

EL CINE COMO HERRAMIENTA CONSTRUCTIVISTA EN LAS RELACIONES INTERNACIONALES

Edición Especial N°1. Año 2
Diciembre 2023



Edición Especial Diciembre 2023

CEERI Global es una revista digital editada por el Centro de Estudios Estratégicos de Relaciones Internacionales (CEERI) destinada a difundir trabajos de investigación relacionados al área de estudio de las Relaciones Internacionales. Los artículos publicados son responsabilidad de sus autores y no comprometen la posición editorial de *CEERI Global*.

Los trabajos incluidos en este número fueron dictaminados y revisados por los evaluadores externos y el Comité Editorial de la revista (Ver nota metodológica).

La totalidad de los textos incluidos fueron autorizados para su publicación por sus autores quienes declararon el cumplimiento y aprobación de las normas y criterios editoriales de la *Revista*.

La revista es de acceso libre y gratuito y será publicada semestralmente en el portal electrónico www.ceeriglobal.org

Se autoriza la reproducción y difusión del material contenido en esta revista para fines educativos y otros fines no materiales sin previa autorización escrita de los titulares de los derechos de autor. Las peticiones para obtener tal autorización deben dirigirse al Director y Equipo Editorial por correo electrónico a academico@ceeriglobal.org

Actualmente su contenido se encuentra en: <https://www.ceeriglobal.org/revistaceeriglobal/>



Año 2. Edición Especial N°1. ISSN 2796-860X
Buenos Aires, Argentina

Participaron en la presente Edición

Coordinadores

Adela Beatríz Santos (Universidad Autónoma de México-UNAM)
Einer Tah Ayala (Universidad del Mar)

Autores

Fiamma Battaglino
Sabrina Castiglioni
Irina Dalma Moyano
Ana Luz Sánchez Urbina

Revisión y edición

Hebe Lis Navarro (Universidad Nacional de San Martín-UNSAM)
Guillermo Ospina Morales (University of Sussex)

Diseño y diagramación

Guillermo Ospina Morales (University of Sussex)

Tabla de contenido

Presentación	4
Sobre los coordinadores	5
El impacto del cine contra el discurso hegemónico Fiamma Battaglino	6
<i>Lipstick feminism</i> contra las dicotomías de género. Un análisis sobre la representación del postfeminismo en Legalmente Rubia en tiempos de la Ola Barbie Sabrina Castiglioni	15
La segunda posguerra italiana, a través del film "El ladrón de bicicletas" (Vittorio de Sica, 1948) Irina Dalma Moyano	24
Propaganda en Estados Unidos: La Guerra Fría en Red Dawn (1984) Ana Luz Sánchez Urbina	33

Presentación: El cine en el espejo de las Relaciones Internacionales

En el umbral de las dinámicas globales contemporáneas, la intersección entre el cine y las Relaciones Internacionales emerge como un prisma a través del cual se reflejan y refractan las complejidades políticas, sociales y culturales. Es un honor presentar esta edición especial de CEERI Global, que es el fruto intelectual del Seminario Internacional "El cine como herramienta constructivista en las Relaciones Internacionales", un programa vanguardista en la disertación de la narrativa cinematográfica como una ventana al estudio de las interacciones globales.

El seminario, un compendio de conocimiento impartido a través de la modalidad virtual, ha sido la plataforma desde la cual se origina esta publicación. Mediante un enfoque constructivista, se ha facilitado un foro para el análisis crítico a nivel latinoamericano, permitiendo a los participantes desentrañar cómo el cine actúa no sólo como un reflejo de la política internacional y doméstica, sino también como un moldeador de discursos y un influenciador de perspectivas. Las películas, como artefactos culturales, ofrecen un medio para decodificar y reevaluar las narrativas y las ideologías, desempeñando un papel sustancial en la construcción y la deconstrucción de la realidad política y social.

Los trabajos presentados en esta edición especial subrayan la importancia de este análisis. Fiamma Battaglini, con su estudio sobre "El impacto del cine contra el discurso hegemónico", aborda cómo las narrativas fílmicas pueden subvertir las ideologías dominantes, cuestionando y redefiniendo la hegemonía cultural y política. En una línea similar, Sabrina Castiglioni examina en "*Lipstick feminism* contra las dicotomías de género" cómo el cine puede desafiar y transformar las concepciones de género, utilizando el postfeminismo como lente crítica. Irina Dalma Moyano, con su análisis de la posguerra italiana a través de "El ladrón de bicicletas", proporciona una introspección en la reconfiguración de la identidad y la memoria colectiva postconflicto. Finalmente, Ana Luz Sánchez Urbina, en "Propaganda en Estados Unidos: La Guerra Fría en *Red Dawn* (1984)", ofrece una perspectiva sobre la influencia del cine en la construcción de narrativas políticas durante periodos de tensiones geopolíticas.

Los ensayos incluidos en esta edición no son meramente adiciones al cuerpo de conocimiento académico; son testimonios de un entendimiento emergente y profundo sobre cómo la diplomacia cultural es una fuerza vital en el tejido de la política global. Con una meticulosidad analítica, cada trabajo despliega una visión sofisticada de las Relaciones Internacionales, iluminando cómo el cine y otros medios actúan como catalizadores en el moldeo de percepciones y en la articulación del diálogo intercultural. Estas exploraciones académicas resaltan con acuidad la interacción entre la cultura mediática y la dinámica de poder, proponiendo un esquema más complejo y detallado para entender los mecanismos que impulsan las políticas y los discursos a nivel mundial.

La presente edición especial de CEERI Global se erige como un hito en la investigación interdisciplinaria, marcando la convergencia entre la erudición cinematográfica y el análisis político. Al enmarcar el cine dentro de la esfera de las Relaciones Internacionales, esta colección de trabajos extiende una invitación explícita a la comunidad académica para que contemple la influencia significativa y duradera del cine en la narrativa internacional. Así, esta publicación no sólo conmemora la finalización de una iniciativa educativa profundamente transformadora, sino que también establece un diálogo continuo sobre cómo las representaciones en pantalla reflejan, informan y a veces desafían nuestra realidad global interdependiente.

En este contexto, no podemos dejar de reconocer y agradecer al Centro de Estudios en Relaciones Internacionales (CEERI) por su visionario impulso al realizar esta edición especial. Su esfuerzo no solo subraya el compromiso con la excelencia académica y la innovación, sino que también refleja una dedicación inquebrantable para promover el diálogo y el desarrollo intelectual entre los jóvenes estudiantes y profesionales de las relaciones internacionales y disciplinas afines en Latinoamérica. Esta labor del CEERI, vital para el fomento de la comprensión intercultural y el análisis crítico, nos impulsa a todos a seguir participando en estas conversaciones esenciales que trascienden fronteras y enriquecen nuestro entendimiento colectivo. Celebramos y agradecemos al CEERI por ser un faro de conocimiento y por tender puentes de colaboración que son fundamentales para el avance de nuestras sociedades interconectadas.

Los coordinadores

Sobre los coordinadores



Adela Beatríz Santos **(Universidad Autónoma de México-UNAM)**

Egresada de la licenciatura de Relaciones Internacionales y la maestría en Relaciones Económicas Internacionales y Cooperación por la Universidad de Guadalajara. Actualmente, es doctorante en la Universidad Nacional Autónoma de México e investigadora parlamentaria en el área de asuntos internacionales y geopolítica del Centro de Estudios de Derecho e Investigaciones Parlamentarias de la H. Cámara de Diputados. Cuenta con diversas publicaciones en revistas indexadas y libros. Sus líneas de investigación principales incluyen la salud y cooperación internacional, gobernanza global, multilateralismo e integración regional. Sus líneas de investigación principales son: salud y cooperación internacional, gobernanza y política internacional.



Einer Tah Ayala **(Universidad del Mar)**

Actualmente es profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad del Mar, Campus Huatulco. Es doctor en Estudios del Desarrollo Global por la Universidad Autónoma de Baja California; maestro en Antropología Aplicada por la Universidad de Quintana Roo, y licenciado en Relaciones Internacionales por la Universidad de Quintana Roo. Sus líneas de investigación son: política exterior, Historia de México, Identidad y Nacionalismo; centrado en los elementos simbólicos de la política exterior de México, como el petróleo y el cine. Actualmente forma parte del Sistema Nacional de Investigadores.

EL IMPACTO DEL CINE CONTRA EL DISCURSO HEGEMÓNICO

Fiamma Battaglino

Licenciada en Ciencia Política de la Universidad de Buenos Aires, Diplomatura Universitaria de Estudios Coreanos de la Universidad del Salvador y estudiante de la Especialización en Estudios Chinos de la Universidad Nacional de La Plata.
Contacto a: fiammabattaglino@gmail.com

Resumen

Este ensayo busca plasmar la relevancia adquirida de la película argentina "Plata Dulce" en el país que a través de su relato tragicómico desarrolla una crítica al discurso hegemónico de la época, impulsado por la dictadura cívico-militar argentina de 1976, la cual llevó adelante un modelo neoliberal que buscó terminar con la asociación entre el estado interventor y el mercado del trabajo. Impactando en la vida cotidiana de la población, generando una nueva identidad en contraposición al Estado de Bienestar o el industrialismo. A su vez, se expondrá el impacto que este nuevo discurso produjo en el entramado social, así como también a nivel moral. Generando la posibilidad de trasladar este mensaje contra hegemónico al resto de Latinoamérica.

