaria del Ejército, pero cuando hay problemas se convierte en la Mujer Maravilla.

En la primera temporada, hay un episodio completo llamado *Fórmula 407* en el que viajan a Buenos Aires porque un científico argentino llamado Moreno les ofrece dicha fórmula para reforzar los neumáticos de su artillería. El general los advierte de que “si bien oficialmente Argentina es una nación neutral, existen ahí muchas personas que son pro-germanas”.

Diana Prince acompaña al Mayor Steve Trevor en esa búsqueda y, curiosamente, también hay una breve referencia al tópico analizado anteriormente cuando su compañera de oficina le dice a Diana que la envidia porque verá “ardientes gauchos” y vivirá excitantes aventuras, alimentando una vez más el mito forjado alrededor de los gauchos. Sin embargo, la carátula de “país peligroso” por la presencia de nazis es reiterada. Incluso, uno de los generales llega a contrastar la belleza de Buenos Aires con el lamento de que “hay más nazis que en Berlín”.

Los personajes argentinos no tienen papeles relevantes: al Profesor Moreno se lo muestra como un hombre noble que trabaja en su laboratorio, muy preocupado al enterarse de que agentes nazis secuestraron a su hija; su hija es una joven encantada con el Mayor Trevor; Antonio Cruz un hombre elegante que intenta seducir a Diana al punto de ponerse demasiado insistente ante las reiteradas negativas; y Keller, un ayudante del Profesor Moreno que no tiene participación pero lo mencionan por ser un agente nazi oculto.

Luego de las disputas con los nazis por la fórmula, la Mujer Maravilla interviene para vencerlos y rescatar a la hija del Profesor Moreno. Si bien en principio los locales también cuestionan su aparición, ella justifica su accionar diciendo estar segura de que “los argentinos son buenos”. Al regresar a Washington, lamentan los ataques y la cantidad de nazis con los que tuvieron que lidiar en esta tierra, pero la Mujer Maravilla sentencia que “a pesar de todo, Buenos Aires es un lugar muy romántico”.

Lejos de mostrar escenarios de Argentina o presentar personajes argentinos, volvemos a encontrar este lugar común en una escena de la película **Mientras Dormías**, una comedia romántica del año 1995 producida por Hollywood Pictures y Caravan Pictures. Allí Sandra Bullock encarna el papel de Lucy Moderatz, una mujer solitaria que vende pasajes del tren en una cabina y diariamente ve pasar a Peter Callaghan, un hombre adinerado —según ella el amor de su vida—, con quien tiene la esperanza de poder hablar en alguna ocasión.

Un día, Peter sufre un asalto en pleno andén y cae sobre las vías, y es Lucy quien lo ve y salva su vida, justo antes de que pase el tren. A partir de allí, el hombre queda internado en estado de coma y tanto Lucy como la familia de Peter lo visitan frecuentemente. Lo curioso es que los Callaghan piensan que Lucy es su prometida, y ella no se anima a negarlo por el cariño que empieza a tener por todos ellos.

La familia la integra de modo tal que hasta pasan la navidad juntos, y es durante una cena cuando surge el diálogo que nos interesa particularmente, ya que se inicia una discusión sobre gustos personales y comidas, y la tía de Peter comenta: “*A mí nunca me salió la carne asada*”, a lo que otro tío replica: “*Necesitas buena carne. Argentina tiene buena carne... Carne y nazis*”.

Se trata de un chiste aislado en lo que es la trama de la película, en donde aparecen dos símbolos supuestamente relacionados con nuestro país. Primero la asociación carne-Argentina, e inmediatamente la asociación Argentina-nazis, evidentemente arraigada al imaginario colectivo de la sociedad norteamericana. La reiterada manifestación de esta idea en estas películas expone el modo en que la actividad imaginante funciona como un fenómeno colectivo, social, y termina

imponiéndose como una evidencia. El hecho concreto de que soldados nazis se hayan exiliado a nuestro país luego de la Segunda Guerra se fue naturalizando y agrandando a tal punto de asegurar que Argentina es un sitio plagado de nazis, y que cualquier persona que camine por la calle tiene grandes posibilidades de cruzarse con alguno.

El resto de la historia no resulta relevante. Lucy termina enamorándose de Jack, el hermano de Peter. Y pese a que Peter despierta, acepta la idea de que Lucy es su novia y hasta accede a casarse con ella, la verdad se hace esperar hasta el momento de dar el “sí” frente al altar, con un emotivo discurso en el que Lucy agradece a toda su familia por haberla hecho sentir una persona tan especial, pero les explica que finalmente se quedará con Jack.

Esta asociación directa es muy común en el humor, manifestada a través del chiste por tratarse de un tema algo tabú o simplemente difícil de expresar abiertamente. Por eso la veremos repetirse en varias comedias, como en la serie **Seinfeld**, una sitcom emitida entre **1989** y **1998** por la cadena NBC. La misma se basa en las historias del cómico Jerry Seinfeld y sus amigos, que viven en Nueva York y vivencian situaciones cotidianas incómodas, raras o simplemente cómicas.

En el último capítulo de esta serie, que contó con nueve temporadas, los protagonistas visitan el estado de Massachusetts y son detenidos de manera insólita por no ayudar a un hombre que estaba siendo víctima de un robo justo frente a ellos. Por las ordenanzas del lugar, los llevan a juicio y para condenarlos citan a distintos testigos que han aparecido a lo largo de la serie y fueron humillados de alguna manera por los acusados. Los delitos de los cuales los acusan son ridículos.

Y uno de esos testigos se llama Yev Kassem, un chef delgado con un bigote llamativo al que reconocen rápidamente llamándolo “el nazi sopero”. Él declara que los acusados solían ir a su restaurante y no sabían pedir correctamente, hecho que generaba peleas. Además, dice que publicaron sus recetas, y remata: “*Tuve que cerrar el local y mudarme a Argentina*”. La elección del destino no parece ser inocente o casual.

Y esta relación la observamos en otra sitcom de la época, llamada **Just Shoot Me!**, emitida entre **1997** y **2003** también por la NBC. La serie está ambientada dentro

de la redacción de una revista de moda llamada “Blush”, en la ciudad de Nueva York. La protagonista Maya Gallo es una periodista comprometida pero no tiene alternativa que trabajar allí, un medio amarillista y cosificador que choca bastante con sus ideales.

El dueño de la revista es nada menos que su padre, Jack Gallo, que estuvo bastante ausente en la vida de su hija y ni siquiera recuerda el día de su nacimiento. Durante toda la serie tienen discusiones por ese motivo, y precisamente en el capítulo 7 de la segunda temporada, él le pide que lo defienda cuando lo acusan de un accidente, sugiriéndole que modifique un poco los hechos. Ella responde: *“Solía modificar los hechos continuamente, como cuando te perdiste mi cumpleaños nº 16 y les dije a mis amigos que estabas donando un riñón, o cuando no me viste en el papel principal de Oklahoma y dije a todos que estabas atrapado en la nieve, o cuando no asististe a mi graduación porque estabas cazando nazis en Argentina!”*, a lo que él replica: *“Siempre odié a los nazis”*.

Una vez más, el destino donde habitan nazis resulta ser Argentina, y el remate es digno de las risas de salón que acompañan a este tipo de comedias.

### c. Exilio

Otro patrón común que se evidencia es la elección de Argentina como uno de los sitios ideales para escapar, para desaparecer, o encontrar refugio cuando alguno de los personajes está en aprietos.

Esto se puede apreciar en la película **Los enredos de Wanda (1988)**, una coproducción entre Estados Unidos y el Reino Unido, distribuida por la MGM. Se trata de una comedia en la que cuatro atracadores americanos asaltan una joyería en Londres y terminan compitiendo para ver quién se queda con el botín, ya que George Thomason, el líder del grupo, logra esconderlo pero la policía lo detiene.

Wanda Gershwitz, la única mujer del grupo y protagonista principal, planea estrategias para encontrarlo. Una de ellas consiste en seducir a Archie Leach, el abogado de George, para que tarde o temprano le revele dónde están las joyas. Archie cae en la trampa, pero con el transcurso de la historia la relación entre

ambos va tomando seriedad, sobre todo porque Otto West, quien era la pareja de Wanda y miembro del grupo atracador, la decepciona con actitudes estúpidas e infantiles, tirando por la borda el plan inicial de escapar juntos.

Archie se siente atraído desde el primer momento por Wanda, y le propone ir a Sudamérica o a Groenlandia, donde estarán lejos de ese embrollo. Pero Wanda sólo piensa en encontrar las joyas. Luego de varias traiciones y cambios de planes, los ladrones terminan disputándose el botín en pleno aeropuerto, donde Archie y Wanda resultan vencedores y sellan su amorío tomando el primer vuelo hacia Buenos Aires, donde podrían comenzar una nueva vida.

Una escena aún más explícita se observa en **Smallville**, la serie de drama y ciencia ficción producida y distribuida por la Warner Bros desde el **2001** hasta el **2011**. La misma narra las experiencias de vida de Clark Kent en la etapa previa a convertirse en Superman, es decir, durante su paso por el colegio secundario y el desarrollo de la mitología del superhéroe.

La séptima temporada se destaca, entre otras cosas, por la aparición de Kara, la prima de Clark que posee habilidades similares, y por el enfrentamiento de Clark con su viejo amigo Lex Luthor, quien se convierte en un villano poderoso y temido.

Pero nuestro interés radica en la figura de Edward Teague, miembro una sociedad secreta que, guiado por una profecía, intenta “sacrificar” a Clark. No sólo no lo logra, sino que se sentirá culpable e intentará huir a Argentina con un pasaporte falso. La escena con la que comienza el capítulo 20 lo muestra sentado en un avión mientras mira su pasaporte, que lleva el nombre de Alejandro Santos e indica que nació en La Plata. Inmediatamente se presenta Kara frente a él, y lo interroga: “*¿Otra identidad secreta, Sr. Teague? ¿Por qué será que cuando la gente está en problemas corre a Sudamérica?*”. El hombre elude la pregunta y ella insiste, hasta que lo ataca y destruye el avión —más adelante se sabrá que el atacante no era Kara sino Brainiac, otro villano que había tomado la forma de la prima de Clark para pasar desapercibido—.

Dichas intenciones de exilio también son comunes en las series policiales, como es el caso de **White Collar**, emitida desde el **2009** hasta el **2014** por FOX. Su protagonista, Neal Caffrey, era un ladrón de obras de arte hasta que el FBI lo

atrapa, y se convierte en un informante clave para la agencia de investigación criminal. Neal pasa a ser la mano derecha de Peter Burke, a quien le aporta sus conocimientos para ayudar a atrapar a otros delincuentes como parte del acuerdo de liberación.

Durante el comienzo de la segunda temporada atrapan a un criminal llamado Julian Larssen, quien estaba a punto de enviar un juego de vajilla muy valioso hacia Argentina –curiosamente, esas vajillas poseen símbolos nazis—. La investigadora Sara Ellis le propone a Peter Burke viajar a Argentina para ver a quién se dirigían los objetos, y así continuar investigando la red delictiva. Él le dice que sería peligroso, y ella alega que sería divertido.

Transcurren varios episodios sin saber nada de Sara, hasta que reaparece en el capítulo 15, cuando vuelve de su viaje y le cuenta su experiencia a Neal. No hay escenas que reflejen lo ocurrido, sólo contamos con el relato de Sara, quien asegura que Argentina es “muy calurosa”, y que las vajillas pertenecían a Vincent Adler, el jefe de la pandilla que se escondía allí cuando se escapó del país. Además, le muestra fotos de llamas y de una cocinera hospitalaria llamada Rosa; elementos propios de la cultura argentina, pero sumamente secundarios, ya que la función de “refugio” en casos donde la gente está en problemas vuelve a aparecer con fuerza.

Esta idea se repite y se profundiza en **Dexter**, otra serie policial emitida entre **2006** y **2013** por la cadena Showtime, a la que hicimos alusión en capítulos anteriores por presentar un protagonista con conductas ambiguas: Dexter Morgan es un criminólogo eficaz, pero a la vez un asesino, ya que también busca “ajusticiar” con sus propias manos a ciertos criminales. Las cuestiones psicológicas de los personajes son muy abordados en esta serie, por eso juega con el recurso de reproducir todos los pensamientos de Dexter en voz alta.

La referencia a nuestro país se encuentra en la séptima temporada, donde Dexter persigue a Hannah McKay, porque sabe que es una asesina pero no lo han podido demostrar. Sin embargo, se enamora de ella y renuncia al plan inicial. Hannah demuestra su interés por Argentina en distintas conversaciones que tiene con Dexter, primero contándole que su difunto marido le había prometido vivir allí,

donde tendrían “una vida perfecta”. Y luego le muestra un almanaque viejo que adorna su living, manifestándole que lo conserva porque le gusta la foto: un gaucho subido a su caballo contemplando un atardecer. Y agrega que le parece un lugar “bonito, alegre y acogedor”.

Pero lo más relevante se observa en el capítulo 8 de esta temporada, titulado “Argentina”, luego de una charla que Dexter tiene con Isaak Sirko, uno de los villanos que desea matarlo para vengarse. Isaak le confiesa varios secretos, entre ellos, que planea irse lejos para disfrutar su fortuna en anonimato. Dexter piensa que se irá a Argentina, por eso el episodio finaliza con una reflexión del protagonista: *“Todo el mundo quiere una Argentina. Un lugar en donde empezar de nuevo. Pero la verdad es que Argentina es sólo Argentina. No importa a dónde nos vayamos, nos llevamos a nosotros mismos y a nuestros prejuicios. Se trata de la casa a donde huimos, o la casa de donde huimos. Sólo para escondernos en lugares donde somos aceptados sin condiciones. Lugares que se sientan como un hogar para nosotros. Porque al fin podemos ser quienes somos”*. La reflexión aporta a nuestro análisis, ya que al decir “Argentina es sólo Argentina” le quita todo tipo de significado agregado, y en cierto modo desmitifica la idea de que se trate de un sitio “ideal” para escaparse o, al menos, lo coloca a la par de cualquier otro país que esté “en la otra punta” del mapa.

#### **d. Delincuencia**

Por último, hay reiteradas asociaciones a la delincuencia en general, y al narcotráfico en particular. También es común encontrar argentinos estafadores en este tipo de producciones, por lo que reflota la importancia de poner el foco en cómo se caracterizan tales personajes.

**Los sospechosos de siempre** es una película de acción y suspenso del año 1995, producida por Polygram Filmed Entertainment y distribuida por Spelling Films International. Fue protagonizada por reconocidos actores, entre los que se destaca Kevin Spacey, quien ocupa el papel de Roger “Verbal” Kint, un estafador que es capturado luego de un tiroteo en un barco. Verbal transcurre la película declarando ante los comisarios acerca del hecho trágico, ya que es el único sobreviviente.

En el relato, Verbal explica cómo armaron una banda delictiva, y planearon el asalto al barco bajo amenaza de un tal Keyser Soze, un hombre temible que nunca habían visto, pero cuyas historias asustaban a todos los integrantes del grupo. La orden era clara: debían detener a un grupo de contrabandistas argentinos que competían con él en la venta de drogas. En medio de la exposición, un agente interrumpe el interrogatorio para avisar que habían encontrado un cuerpo en la playa, que pertenecía al argentino Arturo Márquez.

Allí la policía describe los antecedentes del personaje que nos interesa: Arturo Márquez, un contrabandista argentino que ya había sido arrestado por narcotráfico en varias oportunidades, pero lograba escapar negociando con los oficiales. Él les daba nombres de otros traficantes implicados, y ellos lo dejaban ir. Es decir, que también Márquez era un soplón. Y aparentemente era el único capaz de reconocer el rostro del villano Soze, por eso el personaje cobra importancia.

Sin embargo, Verbal continúa el interrogatorio explicando cómo fue el asalto al barco, que incluyó una fuerte explosión y el tiroteo. Sólo muestran a Arturo Márquez cuando uno de los bandidos entra a un camarote y lo encuentra totalmente aterrado, sabiendo que lo iban a matar. Se trataba de un hombre grande, de unos 50 años, calvo y con bigotes, a quien finalmente ejecuta el tan temido Soze.

El final de la historia sorprende al tomar un giro drástico, ya que Verbal logra irse luego del convincente relato, y recién cuando está subiendo a su auto el comisario logra darse cuenta de que Verbal en realidad era nada menos que Keyser Soze.

Otra pieza importante en donde vemos un personaje argentino es **Más Rápido, Más Furioso**, una película de acción del año 2003 —la segunda de la saga Rápido y Furioso—, producida y distribuida por Universal Pictures. El protagonista principal es Brian O’Conner, un ex-policía que gana dinero apostando clandestinamente en carreras callejeras. Sin embargo, en esta entrega lo detienen agentes de la aduana y le proponen una misión a cambio de eliminar sus antecedentes: obtener información sobre Carter Verone, un narcotraficante argentino.

Volvemos a ver un recurso similar al de la película anterior, con los policías describiendo al criminal: “*Carter Verone ha nacido en Argentina, pero vivió gran*

*parte de su vida en Miami. Es el importador y exportador más grande del Estado. Por desgracia, los carteles han logrado ingresar drogas en Miami pero les ha costado sacar el dinero. Hace un año que lo investigamos, pero nunca hemos podido vincularlo con el dinero”.*

De las raíces argentinas de Verone no se sabe más nada, si es descendiente de argentinos o si nació allí de casualidad, lo que parece más probable a juzgar por su nombre (Carter). Pero cuando Brian O’Conner y su compañero Roman Pearce logran ser los conductores contratados por Verone, visitan su casa y podemos observar más acerca del delincuente. Vive en una lujosa mansión, llena de cámaras de seguridad y con dos ayudantes llamados Roberto y Enrique, que más bien exponen un acento centroamericano al hablar, hecho que amplía el vínculo con el narcotráfico hacia toda Latinoamérica. Son quienes hacen el trabajo sucio.