Palabras clave:

Neoliberalismo, discurso contrahegemónico, dictadura militar, especulación financiera, desindustrialización

Abstract:

This essay seeks to Show the acquired relevance of the Argentine film "Plata Dulce" in the country that through its tragicomic story develops a critique of the hegemonic discourse of the time, driven by the Argentine civic-military dictatorship of 1976, which carried out a neoliberal model that sought to end the association between the controlling state and the labor market. Had an impact on the population's daily life, generating a new identity against the position of the Welfare State or industrialism. In turn, the impact of this new discourse on the social fabric, as well as on the moral level, will be presented. Generating the possibility of transferring this counter-hegemonic message to the rest of Latin America.

Palabras clave:

Neoliberalism, counter-hegemonic discourse, military dictatorship, financial speculation, deindustrialization

Introducción

El objetivo de este ensayo es plasmar la relevancia que logró adquirir, dentro de Argentina, tanto en su momento de estreno como en la actualidad, la obra cinematográfica, "Plata Dulce", película argentina de 1982 dirigida por Fernando Ayala, en contraposición al hegemónico discurso de su época. Como manifiestan Dadamo, Della Mora y Piccinelli (2012, p. 171; 187) el medio audiovisual es considerada una herramienta muy importante que participa activamente en la construcción de la memoria histórica. El cine presenta una diversidad de usos e información que se puede rescatar para enriquecer perspectivas y aproximaciones a nuestro pasado. A su vez, acentuar la posibilidad de trasladar su mensaje al resto de Latinoamérica.

En un contexto interno de dictadura cívico-militar, la historia del film se ubica a fines de los años de 1970 y principios de la década de 1980 de Argentina, en la cual se implementó una política económica neoliberal que condujo tanto a la caída de la actividad industrial como a un incremento de la actividad financiera y el número de bancos operando. Al mismo tiempo, tanto la deuda externa como el nivel de desempleo aumentaron de manera prácticamente exponencial. Frente a un contexto internacional inflacionario como consecuencia de la devaluación del dólar y aumento del precio del petróleo, el discurso hegemónico aconsejaba pedir dinero prestado para financiar la expansión económica, Argentina como varios países de América Latina decidieron tomar grandes créditos en dólares, a corto plazo y a una tasa de interés flotante.

Cabe destacar que este proceso militar tiene lugar en un contexto de guerra fría en el marco de una organización encubierta, Plan Cóndor, impulsado por Estados Unidos en Latinoamérica, bajo el precepto de "Doctrina de Seguridad Nacional", legitimando los golpes militares. Con un objetivo final de controlar el avance revolucionario en la región.

Se pondrá en manifiesto y se analizará el discurso que busca exponer la película haciendo alusión a las escenas principales, tanto como sus diálogos más relevantes, la construcción escenográfica del film, su musicalidad, así como la construcción y desarrollo de sus personajes. Se comenzará con la contextualización histórica de la película, tanto interna como externa, del momento de estreno y transcurso de la misma, así como también los antecedentes del director y productora del film. Luego se mencionará la construcción de lo que denominó la "nueva identidad" consecuencia de la última dictadura argentina, que buscó generar un nuevo modelo de acumulación acompañado por un discurso hegemónico en contraposición al anterior modelo de Estado de bienestar, para esto se realizará una comparación entre los personajes protagonistas de este film con el fin de contrastar estas dos identidades.

A su vez, a través del recurso escenográfico se buscará dilucidar este contraste, acompañado de discursos relevantes pronunciados en los distintos escenarios, con la intención de reforzar estas ideas. Por otro lado, se hablará del objetivo final y enseñanza que el film busca generar en los espectadores, frente a este modelo económico neoliberal implementado por la última dictadura argentina. Finalmente, se realizará una breve conclusión de todo lo expuesto, acompañado por una opinión personal, extrapolando el mensaje de la película al contexto internacional y se realizará una breve reflexión e invitación sobre la relevancia que este discurso puede alcanzar a otros países de Latinoamérica.

Contexto histórico

"Plata Dulce" se estrenó el 8 de julio de 1982, fue dirigida por Fernando Ayala, el guión fue realizado por Oscar Viale y Jorge Goldemberg. Protagonizada por Federico Luppi y Julio de Grazia. La película se encuentra ambientada a finales de los años setenta, dando inicio la historia en 1978 y se extiende hasta llegar a principios de los ochenta. Fue realizada por la productora Aries Cinematográfica Argentina, fundada por el director Ayala y su socio, Héctor Olivera.

El director cuenta con una larga cantidad de films que se caracterizan por contar con un objetivo social y realista; y hasta muchas veces incluso de denuncia.

"Plata Dulce" logró un gran reconocimiento interno e incluso recibió el Cóndor de Plata a Mejor película en 1983. Los premios Cóndor son premios cinematográficos que concede la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina (ACCA). Fue la tercera película más vista de 1982 con un total de 999.945 espectadores (Rodríguez Riva, 2015, p. 167).

En el año de estreno, 1982, Argentina se encontraba atravesando el final de una dictadura cívico-militar que dio inicio en 1976, instaurando un cambio de modelo económico que afectó al relacionamiento externo de Argentina. (Simonoff, 2009, p. 14). A su vez, durante la fecha de estreno, la Guerra de Malvinas se encontraba en curso, y fue la primera película argentina que se refiere en términos explícitos a un momento específico del Golpe de Estado: el Mundial de Fútbol de 1978. En ese entonces, el régimen militar pretendía demostrar como uno de sus logros el alcance de cierta "paz social". El Mundial constituyó uno de los eventos que logró aglomerar el consenso social en torno al régimen (Rodríguez Riva, 2013, p. 4).



Rolandi y Tenczer (2007, p. 5-6) plantean que esta dictadura tenía como objetivo último la implementación de un modelo económico que terminará definitivamente con la asociación entre el estado interventor y el mercado del trabajo, adhiriéndose así, fielmente, un proyecto económico representado por el capital transnacional y sus intereses, presentes en la economía argentina.

La reestructuración económica puesta en marcha en esos años tuvo un indudable impacto sobre los sectores productivos que sostenían el funcionamiento de la sustitución de importaciones. En efecto, la conjunción de la reforma financiera de 1977 con la arancelaria y el endeudamiento externo, derivados de la apertura de 1979, interrumpió el modelo sustitutivo sobre el que se había estructurado, durante las décadas anteriores, el comportamiento de la economía argentina. Desde allí y hasta el inicio del siglo XXI, no fue la vinculación entre la producción industrial y el Estado el núcleo central del proceso económico, sino la especulación financiera y la salida de capitales al exterior vinculadas a otro tipo de Estado, modificación que derivó en la contracción y la reestructuración regresiva de la producción industrial (Schorr, 2012, p. 35).

Simonoff (2009 como se cita en Rappoport y Spiguel, 2003, p. 199) describe que la apertura financiera, la subvaluación de dólar, la elevación de las tasas de interés internas con la atracción de los capitales golondrinas se combinaron con los mecanismos especulativos del sistema financiero garantizados por el Estado, haciendo posible su valorización usuraria y una formidable exportación de capitales desde la Argentina, alimentada con el endeudamiento del Estado y las empresas públicas. A ello se sumó una drástica redistribución regresiva del ingreso, hecho posible por la inflación y la represión de la actividad sindical.

La industria cinematográfica argentina no escapó de este nuevo contexto y no fue solo por una limitación de la industria, sino también como consecuencia de la represión y censura que se ejerció durante el periodo. De las principales productoras del país solo lograron sobrevivir dos de las cuales una fue la productora del film mencionado, Aries Cinematográfica Argentina. En varias oportunidades se reconoció que solo lograron mantenerse en el mercado gracias a los éxitos comerciales protagonizados por Alberto Olmedo y Jorge Porcel, dos de los más grandes cómicos argentinos (Rolandi y Tenczer, 2007, p. 11).

De acuerdo con Rolandi y Tenczer (2007 como se cita en Jakubowicz Y Radevich, 2006, p. 14) Ayala y Olivera fueron los responsables de las películas más críticas desde lo ideológico, pero también de las más comprometidas, poniendo de manifiesto un comportamiento comercial, que dejaba, sin embargo, un espacio para burlarse de la censura reinante y evidenciar un pensamiento crítico. A través de sus estrategias narrativas lograron ser atractivas para el público, sorteando la censura. "Para ello, Fernando Ayala siempre "se escudó" en los géneros, especialmente en la comedia, donde a partir de una plataforma común y conocida para el público, logró proponer una mirada sobre los procesos que transformaron la sociedad argentina." (Rodríguez Riva, 2015, p. 173).