Verone viste de traje y usa collares ostentosos, pero lo más llamativo es el respeto que impone y el modo en que tortura a los hombres que no cumplen con sus pedidos —en una escena amarran a un policía y le arrojan una rata sobre su panza, obligándolo a que libere una zona para que sus ayudantes roben una casa—. Como si fuera poco, trata muy mal a su mujer y se pone celoso cada vez que ésta habla con O’Conner.

Verone termina descubriendo a los espías encubiertos, y luego de varias peleas y persecuciones, finalmente los agentes capturan a Verone exitosamente.

Dejando de lado las películas, encontramos una escena muy curiosa en **Friends**, la famosa sitcom producida y distribuida por la Warner Bros, que gozó de 10 temporadas emitidas por la NBC desde **1994** hasta el **2004**. La misma narra la cotidianidad de un grupo de amigos de alrededor de 30 años que viven en Nueva York, y en cada episodio afrontan distintos tipos de problemas o fantasías amorosas.

Justamente en el episodio 19 de la 9ª temporada vemos referencias específicas a Argentina, cuando Phoebe —una de las protagonistas—, está cantando con su guitarra en la puerta del bar de Mónica —otro de los personajes principales—. La estrofa que se llega a escuchar dice lo siguiente: *“Hay un país llamado*

*Argentina/Que nunca he visitado/Pero me dijeron que por 50 pesos/Puedes comprar un órgano humano”.*

Cabe destacar que Phoebe se distingue del resto del grupo por demostrar en varias ocasiones cierta inocencia o ingenuidad, así como también por elaborar teorías extrañas que no son tomadas en serio por sus amigos. Las letras de las canciones que compone son graciosas y delirantes, y el caso citado es sólo un ejemplo de sus composiciones, que trata a Argentina como un lugar que posee un mercado negro de fácil acceso, una práctica sobre la que no se tienen datos precisos, pero una práctica ilegal y clandestina en fin. Teniendo en cuenta estas cuestiones, podemos tomarla más que como un mito urbano, como una teoría exclusiva de este personaje.

Y el último material que traeremos a consideración tiene que ver con una representación que combina varios de los tópicos mencionados, e incluso otro dejado de lado para este análisis como es el tema de los desaparecidos durante la dictadura militar. Se trata de **Bones**, una serie policial que también mezcla drama y comedia, cuya producción y distribución estuvo a cargo de 20th Century Fox Television (FOX). La misma contó con 12 temporadas transcurridas entre **2005** y **2017**. Se centra en la antropología forense, ya que la Dra. Temperance Brennan, también conocida como “Bones” –”Huesos”, en castellano–, investiga restos de víctimas fatales, y por eso trabaja con el FBI, particularmente con Seeley Booth.

En el episodio 7 de la 9º temporada, Bones y Booth se casan y deciden irse de luna de miel nada menos que a Buenos Aires. El episodio se llama “*Un nazi en la luna de miel*”, con lo cual volvemos a ver la asociación a los nazis, como también a los desaparecidos y a la delincuencia.

El capítulo comienza con la pareja de recién casados relajados en la piscina de un hotel, pero Bones no está conforme y le propone a su marido salir a hacer algo, llevándolo a una morgue a ver los restos de desaparecidos, teniendo en cuenta su obsesión por la antropología forense. Allí le explica: “*Las personas que desaparecieron eran disidentes políticos que fueron torturados y ejecutados por su propio gobierno durante la ‘guerra sucia’*”. Allí se presenta Leticia Pérez, la directora del lugar, quien continúa contándole detalles de la época. Pero

inmediatamente, Bones observa que hay huesos que han sufrido quemaduras hace poco tiempo, por lo que se ofrece a ayudar en la investigación y ambos terminan trabajando en plena luna de miel.

El difunto en cuestión es Miguel Silva, quien murió a los 90 años, por eso Booth junto al comisario argentino Rafael Valenza visitan a la viuda, Bianca Silva, una mujer elegante varias décadas más joven que él. Ella les cuenta que nació en Ciudad Evita, y que Miguel la sacó de la calle y le dio una vida mucho mejor que la que tenía. Por eso, Booth y Valenza visitan Ciudad Evita y Valenza lo advierte: *“Ciudad Evita es una zona liberada. Aquí no entra la policía. Aquí mandan los malos”*, una apreciación tal vez un poco exagerada teniendo en cuenta la extensión de la localidad.

Allí encuentran los restos del vehículo que conducía la víctima, y la llave de una bodega que contenía objetos nazis y lingotes de oro. Confirman que el difunto era un criminal nazi al que le brindaron un pasaporte para vivir en Argentina luego de la Segunda Guerra Mundial.

Luego de idas y vueltas, encuentran a un testigo que acusa a Bianca Silva de haberle vendido el oro, y logran atraparla junto antes de que escape. Paralelamente, Bones descubre que la Dra. Pérez era pariente de la víctima, ya que muestra similitudes en sus huesos, y esta última termina confesando que cuando se enteró del pasado oscuro de su abuelo Miguel, no pudo controlar su ira y lo mató.

En síntesis, el episodio expone a varios personajes argentinos, de los cuales sólo el comisario Valenza termina siendo un hombre honesto. Miguel Silva no era argentino ya que se trataba de un nazi que adoptó ese nombre cuando emigró al país, pero Bianca Silva y Leticia Pérez terminaron siendo una ladrona y una asesina, respectivamente.

## CAPÍTULO V - CONCLUSIONES

Como lo definimos desde un principio, este trabajo indagó en las representaciones que construyen grandes medios de comunicación como son el cine y la televisión, centrándonos específicamente en las producciones de “Hollywood”, un término abstracto bajo el cual consideramos todo el material distribuido por la gran industria estadounidense, una industria singular que exporta al mundo numerosas piezas audiovisuales, tanto en su formato de películas como de series.

En una primera instancia encontramos referencias de todo tipo, pero resaltamos cuatro de las que más se repiten: gauchos, nazis, exilios y delincuencia, dejando afuera otros que también se destacaban como las alusiones a las Islas Malvinas, a los desaparecidos o a la famosa canción *Don't cry for me Argentina*, muchas veces citada y cantada. Y en ellos observamos, sobre todo, mitos urbanos, ya que en la mayoría de los casos se trata de referencias algo distorsionadas, agrandadas o tergiversadas.

En el caso de los gauchos y el tango comprobamos representaciones muy acertadas respecto a la vestimenta, y también ideas tal vez algo exageradas respecto a la elegancia, lo atractivo y lo mujeriego de los gauchos —recursos entendibles desde el punto de vista de la ficción y su necesidad de construir personajes con rasgos sobresalientes, pero sin perder de vista el modo en que funcionan dichos imaginarios—. A su vez, mencionamos el rol de la mujer como objeto de disputa y la idea de “lo salvaje”, conceptos más propios de la época a la que nos remitimos, en la primera etapa del cine.

Otra representación expandida tiene que ver con la gran cantidad de soldados nazis residiendo en cualquier sitio de Argentina, sintetizado en la frase que desliza un general en el episodio citado de la *Mujer Maravilla*: “*Hay más nazis que en Berlín*”. Y lo mismo sucede con la cuestión del exilio, pese a que la lejanía parece obviar la lógica de pensamiento que asocia a Argentina como un sitio seguro para escapar, el discurso del propio Dexter Morgan se encarga de “desmitificar”, de alguna manera, ese prejuicio: “*La realidad es que Argentina no es más que Argentina*”.

Todos estos ejemplos constatan otra característica en el funcionamiento de los imaginarios sociales, donde los lugares comunes se imponen como evidencias, y por eso la necesidad de analizarlos: porque a partir de allí se ejerce un poder que trabaja sobre los símbolos de un modo similar al que trabaja la propaganda, en el sentido en que el lector se apropia y se familiariza con tal mensaje publicitario.

En cierto punto, hemos analizado una expresión del poder en la industria audiovisual, ya que el plano simbólico y el ámbito del imaginario son lugares estratégicos de gran importancia para el ejercicio del mismo.

Por otro lado, cabe destacar que el hecho de ampliar el horizonte y tener en cuenta no sólo películas —como se había pensado desde un principio—, sino también a las series televisivas expone el modo en que fue evolucionando el campo audiovisual, gracias a las nuevas tecnologías y las diversas formas de consumo, ya que se multiplicaron las piezas audiovisuales tenidas en cuenta para la investigación. Por ese motivo, la mayoría de los fragmentos pertenecen a las últimas décadas, época en que las series pasaron a ser un objeto cultural digno de un aparato de críticas que antes se dedicaba sólo al cine, y hasta podría haberse construido un corpus con material exclusivamente extraído de la “pantalla chica”.

El tema permanece constantemente en construcción, y los tipos de representaciones varían según los acontecimientos de la realidad que alimentan e inspiran las ideas de la ficción. Las piezas seleccionadas han evidenciado que el contexto y las circunstancias van modificando los tópicos más frecuentes, como ha sucedido desde 1920 con los gauchos y la inmigración, hasta la época actual donde prevalecen ideas relacionadas a la delincuencia.

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

## BIBLIOGRAFÍA

ADORNO T, y HORKHEIMER, M. (1988) *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Disponible en

[https://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/adorno\\_horkheimer.pdf](https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer.pdf)

ALTMAN, R. (2000): *¿De dónde vienen los géneros? y Qué papel desempeñan los géneros en el proceso espectral?* en *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, España. Paidós.

BACZKO, B. (1991) *Los imaginarios sociales. Memorias y Esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Nueva Visión SAIC.

BARTHES, R. (1980) *S/Z*. México, Siglo XXI Editores

CARLÓN, M. (2009) *El fin de los medios masivos: el comienzo de un debate*. Buenos Aires, Argentina. La Crujía ediciones.

CARRASCO CAMPOS, A. (2010) *Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones* en Revista MHCJ, n1 °. Universidad Miguel Hernández, España.

CASCAJOSA, C. (2009) *La nueva edad dorada de la televisión norteamericana*, Revista de Historia del cine, n° 29. Universidad Autónoma de Madrid, España. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/254884>

CASTELLS, M. (2014) *El impacto de Internet en nuestra sociedad: una perspectiva global* Disponible en <https://www.bbvaopenmind.com/wp-content/uploads/2014/03/BBVA-Comunicaci%C3%B3n-Cultura-Manuel-Castells-El-impacto-de-internet-en-la-sociedad-una-perspectiva-global.pdf>

ECO, U. (1995) *Uso práctico del personaje y El mito de Superman*, en *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona, España. Tusquets editores.

FEIN, S. (1996) *El cine y las relaciones culturales entre México y Estados Unidos durante la década de 1930*, Revista Secuencia, N° 34, 154-196. Disponible en <http://www.secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/527>

GARCÍA MARTÍNEZ, A. N. (2014) *El fenómeno de la serialidad en la tercera edad dorada de la televisión*. Universidad de Navarra, España. Disponible en <http://dadun.unav.edu/handle/10171/36187>

GARCÍA RIERA, E. (1998) *México visto por el cine extranjero*. Guadalajara, México. Ediciones Era.

MENÉNDEZ AYUSO, E. (1993) *Actos de cine: el estilo de Hollywood*. Revista Lenguaje y Textos, Nº 4, 79-94. Disponible en [http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/7922/LYT\\_4\\_1993\\_art\\_6.pdf?sequence=1](http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/7922/LYT_4_1993_art_6.pdf?sequence=1)

MORA MAESO, L. (2017) *Los nuevos modos de ver la televisión: Netflix, análisis de marca y comunicación*. Tesina fin de grado, Universidad de Sevilla, España.

MORIN, E. (2001) *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, España. Paidós

NIGRA, F. (2015 a) *El cine histórico de Hollywood como acción hegemónica*. Revista Años 90 de Porto Alegre, Nº 42, p. 375-405. Disponible en [www.seer.ufrgs.br/anos90/article/download/51883/36154](http://www.seer.ufrgs.br/anos90/article/download/51883/36154)

NIGRA, F. (2015 b) *La memoria construida Hollywood y el cine histórico*. En II Congreso Internacional de Historia UEPG-UNICENTRO. Disponible en [http://www.cih2015.eventos.dype.com.br/resources/anais/4/1430957538\\_ARQUIVO\\_Lamemoriaconstruida.pdf](http://www.cih2015.eventos.dype.com.br/resources/anais/4/1430957538_ARQUIVO_Lamemoriaconstruida.pdf)

PANTOJA CHAVES, A. (2012) *Recordando el futuro. La construcción de imaginarios sobre el futuro en la ficción cinematográfica*. Revista Comunicación nº 10, de Universidad de Extremadura, España.

ROBB, D. (2006) *Operación Hollywood, la censura del Pentágono*. Barcelona, España. Editorial Océano.

ROLLINS, P. (1987) *Hollywood: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*. Buenos Aires, Argentina. Fraterna.

SADOUL, G. (2004) *Historia del cine mundial, desde los orígenes*. DF, México. Siglo XXI editores

SANDOVAL, R. (2015) *El cine: arte o industria*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://biblioteca.ucm.es/revcul/e-learning-innova/124/art1798.pdf>

SANTOS GARCÍA, C. (2017) *Hollywood contra el mundo: la apropiación cultural y la representación de las culturas nativas de América y del Pacífico*. Universidad de Lleida, España. Disponible en <https://repositori.udl.cat/handle/10459.1/62695>

SCOLARI, C (2008) *Hacia la hipertelevisión. Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo*, revista Diálogos de la comunicación, N° 77. Disponible en <http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2015/77/77-revista-dialogos-hacia-la-hipertelevision.pdf>

SZPILBARG D, y SAFERSTEIN, E. (2014) *El concepto industria cultural como problema: una mirada desde Adorno, Horkheimer y Benjamin*. Calle14: revista de investigación en el campo del arte, 9 (14), 56-66.

VARELA, M. (2009) *La dinámica del cambio en los medios. Él miraba televisión, You tube*. Disponible en [https://cultura.files.wordpress.com/2011/05/mirta-varela-la\\_dinamica\\_del\\_cambio\\_en\\_los\\_medios.pdf](https://cultura.files.wordpress.com/2011/05/mirta-varela-la_dinamica_del_cambio_en_los_medios.pdf)

VELÁZQUEZ GARCÍA, M. A. (2007) *La construcción de la imagen de México en Estados Unidos desde una perspectiva de riesgo*. Disponible en [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-73722008000100002](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-73722008000100002)

## ARTÍCULOS DE DIARIOS Y REVISTAS

“Hombres de a caballo” - Página 12 19/06/2011 -

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7127-2011-06-19.html>

Douglas Fairbanks, “El Gaucho” y su tango - Tango Reporter 05/2009 -

<http://www.tangoreporter.com/nota-fairbanks.html>

“Mickey Mouse creó un imperio global, pero el amor lo encontró en Argentina” - La

Nación 18/11/2018 - <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/mickey-mouse-creo-imperio-global-pero-amor-nid2191296>

“Rita o, mejor, Gilda” - La Nación 15/03/2009 -

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/rita-o-mejor-gilda-nid1108634>

”Argentina, paraíso criminal” - Revista Brando (La Nación) 21/02/2013 -

<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/argentina-paraiso-criminal-nid1556742>

## ANEXO

La siguiente lista describe brevemente las escenas pertenecientes a un recorte disponible en internet sobre todas las películas y series producidas en Hollywood donde mencionen o de alguna manera se refieran a nuestro país. El video fue realizado por Federico Fabrizio<sup>2</sup>. También se extrajeron películas de la primera etapa del cine, incluso del cine mudo, de una nota llamada “Hollywood vs. Tango”, escrita por Carlos Gropper para la revista Tango Reporter<sup>3</sup>.

En la mayoría de los casos, son fragmentos muy cortos los que mencionan a Argentina y los comentarios son claros, en otros es necesario ver la obra completa para entender el contexto y comprender aquello que se muestra en pocos segundos. Pero también hay capítulos enteros dedicados a nuestro país que podrían requerir un análisis más extenso.

## PELÍCULAS

- **Los cuatro jinetes del Apocalipsis (1921): GAUCHOS Y TANGO**

La película narra la historia de un español que emigra a Argentina. El actor Rodolfo Valentino interpreta al argentino Julio Desnoyers, que viste de gaucho y baila tango.

- **El Gaucho (1927): GAUCHOS Y TANGO**

El personaje también baila tango, amarrado con unas boleadoras argentinas a la cintura de su compañera, a quien rescata luego de la tiranía de un malvado general. También se puede apreciar el atuendo del gaucho bien elaborado.

- **El Gaucho galopante (1928): GAUCHOS Y TANGO**

En un cortometraje que parodia a la película anterior, Mickey Mouse hace el papel de gaucho en una historia que se desarrolla en la Pampa argentina.

---

<sup>2</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=RXN0mqmGqjc&t=108s>

Son tres partes, las dos primeras son del año 2013, y la tercera, más larga, fue realizada en el 2016 con todos los aportes de la gente que iba comentando los videos anteriores.

<sup>3</sup> Disponible en <http://www.tangoreporter.com/nota-hollywood.html>

Allí, el protagonista monta un ñandú. También baila tango, fuma, toma cerveza y pelea con espadas.

- **Bajo la luna de la Pampa (1935): GAUCHOS Y TANGO**

Un gaucho mujeriego vive una vida despreocupada en las pampas e intenta recuperar su caballo, robado por un cantante francés.

- **Serenata argentina (1940): GAUCHOS Y TANGO**

Una mujer estadounidense se enamora de un argentino criador de caballos, hijo de un famoso productor argentino conocido por sus caballos saltadores.

- **Noches argentinas (1940): GAUCHOS Y TANGO**

Es una comedia musical. Uno de los personajes es un jugador de polo, rico y soltero, que con sus compañeros canta un tango llamado *“Amigo, esta noche nos vamos a cabalgar”*.