Es importante destacar que las décadas de 1970 y 1980 se caracterizaron por recesiones en Estados Unidos, Europa y América Latina. Tres crisis marcaron estas décadas: la del dólar, la de los precios del petróleo y la de la deuda externa. Las dos primeras provocaron una espiral inflacionaria en las economías desarrolladas y la última dejó a las economías de América Latina en una posición muy endeble para hacer frente a los retos que impondría la economía mundial de finales del siglo xx (Cabrera, 2014, p. 75).

"...Ayala y Olivera fueron los responsables de las películas más críticas desde lo ideológico, pero también de las más comprometidas, poniendo de manifiesto un comportamiento comercial, que dejaba, sin embargo, un espacio para burlarse de la censura reinante y evidenciar un pensamiento crítico"

En el contexto internacional inflacionario, mencionado anteriormente, el discurso hegemónico aconsejaba pedir dinero prestado para financiar la expansión, ya que la tasa de interés real era negativa (-11.8% en 1977). Algunos países de América Latina, incluyendo a Argentina, decidieron tomar grandes créditos en dólares, a corto plazo y a una tasa de interés flotante (Cabrera, 2014, p. 77).



Por otra parte, en el contexto internacional de Guerra Fría, post Segunda Guerra Mundial, especialmente en las zonas de influencia de Estados Unidos, se elaboró el concepto de "Estado de seguridad nacional". Este concepto se utilizó para designar la defensa militar y la seguridad interna, frente a las amenazas de revolución y la inestabilidad del capitalismo. La seguridad nacional tuvo una variante en América del Sur: la Doctrina de Seguridad Nacional, es decir, una concepción militar del Estado y del funcionamiento de la sociedad, que explica la importancia de la "ocupación" de las instituciones estatales por parte de los militares (Leal Buitrago, 2003, p. 74-75).

En estos años, la Operación Cóndor (o Plan Cóndor) apareció como nueva forma de organización encubierta en América Latina, fue un aparato clandestino de Inteligencia que tuvo sus orígenes en las relaciones y programas del hemisferio occidental que se forjaron en la Escuela de las Américas y otros lugares; y fue el producto de la doctrina y estrategias de seguridad nacional interamericanas, como un aparato transfronterizo y ultrasecreto para combatir "enemigos internos". Permitiendo a las fuerzas armadas, con el respaldo de los Estados Unidos, realizar golpes militares en toda América Latina. Al tiempo que Washington buscaba preservar su hegemonía en el hemisferio, las élites nacionales y las fuerzas militares de América Latina buscaban fortalecerse y debilitar las fuerzas sociales que las desafiaban (Mcshery, 2012, p. 33-43).



Nueva identidad

La situación económica del país, anteriormente mencionada, se logra plasmar muy bien en el film, este da inicio con la crisis económica de los protagonistas, dos cuñados, Carlos Teodoro Bonifatti y Rubén Molinuevo, quienes comparten la asociación de una fábrica de botiquines, la cual ya no les está dando ganancias.

El film logra marcar bien este antagonismo del viejo modelo de acumulación frente al nuevo modelo neoliberal con los personajes principales. Ya al comienzo del film observamos las diferencias entre los protagonistas, por un lado, se encuentra Bonifatti, quien se encarga de la administración de la fábrica, mientras que Molinuevo se dedica al trabajo manual. Es Carlos Bonifatti quien desde un comienzo manifiesta no encontrarse satisfecho con el rendimiento de la fábrica, que ambos se encuentran estancados, sin futuro.

Bonifatti luego de la propuesta de un excompañero del servicio militar, Arteché, de asociarse a él para realizar negocios en conjunto, comienza a adentrarse a un mundo distinto a lo que él estaba acostumbrado, abandonando la fábrica familiar para adquirir un nuevo trabajo como gerente de una financiera y su vida comienza a cambiar.

Arteché al momento de hacerle la propuesta de asociación, pronuncia uno de los diálogos más significativos del film: "¿Sabes lo que es realmente difícil, querido Bonifatti Carlos Teodoro?"- pregunta Arteché. "Es asumir que estamos entrando a un nuevo país, pero un país nuevo de verdad ¿Me entendés? Se trata de un enorme cambio porque estamos entrando al mundo" afirma Arteché.



Carlos decide cambiar su visión de hacer negocios y de obtener dinero. Su situación económica parece mejorar, logra mudarse de casa, viaja al extranjero, cuenta con objetos de lujo y se rodea de gente poderosa.

Por otro lado, este personaje contrasta fuertemente con su cuñado, quien se opone desde un primer momento a la manera de trabajo que Arteché les propone. Aludiendo: "No me gusta Carlitos. A mí la guita ganada sin laburar no me gusta, me da miedo".

Este personaje, ante la partida de Bonifatti de la fábrica y la intención de este de venderla, decide comprar su parte contrayendo un préstamo con el banco, empeorando aún más su situación financiera. Se encuentra endeudado, sus ventas bajan por la apertura del mercado, su deuda crece y se le suman punitivos.

Es a través de estos dos personajes que durante el transcurso de la película podemos apreciar las realidades opuestas que comienzan a enfrentar los ciudadanos frente a este nuevo discurso político. Mientras que, por un lado, el cuñado que continúa aferrándose hasta el último momento a su fábrica, parece que cada vez su situación laboral y económica empeora, por otra parte, el cuñado que decide dejar atrás su estilo de vida para amoldarse a lo que el nuevo modelo económico le propone parece superarse cada vez más laboral y económicamente.

Rolandi y Tenczer (2007, p. 3) manifiestan que a través del grotesco, en la película se pone el acento en los cambios de conducta de la sociedad argentina frente al nuevo discurso político de la época, pasando a una etapa en la que el lenguaje cotidiano se plaga de términos financieros y económicos, vacíos de contenidos conformando una nueva ideología. Se retrata la "experiencia social de ese desajuste ligado al dinero como ficción" desde la clase media, a través de su deseo de poseer como fantasía de ascenso social (sin preguntarse por las condiciones que hicieron posibles esas "oportunidades" económicas). A su vez, se puede observar los procesos de desintegración social producidos por las políticas neoliberales (Rodríguez Riva, 2015, p. 173; Rodríguez Riva, 2018, p. 633).

Si bien en un principio, se presenta a Carlos como un "hombre honesto", "padre de familia" y "trabajador", para producir empatía con su personaje. Al variar su accionar, la puesta en escena lo señala para que el espectador pueda observar con cierta distancia. (Rodríguez Riva, 2015, p. 170). No solo comienza a ser partícipe de actos ilícitos, sino que a su vez desarrolla una relación romántica con su sobrina, de la cual produce que se le caiga "la máscara" frente a su propio hijo, descubridor del accionar ilícito e inmoral de su padre. (Rodríguez Riva, 2013, p. 4). La familia se ve desintegrada, otra escena que lo acentúa es el cambio de nombre de la fábrica de "Las hermanas" a "La hermana", una vez que Carlos decide dejar de ser parte de la misma.



Ante esta desigualdad cada vez mayor entre los cuñados es que finalmente Rubén, luego de haberse negado en varias ocasiones a los consejos de Carlos, decide vender la fábrica para pagar sus deudas y poner el resto a "trabajar", como le recomendaba Bonifatti. Es decir, invertirla.

De este modo, se puede apreciar el modo en que se pasa de un estilo de vida organizado en torno a lo concreto ("los botiquines están ahí, los podés ver, los podés tocar", dice Rubén) a otro en el que la economía se vuelve abstracta. "¿Dónde está la guita? Yo nunca la tuve en la mano...", protesta Rubén. La pequeña fábrica, espacio donde los sujetos son reconocidos por lo que hacen y por sus relaciones interpersonales, es desplazada por la financiera, un ámbito despersonalizado que se expande porque en esa etapa "lo único que da guita es la guita" (Socolovsky, 2012, p. 8).

Socolovsky (2012, p. 11) expone estas relaciones sociales se entrelazan, adaptan a las presiones del mercado con pequeñas tácticas que apuntan a la supervivencia antes que, a la resistencia, y donde la esperanza de un cambio no pasa por la política o por la recuperación del Estado de Bienestar o el industrialismo, sino por el regreso a un pasado ilusoriamente beneficioso para todos: el del modelo agroexportador. En la última escena Rubén va a la cárcel a visitar a Carlos y se escucha un trueno: "Cómo llueve -dice- esto le hace bien al campo." Ante la mirada estupefacta de Carlos, explica contento y esperanzado: "Con una buena cosecha nos salvamos todos. Dios es argentino" (Socolovsky, 2012, p. 11).

Asociación escenográfica de contraste

"Plata Dulce", a su vez, logra plasmar excelentemente estas dos realidades a través de su escenografía. Este antagonismo que observamos continuamente en la película se percibe en los principales escenarios elegidos.

Mientras que, por un lado, observamos a una fábrica vieja, oscura, con aspecto sucio, desordenada y principalmente vacía. Tanto el banco, la financiera y las oficinas se presentan como un lugar moderno, iluminado, pulcro, con mucha gente que entra y sale constantemente; y mucha gente trabajando en todo momento.

Es también en estos escenarios que se pronuncian gran parte de los discursos más relevantes de la película con el objetivo de que el espectador logre asociar mejor lo que se quiere transmitir con ellos. Podemos mencionar, por ejemplo: el discurso, mencionado anteriormente, por Arteché. Es pronunciado dentro de su amplia oficina, luminosa, moderna y rodeada de lujo, donde a través de esta invitación laboral a Bonifatti, adjudicando que "Argentina está entrando al mundo", tanto el personaje como el espectador se siente tentado.

"...se pone el acento en los cambios de conducta de la sociedad argentina frente al nuevo discurso político de la época, pasando a una etapa en la que el lenguaje cotidiano se plaga de términos financieros y económicos, vacíos de contenidos conformando una nueva ideología."

Mientras que cuando se muestra la fábrica, los discursos que se pronuncian son frustrantes y de desilusión. Es allí, donde se le informa a Rubén la noticia de que uno de sus compradores decidió cambiar a otro proveedor extranjero más barato y es en el mismo escenario donde su empleado, Baraj, le cuenta que otras fábricas están también suspendiendo a su personal y otras tantas quebrando. Socolovsky (2012, p. 5) plantea que el modo en que esta nueva situación afecta a los sectores populares se representa a través de la figura de Baraj quien es el primero que al referirse al cierre masivo de industrias comprende la gravedad de la situación.

Es interesante mencionar que la única vez que se puede ver llena la fábrica es cuando Arteché les da una suma de dinero para que se asocien a él temporariamente sin trabajar, mientras la utiliza como una fachada para mostrar a un grupo de inversionistas japonés con el fin de obtener capitales.

Otros discursos relevantes del film son pronunciados en la nueva casa del protagonista, Bonifatti, a su cuñado Rubén, acentuando aún más el contraste de sus realidades. Es allí, donde Bonifatti comunica querer vender la fábrica, ya que afirma no ser más conveniente seguir vendiendo los botiquines, ni ninguna otra cosa.

Es también en esta casa llena de objetos electrónicos traídos de Estados Unidos, qué se lo ve al protagonista insistirle a Rubén que venda todo, que haga todo el “líquido” que pueda, “cash cash”, es decir, efectivo y que lo “ponga a trabajar”. Acentuando que, en ese momento, en Argentina, lo único que “da gaita es la gaita”.

Con este antagonismo entre los personajes principales podemos observar cómo este nuevo discurso económico no era fácilmente aplicable a toda la sociedad, ya que muchos, como Rubén o Baraj, no contaban con las herramientas necesarias para adaptarse a este. Ya sea por falta de recursos o conocimiento al respecto.

Socolovsky (2012, p. 5) manifiesta que a lo largo de toda la película vemos los resabios culturales de una economía industrialista articulada con el Estado de Bienestar implementado por el peronismo: ese modelo había forjado lazos sociales que aparecen representados por el vínculo entre Rubén y Baraj y sintetizados por Fink, un resignado fabricante de camisas que explica resignado “Nadie quiere comprar nacionales, todo importado, ¿y sabe por qué? Porque en Taiwán no hay obreros, hay esclavos”. Estos lazos sociales se ven cortados por el efecto de las fuerzas económicas.

Por otro lado, es interesante mencionar cómo se utiliza en la película el recurso del mundial de fútbol de 1978 en Argentina. La película inicia con sus créditos, a través de un fotomontaje con diversas imágenes del acontecimiento acompañado por una música festiva. La misma música aparece hacia la mitad del film, acompañando la escena en que Bonifatti y su familia vuelven de las vacaciones de shopping a Miami, realizando un punteo absolutamente irónico de la situación y de la supuesta condición de “triumfalismo” que marcaba el inicio de la película (Rodríguez Riva, 2013, p. 4).

Fin de la ilusión

Al final de la película podemos observar como todo lo construido por el personaje principal, Bonifatti, quien logra acomodar su vida a este nuevo discurso, se derrumba. Ya que no termina siendo más que una gran estafa. El protagonista no fue más que un simple títere de un grupo reducido de personas que solo buscaban satisfacer sus intereses a costa de este y de la gente estafada, solo se especulaba con el dinero de los ahorristas e inversionistas sin ningún respaldo económico. En el momento que esta situación se vuelve insostenible, los responsables se fugan del país con los capitales, dejando un banco en quiebra y un montón de personas protestando en la puerta. Carlos queda como único responsable y va preso: “Pero si era todo legal”, intenta defenderse Carlos. “Este banco es una cáscara vacía”, le responde el licenciado, que a pesar de haber llevado todos los movimientos sale indemne (Socolovsky, 2012, p. 9).

Rodríguez Riva (2015, p. 169) manifiesta que la caracterización de Arteché lejos está de ser ingenua, da pistas del funcionamiento de aquel sistema económico que se está delineando: “El neoliberalismo es, ante todo, una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada fuertes, mercados libres y libertad de comercio.” Rodríguez Riva (2013 como se cita en Harvey, 2007, p. 6).

Esa defensa del “desarrollo de las capacidades” individuales para lograr “libertades empresariales” es encarnada por Arteché, la puesta en escena se encarga de demostrar su “falsedad” en varias oportunidades. Cuando le ofrece a Bonifatti trabajar con él, camina por detrás de los espejos decorativos de su oficina y estos le deforman la cara. La segunda vez que habla con Bonifatti, lo hace a través de un videocassette, dirigiéndose a Carlos pero sin darle posibilidad de respuesta. Mostrando a Arteché como a alguien que se esconde detrás de diversas superficies, deformándose, en definitiva, una representación. Del mismo modo, el primer negocio que Arteché le propone a Bonifatti no es más que una puesta en escena: hacer de cuenta que la fábrica es un depósito. Dado que este es el personaje indicial en relación al neoliberalismo, como señalábamos antes, su construcción también alude al funcionamiento de ese sistema: una superficie atractiva, moderna, pero detrás de la cual no habrá ningún responsable cuando el daño haya sido hecho (Rodríguez Riva, 2013, p. 6).

La película se centra en la idea de que los sujetos no pueden, en forma aislada, estafar al sistema o sacar ninguna ventaja del mismo, porque ese sistema cuenta con el respaldo más importante, el del Estado, y toda la trama institucional está pensada en función de que siempre gane el más fuerte (Socolovsky, 2012, p. 9).

Rodríguez Riva (2015, p. 170) destaca que el motor de la acción es el egoísmo del sujeto que busca mejorar su situación en la sociedad a través de la destrucción de los demás personajes o, por lo menos, valiéndose del esfuerzo de otros. La moral del sujeto concuerda totalmente con la de la sociedad injusta —su destinatario— en la que ha aprendido a manejarse sin cuestionamientos morales (Rodríguez Riva, 2015, como se cita en Pellettieri, 2002, p. 211).



Conclusión

“Plata Dulce” logró de forma exitosa plasmar la sociedad de su momento y visibilizar diversas denuncias e injusticias que el proceso de dictadura cívico-militar, en conjunto con su modelo económico neoliberal, trajo aparejado: la fragmentación del entramado social y sus lazos, la implementación de un discurso económico vacío, carentes de significado, la conformación de individuos en busca de ascenso social aprovechando la coyuntura económica con fines completamente egoístas y la exclusión social.

En Argentina, el cambio de régimen de acumulación fue posible porque hubo un Estado terrorista que actuó de manera cruenta e implacable para liquidar cualquier forma de organización de la sociedad que pudiera ofrecer resistencia al nuevo orden: el principal blanco de la represión, antes que las organizaciones armadas, fueron los trabajadores. Por ende, el postulado liberal de que la economía de mercado está desarraigada de las otras dimensiones de la sociedad es falso (Socolovsky, 2012, p. 7).

Los protagonistas principales, Carlos y Rubén, terminan perdiéndolo todo cuando la financiera cae y Arteché se fuga con el dinero. Bonifatti es encarcelado, es decir, existe un punitivo, sin embargo, este no llega a ser completo, ya que Arteché queda impune. Rodríguez Riva (2015, p. 170) manifiesta que el final funciona a modo de advertencia. Se juzga el comportamiento de amplios segmentos de la población, participantes directos e indirectos en la coyuntura económica. Si bien se señala la injusticia de la situación. A su vez, Ayala abre un resquicio para “los justos” Rodríguez Riva (2013, p. 8).