- **Saludos amigos (1942): GAUCHOS Y TANGO**

El vaquero Goofy es llevado a las pampas argentinas para aprender el estilo gaucho. Al enfocarlo, el narrador dice *“Este colorido vaquero del lejano oeste tiene su contraparte en el gaucho sudamericano. Así que usemos la magia de nuestra cámara de cine para llevar a nuestro héroe al sur. Los vaqueros de las dos Américas tienen mucho en común aunque sus vestimentas difieren en algunos detalles”*, y mientras le cambian la ropa al personaje, continúa diciendo: *“Sustituimos los pantalones por bombachas. Sombrero. Después está el saco, el tirador, el chiripá y el pañuelo. Botas. Espuelas. Y por último, tenemos el poncho que básicamente cubre todo”*. Luego, pasa a sus instrumentos de caza: *“Y ahora, las boleadoras, o bolas. Las mismas consisten en tres pesos de plomo cubiertos de cuero crudo. A una velocidad increíble, el gaucho hace girar las bolas alrededor de él, cada vez más rápido, hasta que las tira y van derecho hacia su presa (un ñandú), que es capturada y atada en un sólo paso”*.

- **Gilda (1946): OTROS**

Una buena parte de la película transcurre en un casino clandestino de

Buenos Aires, y al finalizar la Segunda Guerra Mundial muestra al público festejando de gala, mientras cantan la Marcha de San Lorenzo.

- **Yellow Submarine (1968): OTROS**  
Dos de los Blue Meanies (los personajes animados azules) se preguntan a dónde pueden ir, y uno propone Argentina como destino.
- **El Padrino parte II (1974): EXILIO**  
Dos mafiosos conversan en el living de una casa, sentados en un sillón. Uno le cuenta al otro que Roth, otro colega en aprietos, buscaba refugiarse: *“Su pasaporte fue invalidado excepto para su regreso a Estados Unidos. Aterrizó en Buenos Aires ayer. Ofreció un millón de dólares si lo dejaban vivir allá. Lo rechazaron.”*
- **Un pez llamado Wanda / Los enredos de Wanda (1988): EXILIO**  
Una mujer parece escapar de un edificio y pide un taxi desesperada. Al rato aparece un hombre de atrás (un juez o un abogado, tal vez), la toma del brazo y le dice que huyan a Buenos Aires.
- **Éxito a cualquier precio (1992): EXILIO**  
Un hombre se encuentra en un bar y le cuenta a su compañero: *“El tipo entra y dice bla bla bla, ya sé que voy a hacer, me voy a robar todo y me voy a ir a Argentina porque a nadie se le ocurrió eso antes”*.
- **Perfume de mujer (1992): GAUCHOS Y TANGO**  
En una fiesta, el hombre invita a bailar tango a la mujer que se sienta con él.
- **Mentiras verdaderas (1994): GAUCHOS Y TANGO**  
El protagonista invita a una mujer a bailar tango, para sorpresa del DJ.
- **Los sospechosos de siempre (1995): DELINCUENCIA**  
Un grupo de detectives habla de Arturo Martínez, un contrabandista argentino relacionado con la mafia húngara al cual arrestaron en Nueva York justamente por tráfico de drogas, pero este se escapó a California.

- **Mientras dormías (1995): NAZIS**  
Durante una cena familiar, los personajes dialogan sobre el pastel de carne. Uno de ellos dice: *“Necesitas buena carne. Argentina tiene muy buena carne. Carne y nazis”*.
- **Evita (1996): “DON’T CRY FOR ME”**  
La película narra la historia de Eva Perón. En una curiosa escena, canta desde el balcón presidencial ante una multitud *“Don´t cry for me Argentina”*.
- **Invasión (1997): OTROS**  
En esta película futurista, habitantes de otro planeta destruyen la ciudad de Buenos Aires. En la escena, un soldado se indigna al ver las imágenes en el noticiero, y sale corriendo.
- **El chacal (1997): EXILIO**  
Una oficial del aeropuerto toma un pasaporte argentino y observa la foto del pasajero. Luego lo mira a él, que luce muy parecido, pero lleva lentes de sol, y finalmente le sella el pasaporte.
- **Sopa de tortilla (2001): OTROS**  
En una cena con ambiente familiar, hay un invitado brasileño. El padre de la familia dice que los únicos brasileños blancos que conoce son criminales de guerra nazis. El joven responde que también muchos inmigrantes alemanes fueron a Brasil entre las guerras, más que nada por la depresión en Europa. La chica que está a su lado, agrega: *“es mitad alemán, mitad italiano”*. Finalmente, el padre dice: *“Ah, como los argentinos, que les gusta alardear de sus raíces europeas”*.
- **Amor en rojo (2001): GAUCHOS Y TANGO**  
En un comedor oscuro, un hombre se dirige hacia el centro diciendo: *“Tenemos un baile en los burdeles de Buenos Aires...”*, y comienza a bailar tango.
- **El creyente (2001): NAZIS**  
Una chica le comenta al joven que está con ella en su cuarto: *“Mi abuela es*

de Argentina. La familia de mi papá fue allá durante la guerra”. Él le pregunta dónde está su papá ahora, y ella le responde que está en un instituto de salud mental. Entonces, él vuelve a preguntar: “*Es un nazi?*”.

- **Más Rápido Más Furioso (2003): DELINCUENCIA**

En una escena donde la policía describe a los integrantes del grupo de delincuentes que persiguen por tráfico de drogas, uno de los apuntados es un argentino llamado Carter Verone, que vivió la mayor parte de sus vida en Miami y es dueño de la empresa más grande del Estado. Este personaje está acusado por lavado de dinero y narcotráfico, y es el delincuente que persiguen durante toda la película.

- **Antes del atardecer (2004): “CHE”**

Una mujer camina con un hombre mientras dice que ama a su gatito y lo alza. Él le pregunta como se llama. “*Che*”, contesta ella, a lo que él agrega: “*Ah, zurda*”. Finalmente ella se ríe y le explica: “*No, ‘che’ en Argentina significa hey*”.

- **La terminal (2004): OTROS**

Una mujer está sentada en el pasillo de la terminal, y dice estar atrasada sin saber en qué plataforma debe tomar su vuelo a Buenos Aires. Un hombre se acerca a ayudarla, y le comenta que tiene que dirigirse a la puerta 24.

- **Stewie Griffin: La historia jamás contada (2005): DELINCUENCIA**

Uno de los personajes es perseguido por sus colaboradores y les dice que necesita un informe sobre la situación de los rehenes en Argentina.

- **Los productores (2005): OTROS**

El personaje se encuentra en una terraza, y le da una carta a una paloma, para que se la lleve a un tal Ernest Schlondorff, que vive en Boulevard Santiago 29, Buenos Aires, Argentina. Sin embargo, cuando la paloma se va, el hombre le grita: *¡Hilda! A dónde vas? ¡Argentina es para el otro lado!*.

- **Niños del hombre (2006): DELINCUENCIA**

La escena transcurre en un bar donde un grupo de personas mira el noticiero con preocupación. En el mismo informan que un personaje llamado Bebe

Diego fue apuñalado a la salida de un bar en Buenos Aires, luego de negarse a firmar un autógrafo. También mencionan que era el hijo de una pareja de clase trabajadora de Mendoza, y que luchó toda su vida con el status de celebridad al ser la persona más joven del mundo.

- **Tres son multitud (2006): OTROS**

Dentro de un aula, el muchacho que se dirige a los niños les comenta: *“Una vez fui a Argentina y todos estaban sentados sin hacer nada. Fue hermoso”*.

- **El amor y otros desastres (2006): OTROS**

Un hombre repasa un álbum de fotos, donde se ven imágenes del 2001 en Argentina, y dice: *“Los saqueos paralizaron por completo a Buenos Aires, fue increíble. Todo el país, ricos, pobres, jóvenes, viejos. Todos se reunieron en ese momento”*. Y la chica, que contemplaba las fotos, responde *“Son increíbles. Conozco al dueño de una galería, me gustaría mostrárselas”*.

- **Creación/La duda de Darwin (2009): GAUCHOS Y TANGO**

El protagonista les pregunta a los niños: *“Les conté alguna vez cuando cabalgué con gauchos?”*, y estos asienten. Entonces, continúa: *“Pero nunca les conté sobre la babosa gigante de Punta Alta. Hace millones y millones de años, en una tierra ahora llamada Argentina, vivió un mamífero grande como un elefante, gentil como un lémur y lento como un caracol increíblemente lento...”*

- **Los recolectores (2010): OTROS**

Dos hombres tienen secuestrado a otro y parecen querer sacarle información. La víctima, relata que hay un banco en Buenos Aires ubicado en Santa Fe y Callao, pero no llega a terminar la frase ya que otro grupo de hombres disparan desde afuera y hacen explotar el lugar.

- **Mi familia / Los niños están bien (2010): OTROS**

También transcurre durante una cena, donde uno de los presentes dice: *“Si en argentina pedís carne cruda, te traen al plato una vaca haciendo mu”*. Se ríen, y otra chica agrega que le gustaría mucho ir a Argentina, a lo que le

responden que Buenos Aires debe ser una de las ciudades más hermosas del mundo.

- **El origen (2010): EXILIO**

Dos hombres suben a una terraza cuando uno le pregunta a su compañero a dónde piensa ir, y este le contesta: *“A Buenos Aires. Allí puedo esconderme y conseguir un trabajo cuando las cosas se calmen.”*

- **La deuda / al filo de la mentira (2011): OTROS**

Una mujer argentina pelea de manera formidable contra tres hombres que se burlan de ella y le preguntan de dónde es. Ella responde que es de Córdoba, Argentina.

- **X-Men: Primera generación (2011): OTROS**

Aquí podemos ver un gran error, ya que muestran un paisaje montañoso y nevado, a orillas de un lago, y el subtítulo que aparece dice *“Villa Gesell, Argentina”*. Luego, muestran una cabaña donde parece funcionar un bar, y allí un alemán pide cerveza alemana mientras otro menciona la marca y se ríe desde atrás.

- **Haywire (2011): EXILIO**

Dos agentes encubiertos se encuentran trabajando en silencio cuando el hombre le dice a su compañera: *“Podríamos irnos ahora mismo, desaparecer. Podríamos estar en Buenos Aires mañana a esta hora”*.

- **La cabaña del terror (2011): OTROS**

Tras una serie de imágenes de lugares devastados, uno de ellos es Buenos Aires, y se escucha un simple comentario: *“Te digo, si quieres buenos productos, compra productos americanos”*.

- **El gran año (2011): OTROS**

Dentro de lo que parece ser una sala de un hospital, un joven le muestra las fotos que tomó a un hombre más grande. Al ver la imagen de un ave, le explica: *“El chorlito dorado americano. A muchos no les interesa este pájaro pero es una de las aves más viajeras del mundo. Procrea en el ártico y después vuela hasta Argentina y vuelve, todo en un año”*.

- **American Pie: El Reencuentro (2012): OTROS**  
La policía interrumpe una fiesta e intenta llevarse una moto aparentemente robada, a lo que un amigo del dueño le recrimina: “él se ganó esa moto apostando en el mundial en Argentina”.
- **21: La gran fiesta (2013): OTROS**  
En una charla de bar, un joven habla con una chica y le pregunta: “*Entonces te vas para Brasil?*”, a lo que ella contesta: “*Sí, y después a Chile, Ecuador y Argentina*”.
- **Annie (2014): OTROS**  
Una mujer y un hombre protagonizan una escena musical. Ella le pregunta si fue alguna vez a Buenos Aires, ya que “le da hambre lo argentino”. Pero el hombre se desentiende y parece escaparle a las propuestas de la mujer.
- **Kingsman: El servicio secreto (2014): OTROS**  
La escena simplemente muestra un lugar totalmente nevado, y los subtítulos dicen: “Argentina, 17 años antes”.

## FRAGMENTOS DE SERIES

- **The Rifleman - 01x14 El Gaucho (1958): GAUCHOS Y TANGO**  
Un gaucho limpia un cartel que dice “Estancia Argentina”. Luego, el padre le comenta a su hijo lo que es un gaucho, que así le dicen a los vaqueros en Argentina. Su hijo responde que estuvieron leyendo sobre Argentina en la escuela.  
En otra escena, se ve a un gaucho cazando con una boleadora, y el niño las compara con el lazo de los vaqueros. En el episodio hay más referencias ya que gira en torno a la figura del gaucho.
- **El Zorro (1958): GAUCHOS Y TANGO**  
El zorro le explica al sargento que el sombrero del señor Murrieta es típico de un gaucho argentino. Luego, este personaje también muestra sus “bolas sudamericanas”, y le cuenta al sargento que las utiliza para cazar animales.

- **Superagente 86 - 03x06 La bomba sónica (1967): GAUCHOS Y TANGO**

Se muestran tres pasajeros en un avión. Uno está despierto, con un arma en la mano, los otros dos parecen dormidos y tienen los ojos y los brazos vendados. Cuando aterrizan, se despiertan y la azafata anuncia: “*Damas y caballeros, acabamos de aterrizar en el aeropuerto de Evizia*” (equivocación con Ezeiza). A partir de eso, dos personajes deducen que están en Buenos Aires, sumando ese hecho al calor, el viaje largo y el hombre llamado Gaucho.

- **Mujer Maravilla - 01x11 - Fórmula 407 (1975): NAZIS**

En el contexto de la Segunda Guerra Mundial, dos oficiales estadounidenses dialogan sobre la necesidad de viajar a Buenos Aires para ver a un profesor argentino que los puede ayudar con una fórmula importante para detener la matanza. Se nombra a Argentina como un país neutral. Sin embargo, el profesor afirma: “*cuando se trata de nazis, como se puede ser neutral?*”. Pero por su parte, uno de los oficiales norteamericanos piensa que hay muchos agentes nazis en esta zona.

En la escena siguiente, ya están en Argentina, y los textos lo describen como “un país pintoresco que se mantuvo neutral en los tiempos de guerra”. Muestran la llegada al aeropuerto de Buenos Aires, e inmediatamente después, “A unos kilómetros de distancia, agentes nazis esperan”, y el diálogo entre ellos es el siguiente:

-*Americanos.. apuesto a que si fueran nazis serían puntuales*

-*No, en Buenos Aires cualquiera llegaría tarde*<sup>4</sup>.

- **Luz de luna - 02x03 El dinero habla, Maddie camina (1986): OTROS**

Un grupo de personas discuten sobre un hombre que construyó un casino en Buenos Aires con su dinero. Uno de los presentes dice: “*¿Buenos Aires? ¿Es cerca de buenas noches?*”. Y la mujer sale de la pieza enojada, diciendo que irá a Buenos Aires, y se pregunta si está abajo o arriba, pero que de todos modos irá.

---

<sup>4</sup> En el capítulo citado se pueden ver muchas más referencias a las costumbres argentinas, ya que algunos personajes viajan a nuestro país. Entre otras referencias, las mujeres se muestran ansiosas por conocer a gauchos argentinos.

- **Cheers - 05x21 Simón dice (1986): OTROS**  
Tres hombres charlan en la mesa de un bar. Uno de ellos dice: “Si alguna vez vuelven a tener problemas con algún poder militar importante como Argentina, avisen así vamos a ayudarlos como lo hicimos en las últimas dos grandes”.
- **The A Team / Brigada A - 04x03 Dónde está el monstruo cuando se lo necesita (1986): OTROS**  
Dos hombres espían a otro que deambula por la galería de su mansión, todo vestido de blanco y hablando por teléfono. Uno de los escondidos le cuenta al otro que se trata de el torturador más brutal en Argentina, y que casi 10 gobiernos lo buscan por crímenes de guerra. No sabe qué está haciendo, pero dice *“sea lo que sea, no nos va a gustar”*.
- **Married With Children - 05x16 Amigo de la seguridad nocturna (1991): “DON’T CRY FOR ME”**  
El muchacho le dice a la fuerza de seguridad: *“Así que perdón si no lloro por tí, Argentina”*.
- **Los Simpsons - 03x07 - La casa del horror II (1992): MALVINAS**  
Primero se muestra la tapa de un diario en donde el título anuncia: “Declaran la paz mundial”. Luego, en la ONU, los representantes de Inglaterra y Argentina hacen las paces. *“Perdón por lo de las Malvinas, viejo amigo”*, dice el primero. *“Olvidalo, sabíamos que eran de ustedes”*, responde el segundo, y se abrazan.
- **Los Simpsons - 05x18 - El heredero de Burns (1994): MALVINAS**  
Durante la transmisión de un programa infantil en vivo, el payaso recibe un mensaje y anuncia: “Chicos, mantengan la calma. Las Islas Malvinas acaban de ser invadidas. Repito: las Islas Malvinas acaban de ser invadidas”. Luego abre un mapa y les explica a los niños que las Islas disputadas están ubicadas cerca de la costa de Argentina.
- **Los Simpsons - 06x19 - Bart vs. Australia (1995): OTROS**  
Bart descubre las diferencias geográficas con el hemisferio sur, entonces

gira el mapa y se topa con nuestro país, diciendo: *“o sea que allá abajo, en Argentina, el agua del retrete gira al revés”*.