El mensaje propuesto por la película, ser engañados por un modelo de acumulación neoliberal con falsas promesas de una superación económica donde solo un grupo muy reducido de personas es la que termina ganando, se puede pensar como una analogía con el contexto internacional, donde Argentina y Latinoamérica pareciera no representar ese pequeño grupo ganador dentro del modelo económico neoliberal, en el que habitualmente ganan los mismos, los países imperialistas.

Por este motivo, considero relevante la posibilidad que tiene una obra cinematográfica, como es el caso de “Plata Dulce”, de retratar un contexto particular de su época con una mirada crítica al discurso hegemónico, para concientizar y exponer una crítica constructiva. Como afirma Rodríguez Riva (2013 como se cita en Héctor Kohen, p. 6-7), el tema de la película no es la economía, como área disciplinar de autonomía relativa, sino la versión popular del discurso —necesaria e inseparable— sobre la economía que hace de sus víctimas sus más fervorosos propagandistas.

“Las películas no solo pueden reproducir una narración histórica, sino que también proporcionan una visión particular que, si bien no es equiparable a la historiografía, esta interpretación no puede ser obviada por la Academia”

Esta película no sólo logró gran popularidad en su momento de estreno, sino que hasta el día hoy continúa siéndolo en Argentina. Así también el término “Plata Dulce” pasó a ser un término muy popular en el país cuando se habla de situaciones de crisis, especulación y estafa (Socolovsky, 2012, p.3).

“Plata Dulce” se convirtió en una película que continúa generando interés e interrogantes, sigue siendo analizada por académicos y enseñada en ámbitos educativos.

Las películas no solo pueden reproducir una narración histórica, sino que también proporcionan una visión particular que, si bien no es equiparable a la historiografía, esta interpretación no puede ser obviada por la Academia, ya que en muchos casos alcanza entidad y valor social e incluso compete con las versiones eruditas del pasado. Convirtiéndose en una fuente auxiliar de la disciplina, como medio pedagógico, como instrumento ideológico-propagandístico y como agente mismo del devenir histórico. Puesto que, presenta un lenguaje propio (disímil y no equiparable a la escritura) y como tales poseen la competencia de construir y transmitir un discurso determinado (Dadamo, Della Mora y Piccinelli 2012, p. 186-187).

Bibliografía

Dadamo, F., Della Mora, L. y Piccinelli, M. (2012). Cine e Historia en la Argentina: un estado de la cuestión. *Revista Esboços, Florianópolis*, 19 (27), 171–195. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7976.2012v19n27p171>

Cabrera, A. A. (2014). Historia Económica Mundial 1950–1990. *Economía Informal*, 2012 (385), 70-83. DOI: [10.1016/S0185-0849\(14\)70420-7](https://doi.org/10.1016/S0185-0849(14)70420-7)

Leal Buitrago, F. (2003). La doctrina de seguridad nacional: materialización de la guerra fría en América del Sur. *Revista de Estudios Sociales*, 15, 74–87. <https://doi.org/ISSN:1900-5180>

Mcshery, J. P. (2012). La Máquina de muerte: La Operación Cóndor. *Revista de Sociedad, Cultura y Política En América Latina*, 1(1), 33–45. <https://doi.org/SSN:0328-7726>.

Rodríguez Riva, L. (2013). *La trilogía de Fernando Ayala: una mirada contemporánea sobre algunos de los efectos de la dictadura en el período de la transición (1982-1984)*. http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2013/11/mesa_9/rodriguezriva_mesa_9.pdf

Rodríguez Riva, L. R. (2015). Una mirada contemporánea sobre algunas consecuencias de la última dictadura: el cine de Fernando Ayala (1982-1984). *Toma Uno*, 4, 165–176. <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Rodríguez Riva, L. (2018). Sobre Visconti, Marcela, Cine y dinero. Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000). *Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 18, 630-635. <https://doi.org/issn1852-9550>

Rolandi, C. A. y Tenczer, N. L. (2017). "Plata Dulce": Los efectos sociales del cambio de modelo económico en nuestro país a partir de 1976. *XIV Encuentros de Cátedras de Ciencia Sociales Y Humanísticas para las Ciencias Económicas. Facultad de Ciencias Económicas – Universidad de Buenos Aires*. <https://es.scribd.com/document/350536285/Analisis-pelicula-Plata-dulce-pdf>

Schorr, M. (2012). La desindustrialización como eje del proyecto refundacional de la economía y la sociedad en Argentina, 1976-1983. *América Latina Historia Económica*, 19 (3), 31–56. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-22532012000300002

Simonoff, A. (2009). *La política exterior argentina durante la guerra fría: Interpretaciones y debates* [En línea]. El centenario de los estudios históricos en La Plata, septiembre, octubre y noviembre de 2009, La Plata. Ciclo de conferencias. http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.722/ev.722.pdf

Socolovsky, M. (2012). *Crímenes imperfectos: La valorización financiera en dos películas argentinas* [en línea]. VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2272/ev.2272.pdf

LIPSTICK FEMINISM CONTRA LAS DICOTOMÍAS

UN ANÁLISIS SOBRE LA REPRESENTACIÓN
DEL POSFEMINISMO EN LEGALMENTE
RUBIA EN TIEMPOS DE LA OLA BARBIE

Sabrina Castiglioni Morello

Estudiante de Licenciatura en Relaciones
Internacionales en la Universidad del Salvador (USAL).
Contacto a: sabrina.castiglionimorello@usal.edu.ar

Resumen

El presente ensayo analiza la intersección entre el posfeminismo y la cultura chick a través del largometraje *Legalmente Rubia* (2001). De este modo, se percibe cómo el posfeminismo cuestiona la representación de las mujeres en los medios de comunicación. Además, se revisan las contradicciones entre los roles de género tradicionales y la libertad individual interpretadas en el film. A través de una perspectiva foucaultiana, se representa la Facultad de Derecho de Harvard como un espacio masculinizado que expone las dificultades de las feminidades a la hora de ocupar campos dominados por hombres. Asimismo, se revela cómo Elle Woods desafía las normas sociales y ofrece un mensaje en base al concepto de *Lipstick Feminism*. En definitiva, la película se muestra como un aporte a la cultura mainstream que critica las normas de género, resalta las complejidades del posfeminismo, y promueve la importancia de la elección individual frente a las expectativas sociales.

Palabras clave:

Género, posfeminismo, feminidad, masculinización, dicotomía

Abstract:

This essay analyzes the intersection between postfeminism and chick culture through the film *Legally Blonde* (2001). In this way, it is perceived how postfeminism questions the representation of women in the media. In addition, it sees the contradictions between traditional gender roles and individual freedom interpreted in the film are reviewed. Through a Foucauldian perspective, Harvard Law School is represented as a masculinized space that exposes the difficulties of femininities when they come to occupy fields dominated by men. Likewise, it is revealed how Elle Woods challenges social norms and offers a message based on the concept of *Lipstick Feminism*. In short, the film is shown as a contribution to mainstream culture that criticizes gender norms, highlights the complexities of postfeminism, and promotes the importance of individual choice facing social expectations.

Palabras clave:

Genre, postfeminism, femininity, masculinization, dichotomy

Introducción

Frente a la inmensidad de tópicos que abarca el campo de las ciencias sociales, se suele tomar la cuestión de género como resuelta. Luego del movimiento “*Stand Up*”, o “Ni una Menos” en Latinoamérica, parecía que los debates se habían agotado. No obstante, en el dinamismo de una sociedad globalizada, el feminismo llama a la constante reflexión. *Barbie* (2023) es un claro ejemplo de que la discusión en torno a la cuestión de género no ha finalizado. A menos de un mes de su estreno en la pantalla grande, causó revuelo en todo el mundo. El éxito taquillero del nuevo film propuso a los espectadores un análisis sobre la disyuntiva entre los espacios restringidos al género femenino, y el famoso slogan de Mattel: “sé lo que quieras ser; sé una *Barbie girl*”. En otras palabras, la dialéctica en torno al rol y los “permisos” de la mujer dentro la sociedad, y cómo ésta es encubierta bajo una propaganda en la que se quiere demostrar que ya no existe sometimiento alguno.

Entre la década de los 90 y principios de los 2000, en pleno auge de la cultura pop -un movimiento encabezado principalmente por mujeres- *Legalmente Rubia* (2001) se presentó en pantalla grande formando parte de un género cinematográfico categorizado como *chick flick*. La historia detrás del camino de una rubia californiana para ser una estudiante de abogacía respetada, conlleva un fuerte mensaje político por detrás. Su paso por cartelera fue un éxito, *Legalmente Rubia* quebró las expectativas de una película del género, y trajo a cambio un debate sobre los papeles que se le delega a la mujer fuera y dentro del mundo académico. Esta muestra de interés colectivo refleja entonces que, pese a los progresos sociales, lejos se está de la igualdad plena.