- **Sex And The City - 01x05 El poder del sexo femenino (1998): OTROS**  
Dentro de una tienda de ropa, dos mujeres conversan en secreto mientras el novio de una de ellas observa algunas prendas. Una de ellas pregunta: *“Cuándo fue que ustedes...?”*, y la otra contesta: *“Dos meses. Su familia tiene un rancho gigante en Argentina. Muy pero muy ricos. Tiene un pene muy pequeño pero saber exactamente cómo usarlo. Saluda, querida!”*, y se dan vuelta para saludarlo.
- **Just Shoot Me - 02x07 - Dos veces quemado (1998): NAZIS**  
Una joven le reprocha a su padre que no fue a su graduación porque estaba cazando nazis en Argentina, a lo que este responde que siempre odió a los nazis.
- **Seinfeld - 09x23/24 - El Final (1998): NAZIS**  
En un juicio contra los protagonistas de la serie, un chef al que apodan “el nazi sopero” declara ante la justicia: *“Tuve que cerrar todo y mudarme Argentina”*.
- **The West Wing - 01x15 Navegación celestial (1999): OTROS**  
Un hombre lidera un grupo que trabaja en una casa y dice, *“Estoy cansado y mi mujer está en Argentina. Terminemos esto de una vez”*.
- **Frasier - 06x17 Cena festiva (1999): “DON’T CRY FOR ME”**  
Dos hombres parecen estar organizando una fiesta. Uno de ellos habla por teléfono: *“¿Joaquín vino de Argentina y le gustaría venir? Bueno...”*, y el otro le explica exaltado: *“¡Joaquín Juárez, es el conductor de la filarmónica de Buenos Aires! Es verdad, estuvieron allá hace poco, deben haberlo conocido”*. Entonces el primero continúa: *“Nos encantaría que venga Joaquín. Espléndido, nos vemos el 11”*, y cuando corta el teléfono le dice a su compañero: *“Bueno, no llores por mí Arch and Nina”*.
- **Los Simpsons - 10x20 - El viejo y el alumno insolente (1999): OTROS**  
En el comité olímpico internacional se discute sobre la próxima sede de los

JJ00, donde se desata una pelea por ver qué ciudad del mundo será elegida. La representante argentina, vestida de manera formal y con un sombrero negro, grita: *“Pero están locos, la respuesta es Buenos Aires!”*.

- **John Doe - 01x19 Golpe al sistema (2002): OTROS**

Dos hombres se encuentran en un bar, y uno parece recriminarle al otro que se termina su buena relación: *“Alguna clase de mal de la vaca loca suelto en Argentina. Quién podría haberlo sabido? Podrías haberlo sabido, pero no lo sabías”*, y ante la sorpresa de su interlocutor, agrega: *“Las acciones de ganado patagónico que me diste no tienen ningún valor”*.

- **Taken - 01x10 - Abducidos (2002)<sup>5</sup>: EXILIO**

Un hombre conduce y le sugiere a su familia que se traslade a Sudamérica para que estén a salvo. Luego agrega: *“Conozco una familia que podría alojarlos por tiempo indefinido en Buenos Aires”*.

- **El show de los 70 - 05x25 Día festivo (2002): GAUCHOS Y TANGO**

Una chica le comenta a su amigo que la van a dibujar desnuda en un póster y *“se lo van a vender a todos los gauchos de Argentina o de donde mierda sea”*.

- **Friends - 09x19 - El sueño de Rachel (2003): DELINCUENCIA**

Phoebe, una de las protagonistas, se encuentra en la entrada de un bar y canta la siguiente canción con su guitarra: *“Hay un país que se llama Argentina, es un lugar que nunca vi, pero me dijeron que por 50 pesos, puedes comprar un órgano humano”*.

- **Los Simpsons - 15x06 - Hoy, yo soy el payaso (2003): POLÍTICAS**

Homero habla en televisión sobre la política de Estados Unidos, y lamenta cómo utiliza los recursos de los demás países. Inmediatamente agrega: *“Argentina tiene que devaluar su moneda para pagar sus deudas”*.

- **Las Chicas Superpoderosas - 06x10 Mano Dura (2004): DELINCUENCIA**

La escena muestra a una mujer morena, callejera y con un pañuelo en la

---

<sup>5</sup> Existen dos series con el nombre de Taken. En este caso se trata de la producción de Steven Spielberg del año 2002.

cabeza, pero a la vez tiene aros dorados y una cartera, y se presenta como *“Madame Argentina, una psíquica, la que se está portando mal”*. Y resulta ser una estafadora que le roba el dinero a los jubilados.

- **Veronica Mars - 01x20 M.A.D. (2004): OTROS**

Dos amigas conversan sobre un tal Roberto Nalbandian. De repente, aparece el padre de una de ellas y dice: *“Entonces, Argentina. Roberto Nalbandian. Genial”* y se retira bailando.

- **Frasier - 11x07 La vuelta de Maris (2004): DELINCUENCIA**

Los hermanos protagonistas discuten con su padre. Niles, le menor de ellos, les cuenta lo que está atravesando su ex pareja: *“Está involucrada con un jugador de polo argentino. Resultó ser un chanta, vividor, y encima, violento”*. Escenas más adelante el personaje aparece para golpearlo, y resulta ser alto, de pelo largo y ojos claros, además de estar vestido muy elegante.

- **Alias - 04x05 Bienvenidos a Liberty Village (2005): OTROS**

Un hombre charla con una mujer en un bar, y le dice que su problema es que no tiene experiencia en el bowling, a lo que ella responde, un poco indignada: *“Tenemos bowling en Argentina, sabes?”*.

- **American Dad - 01x08 Bullock y Stan (2005): POLÍTICAS**

Dos de los personajes hacen una broma telefónica: *“Hola, Argentina? Les está funcionando la heladera?...No? No deberían haber privatizado sus servicios de agua y electricidad entonces”*, y cortan riéndose. Pero luego, vuelve a sonar el teléfono. Atienden y cortan rápidamente, quedándose preocupados porque Argentina había rastreado la llamada.

- **Cómo conocí a tu madre - 02x22 Algo azul (2006): POLÍTICAS**

Luego de que dos de los personajes deciden mudarse a Argentina, un amigo se los reprocha: *“Nadie se muda a Argentina. El peso argentino cayó dos tercios en cinco años, el gobierno se opone a las reformas de libre mercado, y los trenes son un desastre desde que cerró Ferrocarriles Argentinos!”*. *\*En este episodio hay más referencias, y de hecho continúan durante los*

siguientes 3 capítulos, donde finalmente la chica viaja a Argentina, pero con otro novio que conoció allí, representado por Enrique Iglesias:

- **Cómo conocí a tu madre - 03x02 No somos de aquí (2007): OTROS**  
La chica viaja a Argentina con su novio Gael, oriundo de nuestro país y representado por Enrique Iglesias (que es español). Pero se ven muchas equivocaciones, ya que el país es un lugar caribeño donde se la pasan comiendo frutas y otras comidas tropicales.
- **Smallville - 06x01 Zod (2007): OTROS**  
La imagen de las Cataratas del Iguazú, y los títulos indican equivocadamente: “Cataratas del Iguazú. Patagonia, Argentina”
- **Chuck - 01x04 Chuck vs. The Wookie (2007): OTROS**  
Varios personajes miran una película en donde se ven pingüinos. Uno de ellos le pregunta a la chica que está al lado si le gusta viajar, y ella responde “*con alguien divertido*”. Los demás intentan callarlos mientras miran concentrados el filme. El primero pide perdón pero insiste: “*a dónde viajaste por última vez?*”, mientras salta el de la otra punta y dice: “*Argentina, ok? Ahora se pueden callar? Casi llegaron a la Antártida*”.
- **Chuck - 01x03 Chuck vs. El Tango (2007): GAUCHOS Y TANGO**  
El protagonista le pregunta a su hermana si sabe bailar tango, cuando interviene otro muchacho en paños menores y pregunta “*Alguien dijo tango?*”, a lo que el primero responde “*No gracias, lo voy a buscar en internet. Te puedes vestir?*”. El otro muchacho insiste: “*Estudí un semestre en Buenos Aires. Pasé muchas noches bailando tango para poder acostarme con señoritas*”.
- **Mad Men - 01x06 Babilonia (2007): NAZIS**  
Una mujer y un hombre charlan en la mesa de un bar. Ella le cuenta, sobre la Segunda Guerra Mundial, que arrestaron a Adolf Eichmann en Argentina, y le pregunta al hombre si vio su curriculum.
- **Los Simpsons - 19x10 - E Pluribus Wiggum (2008): DESAPARECIDOS**  
Dos personajes conversan en la barra del bar, y uno de ellos dice: “*A mí no*

*me parecería mal alguna clase de dictadura militar, como la de Juan Perón. Cuando él quería, te hacían desaparecer*". Y el otro agrega: *"Encima su esposa era Madonna!"*.

- **The Office - 04x02 - Dunder-Mifflin Infinity (2008): OTROS**

Un hombre habla sobre su abuelo, que tiene 103 años y "todavía anda dando vueltas por Argentina". Dice que quiso ir a visitarlo pero su visa fue rechazada por Fundación Shoah.

- **Chica indiscreta - 02x14 En el reino de los bajos (2008): GAUCHOS Y TANGO**

La voz narradora cuenta mientras una joven baila con un hombre muchos años mayor que ella: "Los rumores dicen que Serena van der Woodsen estuvo bailando tango en año nuevo en Buenos Aires".

- **Psych - 03x04 La mejor aventura (2008): "CHE"**

Un joven le cuenta a otro: *"Fue por eso que le dije Ché a Andrés, para ver si reaccionaba. Y lo hizo, porque Ché en Argentina es jerga de amigo o compañero"*.

- **Smallville - 07x20 - Ártico (2009): EXILIO**

Un pasajero que viaja en avión mira su pasaporte: Alejandro Santos, nacido en La Plata, Argentina. En ese momento lo interrumpe la azafata (quien resulta ser Kara, *Supergirl*) con la siguiente pregunta: *¿Otra identidad secreta, sr. Take?* Y el hombre se asombra nervioso. La mujer continúa: *¿Por qué será que cuando una persona está en problemas se escapa a Sudamérica?*

- **Los Simpsons - 21x12 - Campeones olímpicos (2010): OTROS**

En un estadio olímpico, van pasando las delegaciones de los países. Primero Albania, luego Argelia, y después Argentina, donde el atuendo que distingue a los participantes es simplemente el sombrero negro.

- **Weeds - 06x02 Destrucción y hundimiento (2010): EXILIO**

Una familia dialoga dentro de un auto mientras analizan el destino. Uno de ellos dice: *"Podemos manejar hasta Alaska, o hasta Argentina. Ambos son*

*buenos lugares para desaparecer*". Otro interrumpe desde atrás: "*¡Canal de Panamá! Hagamos un tour de las siete maravillas*". Y la conductora finaliza: "*Lo siento, nada de maravillas. Para ir a Argentina tenemos que atravesar México, así que imposible. Alaska sigue siendo una buena opción*".

- **White collar - 02x10 Burke's Seven (2011): EXILIO**

Un hombre y una mujer discuten sobre el destino de un delincuente, cuando ella dice que pertenece a su jurisdicción. "*Vas a viajar a Argentina? Podría ser peligroso*", dice el hombre. "*Podría ser divertido*", contesta ella.

- **White collar - 02x15 Power Play (2011): EXILIO**

"*¿Cómo estuvo Argentina?*", le pregunta el muchacho a la mujer. "*Hizo mucho calor, pero estuvo muy interesante*", contesta ella. Luego le muestra algunas fotos, y le comenta que las cajas que encontraron provienen de una mansión ubicada al sur de nuestro país, en donde se escondió otro personaje cuando se tuvo que escapar de Estados Unidos. En la siguiente foto, se pueden apreciar varias llamas, y en la última, una cocinera llamada Rosa.

- **El círculo secreto - 01x16 Suerte (2011): OTROS**

Un hombre le comenta a una mujer mientras salen de una fiesta: "*Iba a volver desde Brasil, pero pensé, ya que llegué tan lejos por qué no ir también a Argentina?*".

- **Castle - 04x13 Una vergüenza de perras (2011): DELINCUENCIA**

Dos hombres y una mujer discuten en la mesa de un bar. Hablan sobre "los Vásquez", una familia de traficantes de heroína que resultan ser los mayores exportadores de Sudamérica.

- **Covert Affairs - 02x04 Todos los amigos correctos (2011): OTROS**

Servicios de inteligencia planean un intercambio de espías, motivo por el cual viajan a Argentina. Van a Entre Ríos y luego a Buenos Aires. Allí se ven paisajes y sitios significativos, como también costumbres típicas, pero no son relevantes para la trama.

- **Torchwood - 04x10 Día del milagro (2011): OTROS**

Un equipo de trabajo se comunica mediante una videollamada, allí se

presenta la traductora con su interlocutor, quien saluda diciendo que están en el corazón de Argentina. Luego, se muestran soldados viajando dentro de un camión. Uno de ellos abre un maletín lleno de sueros de sangre, y dice: *“Yo hago esto en su memoria, en la sagrada memoria de mi amada familia. Yo recuerdo a mi mamá Cristina y recuerdo a mi papá Paolo, y a mi hermano Lucas, yo cometo este acto...”*. Y cuando parecía que iba a hacer explotar una bomba, sus compañeros lo acribillan.

- **Burn notice / Operación Miami - 06x15 Mejores planes de pago (2012): OTROS**

Tres hombres conversan en el living de una casa cuando uno de ellos les anuncia que van a poder viajar a Buenos Aires, y les propone un brindis.

- **Touch - 01x07 Noosphere Rising (2012): OTROS**

La chica habla mediante un video-blog, y dice que *“esta mañana me desperté y este chico Jorge, de Argentina, posteó esto”* (y expande otro video en el que Jorge habla con un fondo de montañas). Continúa: *“Básicamente está diciendo que Celeste tiene que ser de Argentina porque ellos inventaron el dulce de leche y ahora todos los otros heladeros se lo robaron”*. Luego, se ve en palabras del propio Jorge: *“Qué gelato ni gelato, el dulce de leche se prepara con un potecito de leche dulce sobre la estufa y ya está”*.

- **The Office - 09x06 - El bote (2012): OTROS**

En las oficinas del trabajo, una mujer le comenta a su compañero que el padre de un tercero se fue a Argentina con una mujer más joven.

- **Dexter - 07x06 Equivocarse (2012): EXILIO**

Una mujer le cuenta a Dexter, el protagonista, planes de vida que tenía con su ex marido: *“Después íbamos a vivir en Argentina, en una granja, e íbamos a tener una vida perfecta”*.

- **Dexter - 07x08 Argentina (2012): EXILIO**

Un capítulo entero dedicado a nuestro país. Comienza con uno de los asesinos que busca Dexter confesándole que tomará sus ahorros y se irá a un

rincón alejado del mundo, donde pueda pasar el resto de sus días cómodo y en anonimato. Dexter piensa en Argentina, y él dice que en realidad había pensado en Micronesia.

En la escena siguiente, Dexter reflexiona: *“Todos quieren una Argentina. Un lugar en donde poder empezar de nuevo. Pero la verdad es que Argentina no es más que Argentina”*.

- **Dexter - 08x10 Adiós Miami (2013): GAUCHOS Y TANGO**

Un muchacho le pide a una chica que le cuente sobre Argentina. Ella dice: *“Bueno... Tienen su propia clase de vaqueros especiales. Se llaman gauchos, quizás llegues a conocer a alguno”*.

- **Dexter - 08x11 Mono en una caja (2013): OTROS**

La pareja está ordenando las cosas en cajas, preparando la mudanza. Ella le dice: *“Dexter, la próxima vez que hagamos esto van a ser tacos y tequila, o lo que sea que comen en Argentina”*. Y él responde: *“Seguro va a ser carne. Es Argentina, no México”*.

- **The strain/La cepa - 01x09 Los desaparecidos (2013): DESAPARECIDOS**

Una mujer le dice a su compañero: *“En Argentina uno adquiere el temor de que las cosas se den vuelta de la noche a la mañana. Igual que esto. La gente desaparecía”*. Y él responde: *“Esto no es Argentina. Ella no está desaparecida”*.

- **Bones - 09x07 El nazi en la luna de miel (2013): DESAPARECIDOS**

La pareja entra en un laboratorio donde se ven esqueletos y el hombre le dice a la mujer: *“Me estás cargando, Bones?¿Esta es tu idea de una salida de luna de miel?”*. Y ella responde: *“¿No te parece fascinante? Son los restos de los desaparecidos. Eran disidentes políticos que fueron torturados y ejecutados por su propio gobierno durante la guerra sucia argentina”*.

- **Bones - 09x07 El nazi en la luna de miel (2013): DELINCUENCIA**

En otra escena del mismo capítulo, otra mujer habla con un grupo de hombres y les dice que no entienden Buenos Aires, y que ella nació en Ciudad Evita. Uno de los hombres dice que eso es malo, ya que *“Ciudad*

*Evita es una zona liberada. La policía no viene acá. La controlan los malos. Por eso, va a ser mejor que tengas esto*", y le da a su compañero un revólver.

- **Rick and Morty - 01x05 Meeseeks destructores (2014): OTROS**

Una pareja conversa en un restaurante. Ella le dice que tal vez sea hora de hacer el viaje del que siempre habla. Y nombra como posibles destinos a Grecia, Italia, Argentina. Y el hombre responde: *"Países conocidos por sus nombres sexualmente agresivos"*.

- **Wet Hot American Summer - 01x03 Actividades (2015): OTROS**

Un hombre atiende un teléfono público en Buenos Aires. Del otro lado del teléfono, le indican: *"Halcón, estás activado. Las instrucciones están en el lugar de siempre"*. Y al cortar, toma un sobre de arriba del teléfono, que dice: *"Para: El Halcón. De: Ronald Reagan. Top Secret"*.

- **Vicious - ... (2015): OTROS**

En una charla entre varias personas, una mujer reconoce estar enamorada de un hombre pero admite que todavía no lo conoce: *"Sólo por internet pero estuvimos mandándonos mails y ahora estoy lista para viajar a Argentina"*.

- **Ley y orden - 19x18 Cambio (2016): OTROS**

En pleno juicio oral, la acusada utiliza la palabra "groncho", y el fiscal que la estaba cuestionando le pregunta por su significado. Ella le explica que es una palabra argentina, que significa "Persona simple, campesino". El fiscal replica: *"Ah, no. Esa palabra sí la conozco. Pero groncho es más que eso, es un término despectivo para una persona pobre o desempleada"*. Y ella se defiende: *"Es sólo una palabra que usamos en Buenos Aires"*. *"...Por personas de clase alta para describir a la gente de clase baja, correcto?"*, agrega él.