Por ende, con la intención de motivar que las cuestiones de género vuelvan a ser puestas sobre la mesa, el presente escrito explicará en primer lugar, el surgimiento del feminismo posmoderno como respuesta a aquel vacío que el feminismo de la Segunda Ola no lograba abarcar. Posteriormente, se descifrará la manera en que la cultura *chick* acompañó la expansión de dicha ideología. En siguiente lugar, una vez entendidos los conceptos del posfeminismo, se detallará cómo es aplicado en el largometraje *Legalmente Rubia*.



Contexto internacional

Según Hacker Lozar (2012), la Guerra Fría puso fin a la era de la Ilustración. Incluso luego de la caída del muro de Berlín, la ideología liberal que abanderaron los Estados del bloque occidental quedó expuesta en su incapacidad para acaparar las necesidades individuales de su población. Según el autor, esto fue a causa de un liberalismo instalado como un estado natural en lugar de una ideología. Este vacío de respuestas opacadas por la premisa de que un típico Estado liberal occidental es el modelo superlativo dentro del sistema global, produjo como contraparte un movimiento social cada vez más fuerte (las manifestaciones contra la política “*Don’t ask, don’t tell, don’t pursue*” de Clinton, los disturbios civiles en Los Ángeles por la permisibilidad del uso de la fuerza por parte de la policía en 1993, etc). Asimismo, debía enfrentar actos de terrorismo precursores a la caída de las Torres Gemelas (ataque al World Trade Center en 1991).

“Legalmente Rubia quebró las expectativas de una película del género, y trajo a cambio un debate sobre los papeles que se le delega a la mujer fuera y dentro del mundo académico”

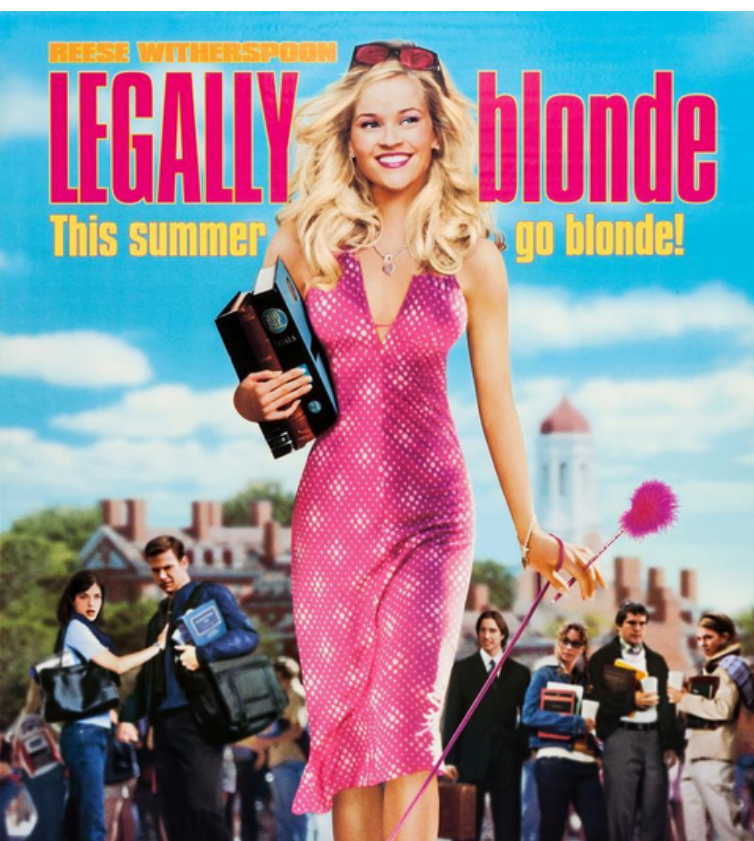
Dentro del de las Relaciones Internacionales (RRII), se buscaron respuestas al resquebrajamiento de la hegemonía estadounidense. La teoría neorrealista se mostró insuficiente para abordar los cambios generados más allá de las capacidades relativas al Estado. Consecuentemente, se presentan las teorías constructivistas, un conjunto de tesis que explican el sistema internacional partiendo de la perspectiva del individuo. Frente al deterioro del poder estatocentrista, el constructivismo propone una interpretación de la realidad global a partir de la interacción de individuos que en su conjunto forman un discurso, y de la misma manera, una estructura social. En este sentido, innova respecto a las anteriores perspectivas de las RRII al postular que el hombre no es tan solo observador pasivo, sino que es un constructor activo del objeto al que se enfrenta (Arriola, 2013, p. 385). Por lo tanto, sobre la base del constructivismo, despliegan diversas corrientes de pensamiento. Entre ellas, el posfeminismo, adentrado en lo que se denominó la ‘Tercer Ola Feminista’.

El surgimiento del posfeminismo

La Segunda Ola Feminista, comprendida entre principios de la década de los sesenta y fines de los ochentas, tomó un carácter radical y antisistémico al rechazar todas aquellas normas y atributos que se le ha impuesto al género a lo largo de su historia. Frente a su crítica a la cultura consumista funcional a la acentuación de los roles de género, los medios de comunicación masivos mantuvieron y promovieron una postura antifeminista (Menéndez, 2013). En este contexto, el posfeminismo surgió como respuesta para sostener la hegemonía estadounidense. Principalmente, esta corriente se apropia de aquello relacionado a la femineidad normativa para celebrar los logros del feminismo.

Del mismo modo, la famosa herramienta del soft power atendió a los nuevos llamados del feminismo, por lo que dio luz a la 'cultura chick', también conocida como 'cultura pop'. En detalle, el término 'chick' refiere a todo aquello que encapsula el posfeminismo al crear contenido exclusivamente dirigido hacia el género. De allí se desprenden términos tales como 'chicklit' para referir al género literario, y 'chickflick' para el género cinematográfico. Por ende, acorde a Suzanne Ferries: "las ideas asociadas al posfeminismo y su presunto conflicto con el feminismo son centrales para toda consideración hacia el chick flick, el cual puede ser visto como el principal texto mediático posfeminista" (2008, p. 3). En este caso, la mirada occidental enfocó en las futuras generaciones, es decir, en quienes luego pasarían a tomar las riendas del sistema. Por lo tanto, se instalan las ideas de un "sueño americano" a través de las producciones audiovisuales. En esta nueva era del cine y la televisión, el rol de la mujer ya no se basa en ser tan solo el interés romántico del hombre, sino que se le ofrece un espacio protagónico donde pueda mostrar lo positivo del consumismo y el ideal de una "vida perfecta" (Ford, 2014).

Pese a la disyuntiva entre feminismo y posfeminismo, es preciso aclarar que en el presente trabajo se interpreta al posfeminismo entendiendo el término 'pos' no como una emancipación del feminismo, sino como una continuación del mismo. Fundamentalmente, este neofeminismo no rechaza lo construido, más bien intenta reconciliarse con quienes fueron descalificadas durante la Segunda Ola feminista. A fin de cuentas, después de toda gran ola radical, le sigue un período de apaciguamiento. En esencia, el rechazo del movimiento feminista a aquellas prácticas normativas fueron un reflejo del rechazo al acto de imposición de los mandatos sociales. En conclusión, la ideología posfeminista fue tomada por la propaganda estadounidense, pero también debe ser analizado como parte de un patrón repetido en las ciencias humanas.



Comprendiendo esto, el posfeminismo abre puertas a la decisión individual. En primer lugar, erradica la idea de feminidad y feminismo como excluyentes entre sí. Luego, reivindica la feminidad como herramienta para enfrentar la realidad social. Este concepto pasó a tomar el nombre de *Lipstick feminism*, en honor a las sufragistas de la Primera Ola que maquillaban sus labios de rojo como símbolo de protesta liderada por el género.

La relación entre la cultura chick y el posfeminismo

El arte de la cultura chick en el cine funcionaba como una fuerza mediada para un público pequeño. No fue hasta 1997 cuando el éxito de *Titanic* marcó un antes y un después en la profundidad del rol de los personajes femeninos (Ford, 2014, p. 22). Asimismo, introdujo el género chick flick en el ojo del espectador promedio. Repentinamente, estas producciones consumidas por un público pequeño recaudaron hasta diez veces más de lo invertido. Legalmente Rubia fue llevada a cabo con un presupuesto de U\$D 18 millones, lo que podría considerarse bastante escaso para los estándares hollywoodenses. Sin embargo, terminó generando una ganancia aproximada de U\$D 140 millones, por lo que indudablemente se coronó entre los éxitos taquilleros del año. De la misma manera, la película y la actriz protagónica Reese Witherspoon recibieron nominaciones en premios altamente reconocidos dentro del mundo cinematográfico.

El éxito de *Legalmente Rubia* no es casual. A través de la sátira, el discurso del film logra insertarse en la conciencia colectiva del público. Si bien conlleva un fuerte mensaje político por detrás, no deja de ser una especie de 'película de confort'. En otras palabras, el reclamo social es finamente disfrazado por un estilo de cine que busca relajar y evocar la nostalgia en el espectador. Al fin y al cabo, quien decide ver *Legalmente Rubia* no necesariamente debe brindar de su absoluta atención para entender la trama. Además, el ojo del consumidor promedio está acostumbrado a los planos de mansiones, fiestas y la gran 'vida americana' que se muestra de la cultura estadounidense. Sin embargo, ciertos diálogos y detalles en la producción artística invitan al análisis del espectador. Por ejemplo, el movimiento de la cámara en un acompañamiento cercano a los actores crea una sensación de apego y pertenencia.

A lo largo de toda la película, se cuenta la historia de Elle Woods de una manera tan íntima que parecería que el propio espectador forma parte de ella. Tal cercanía genera empatía con el malestar de la protagonista cuando es juzgada por su vestimenta femenina, y su cabellera deslumbrantemente rubia. Asimismo, se intenta constantemente reflejar las particularidades de Elle entre el resto del alumnado. En la mayor parte de las escenas en las aulas o algún espacio ocupado por personas afines al estudio de las leyes, se filma en ángulo panorámico picado, con el fin de destacar cómo el cabello rubio de la protagonista resalta entre el resto. Utilizando dichos recursos, se intenta que el espectador reflexione acerca de los mandatos de género y los prejuicios sociales.

La idea de Reese Witherspoon sobre Legalmente Rubia

Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), principal productora de Legalmente Rubia, es uno de los estudios de cine más conocidos y ha producido una amplia variedad de películas que aún son recordadas a pesar de los años: El Mago de Oz (1939), Rocky (1976) y El silencio de los Inocentes (1991) son algunos de ellos. Sin embargo, el proyecto de Legalmente Rubia despertaría algo más que simplemente la aclamación del público. Reese Witherspoon cuestiona con este mismo film el promedio de los personajes femeninos en las producciones audiovisuales.

En el 2011, la actriz Mindy Kalling lanza un artículo para The Newyorker sintetizando irónicamente una "guía para las mujeres en las películas". Allí cuenta que dado su gran éxito colaborando para los diálogos de The Office (2005), se animó a dar el primer paso para cumplir el sueño máximo de todo guionista: trabajar para el cine hollywoodense. En una reunión con una productora, quedó asombrada al notar las claras convicciones de los estudios más grandes sobre lo que el público quería ver. Por consiguiente, afirma que "tiene sentido, entonces, que en el mundo de la comedia romántica haya muchos especímenes de mujeres que no existen en la vida real". Este patrón repetitivo al que el espectador fue acostumbrado, no dejaría de transmitirse si generaba la ganancia esperada.

"La actriz protagónica de Legalmente Rubia vivió experiencias en castings donde era rechazada por "resaltar físicamente más que el protagonista", o sentir más exigencias que las recibidas por sus colegas hombres."

No obstante, a modo de reclamo, Kalling categoriza los personajes a los que las actrices mujeres suelen estar relegadas a interpretar en cada proyecto. De esta manera, llega a la conclusión de que cuanto mayor sea la independencia económica y romántica de su personaje, más se acentúa el carácter de 'loca' o 'histérica' a razón de no tener un hombre a su lado.

Contrariamente, en el caso de tener una compañía masculina, el papel de la mujer no suele ser más profundo que ser su hija, esposa, o madre. Kalling, al igual que Witherspoon, reconocían una bifurcación en el rol de la mujer que de cierto modo también era reproducida en la praxis. La actriz protagónica de Legalmente Rubia vivió experiencias en castings donde era rechazada por "resaltar físicamente más que el protagonista", o sentir más exigencias que las recibidas por sus colegas hombres. De esta manera, junto con Bruna Panadrea Merge fundaron Type A Films para co-producir Legalmente Rubia y llevar a cabo otros proyectos que incluyan "historias de calidad para jóvenes mujeres" (Kit, 2012).

En un principio, el director Robert Luketic admitió que subestimó la idea inicial del largometraje. Si bien buscaba producir algo distinto, el final iba a seguir el patrón de toda película: la protagonista encuentra al amor de su vida, y la trama comienza a girar en torno a su interés romántico. Para evitar aquel *cliché*, decidió cambiar el giro argumental. Esta vez, la motivación de la protagonista estaría dada por su vocación a las leyes. Dicho factor fue lo que captó la atención de Reese Witherspoon para finalmente aceptar el papel principal. De esta manera, el proyecto Legalmente Rubia fue una enseñanza para todos sus integrantes. Apostando por "algo distinto" reconocieron que no debían subestimar el potencial del género *chick flick*, ya que a través de la ficción reflejaron en la realidad ciertas construcciones que merecían ser analizadas.

Marilyn Monroe o Jackie Kennedy: las dicotomías de género

La película comienza mostrando la vida lujosa de Elle Woods conviviendo en una mansión con sus hermanas de la agrupación sorora Delta Nu. Esa misma noche, la protagonista tiene programada una cena bajo las estrellas con su novio. Ilusionada, Elle cree que será una velada especial donde le propondrán matrimonio. Sin embargo, durante la cita, Warner Huntington III le confiesa querer cortar la relación con el motivo de que: "si voy a ser senador, debo salir con una Jackie, no con una Marilyn". Consecuentemente, la protagonista interpreta que según su novio, ella es "demasiado rubia" para estar con un político.

Detrás del drama de esta escena, hay ciertas cuestiones que se deben desentramar. En primer lugar, el concepto "Jackie o Marilyn" oculta el rol de la mujer como accesorio del hombre profesional. En definitiva, la construcción colectiva determinó que la apariencia física del género femenino es fundamental para definir el desempeño e imagen del género predominante. En base a esto, se generaron rumores acerca de una rivalidad entre ambas figuras. Por un lado, la californiana más codiciada de la industria del cine, con una carrera basada en personajes inocentes y seductores que acentuaron el estereotipo de "rubia tonta". En contraparte, una mujer sobria de clase alta introducida en el mundo de la literatura, quien también pasó a ser un ícono de estilo y elegancia durante su mandato como primera dama.



En la película, Elle Woods, reconociendo su posición como "Marilyn", decide comenzar a estudiar Derecho en Harvard para estar con el "tipo de mujer" que Warner busca. Sin embargo, en su primera clase conoce a la comprometida de su exnovio, Vivian Kensington, siendo la representación cuasi perfecta de Jacquelyn Kennedy; se muestra sobria, seria, e inteligente. A partir de entonces, comienza una rivalidad entre ambas por conquistar el corazón de Warner. De esta manera, repitiendo un *cliché* propio del *chick flick*, se acentúa la competencia entre el género, yacente de la búsqueda por la complacencia del hombre. Facio y Fries (2015) explican que el "modelo humano" históricamente se basó en características y necesidades del género masculino. Desde entonces, la diferencia sexual trajo desigualdades legales, perjudicando especialmente a las mujeres. Si bien se reconoce que dicha construcción varía según el contexto sociocultural, afirman que hay cuatro aspectos comunes.

Janet Saltzman en su tesis "Equidad y género" ha identificado tres de éstos: primero, una ideología y su expresión en el lenguaje que explícitamente devalúa a las mujeres dándoles a ellas, a sus roles, sus labores, sus productos y su entorno social, menos prestigio y/o poder que el que se le da a los hombres; segundo, significados negativos atribuidos a las mujeres y sus actividades a través de hechos simbólicos o mitos; y tercero, estructuras que excluyen a las mujeres de la participación o del contacto con los espacios de los más altos poderes, o dónde se creen que están los espacios de mayor poder tanto en lo económico y lo político como en lo cultural (2005, p. 260).

Las autoras posteriormente agregan una cuarta característica que refiere al pensamiento dicotómico, jerarquizado y sexualizado, que lo divide todo en cosas o hechos de la naturaleza o la cultura. De este modo, en la búsqueda femenina de progresar en espacios que se le han privado, la mujer no tiene más opción que integrarse aceptando esta jerarquía, e incluso a veces, adoptando ciertas características adentradas en "lo masculino". Por ende, se proyectan escenas en donde Vivian debe soportar que su función como pasante en tribunales se limite a buscar café. Mientras, en la mesa de trabajo solo tiene voz el género masculino y Elle, quien a costa de tener ese espacio, sufre una escena de acoso por parte del profesor que la ha seleccionado. En relación a lo mencionado, Diana Maffia (2013) elabora una lista de conceptos exhaustivos y excluyentes en los que se basan los estereotipos culturales. Entre alguno de estos, en la primera columna se encuentran los atributos propios del género masculino, entendidos desde una connotación positiva; mientras en la segunda, la contraposición negativa designado a lo otro, "lo femenino".

"Elle Woods, liderará una política en donde se posibilite la libertad de elección individual superando las barreras dicotómicas, es decir, traspasar de la cosificación a la subjetivización."

Positivo	Negativo
Objetivo	Subjetivo
Universal	Particular
Racional	Emocional
Público	Privado
Mente	Cuerpo

Entonces, tomando una perspectiva foucaultiana de biopoder, la funcionalidad dentro de la sujeción de los cuerpos es transversalmente determinada por su género. A su vez, partiendo de las necesidades masculinas, se creó una diferenciación misma dentro del género femenino. Por un lado, aquella mujer condicionada a "lo privado", pues su única funcionalidad está limitada a satisfacer las necesidades sexuales masculinas. Por otro lado, aquella que está invitada a compartir "lo público" junto al hombre, siempre y cuando se prive de atributos propiamente asignados a su género. En la película, Warner encarna la adherencia a estos mandatos. En definitiva, a la hora de nombrar el personaje se adopta el apellido "Huntington III" porque da una sensación de estatus arraigado de una familia dentro de la sociedad. En estos términos, el postfeminismo, representado en Elle Woods, liderará una política en donde se posibilite la libertad de elección individual superando las barreras dicotómicas, es decir, traspasar de la cosificación a la subjetivización.

El choque entre Elle Woods y los espacios "masculinizados"

En un principio, Elle Woods se presenta auténtica. Aprovechando la herramienta satírica del film, en el video ensayo de presentación a Harvard se destacan las características femeninas exageradamente "Marilyn" de la protagonista. De manera contrastante, el Comité de Admisión, integrado plenamente por hombres blancos, debaten si aceptar la solicitud de Elle. A pesar de su excelente promedio en bachillerato, y la puntuación casi perfecta de su examen de admisión, algunos dudan en aceptar el ingreso de la estudiante. Finalmente, con el argumento de "incluir la diversidad" entre sus estudiantes, Harvard le abre sus puertas a Elle Woods. En su llegada, se oyen comentarios dirigidos hacia ella:

[Indistinto]: Hey, miren a la Barbie de Malibú ¿dónde está la playa?

Luego, en una ronda de presentación con otros estudiantes, la película una vez más utiliza su recurso satírico para entonar la superficialidad en "lo público".

[David]: Mi nombre es David Kidney. Tengo una maestría en literatura rusa, un diplomado en bioquímica, y en los últimos 18 meses estuve ayudando a los huérfanos en Somalia.

[Enid]: Mi nombre es Enid Wixler. Tengo un diplomado de Berkeley en el estudio de las mujeres y la lucha. El año pasado yo sola organicé la marcha de las mujeres lesbianas contra los conductores ebrios.

De esta forma, se intenta reflejar cómo los personajes presentan sus logros y actividades para establecer su estatus social y profesional, sin centrarse demasiado en el análisis de estas. Sin embargo, Elle pareció no entender el código de comunicación. Al presentarse, muestra una perspectiva diferente de éxito y estatus:

[Elle]: Hola, soy Elle Woods, y este es Brucer Woods. Ambos somos géminis vegetarianos. Tengo un bachillerato en moda mercantil en UCLA, y fui Miss Simpatía de Delta Nu. Fui presidente de mi sororidad Delta Nu, y el año pasado fui reina del baile. Ah, hace dos semanas vi a Cameron Díaz en Fred Segal y le dije que compre ese genial sweater de angora. Quien haya dicho que el naranja es el nuevo rosa estaba seriamente trastornado.

En un intento por entender las reglas convencionales de la Universidad, Elle decide vestirse "como una abogada" para su primer día de clase. Teniendo en cuenta que la protagonista tiene altos estudios sobre moda, la película decide enfatizar los sentimientos del personaje a través de su vestimenta. En sus atuendos prima el color rosado; según el estudio de la psicología del color, éste se asocia a "lo femenino": lo emocional, lo romántico, y la inocencia. Elle mayormente se encuentra carismática, compasiva, y sonriente. Sin embargo, para su primer día de clase decide vestir colores apagados, interpretando que son los colores propios del espacio académico, ya que refiere a la seriedad e inteligencia (lo "masculino"). Empero, Elle nunca renuncia a su esencia, ya que si bien luce un traje verde oscuro, resalta de igual manera por su brillantez.



La primera clase de la protagonista es dictada por una mujer vestida de colores sobrios que se muestra seria y temida por su alumnado. Comienza citando una frase de Aristóteles: "la ley es la razón libre de pasión". En detalle, siguiendo el la lista de Maffía sobre las dicotomías, esta expresión quiere decir que para lograr una lectura correcta del derecho, debe dejarse de lado lo emocional (lo "femenino", lo "negativo", lo "subjetivo", lo "irracional") para una interpretación objetiva ("masculina", "positiva", "universal").

Siendo una profesora mujer, se intenta reflejar que ha podido triunfar en el ámbito aceptando las imposiciones establecidas, en la que predominan los conceptos atribuidos al género masculino. En estos términos, se indica que para alcanzar el éxito siendo mujer, se debe atravesar un proceso de "masculinización". Dicha lógica cobra sentido entendiendo el arduo proceso de inclusión del género femenino en los estudios académicos. Alicia Palermo (2006) presentó un trabajo de investigación sobre la lenta integración de las mujeres en la educación universitaria. Explica que la diferenciación socio sexual del saber provocó que los obstáculos femeninos se dividieran en tres. En primer lugar, lograr ocupar el mismo espacio de estudio que el hombre. En segundo lugar, alcanzar a obtener el título soportando el trato diferencial. Por último, acceder al ejercicio profesional que corresponde al título de grado. En consecuencia, la tardanza de la integración de la mujer en la educación universitaria provocó que dicho espacio esté directamente relacionado a "lo masculino".

Retomando la trama del film, Elle escapa con su auto arrepentida de haberse salido de su condición de Marilyn Monroe. En el camino, encuentra un salón de belleza que luego apropia como un espacio en donde sentirse confortable. En la narrativa cinematográfica, se intenta ilustrar como un lugar ocupado mayormente por mujeres que reciben los mismos prejuicios, por lo que comprende el malestar de la protagonista.

Posteriormente, en la fiesta de estudiantes de Harvard, Warner le destrata a Elle por no ser "lo suficientemente inteligente" para aplicar a la pasantía más codiciada de la universidad. Si bien luego se señala que su admisión a la Facultad de Derecho fue gracias a sus contactos familiares, de todas maneras opta por subestimar a la protagonista. En ese momento, Elle se percata que jamás complacerá las exigencias de su exnovio, por lo que la motivación del personaje se transforma significativamente: ya no estudiará derecho para demostrarle a Warner que es capaz de ser una "Jackie", sino que lo hará para demostrarle al mundo que su apariencia no indica sus capacidades como estudiante. A partir de entonces, Elle Woods encarna el *Lipstick Feminism* para derrocar las construcciones sociales patriarcales dentro del espacio académico.

Elle Woods en representación del *Lipstick Feminism*

Debido a su gran desempeño en clase, Elle Woods es admitida en la pasantía del profesor Callahan para ser parte de su equipo de abogados en un caso de alta complejidad. En la primera reunión, se duda sobre la victimidad de su cliente, Brooke Taylor, quien es acusada de asesinar a su esposo. Se presume que frente al hecho de haber sido mucho más joven que su marido, lo mató para heredar su fortuna. No obstante, Elle cree en la inocencia de la cliente, ya que al igual que ella, perteneció a la sororidad Delta Nu. El vínculo de afinidad que se establecieron entre ambas llevó Brooke a confesarle que ella estaba realizándose una liposucción cuando mataron a su esposo. A pesar de que dicho testimonio sería la coartada perfecta para ganar el caso, Brooke le ruega no compartir su mayor secreto, ya que pondría en juego su reputación. Elle es presionada por su equipo de trabajo para romper el principio de sororidad Delta Nu y utilizar la confesión para ganar el caso. Sin embargo, confía en sus capacidades como abogada para encontrar otra vía donde se demuestre la inocencia de la cliente.

De este modo, la protagonista abandera los valores de sensibilidad y empatía para hacer frente a los principios de competitividad y autointerés que predominan en el ambiente jurídico. El profesor Callahan reconoce el potencial de Elle y, en un encuentro privado, le ofrece ser seleccionada para la pasantía de verano a cambio de favores sexuales. De esta manera, la protagonista intuye que todos sus logros fueron por el simple hecho de ser físicamente atractiva hacia el género masculino, por lo que su vocación fue completamente corrompida. Por consiguiente, en el momento que está a punto de volver a su ciudad y dejar la Facultad de Derecho, la misma profesora que le dictó su primera clase en la universidad se aparece en el salón de belleza para animar a la estudiante a no bajar los brazos. Así, la película demuestra una vez más a no entablar prejuicios sobre las personas. Quien creíamos que empapelaba una "masculinización" para integrarse en el ambiente académico, también frecuenta ir a un espacio propiamente femenino.

Acto seguido, de la misma manera que Elle confió en la inocencia de Brooke, ella confía en que será su nueva representante legal. En este acto de sororidad y empoderamiento femenino, se realiza una de las entradas más icónicas del género *chick flick*. La protagonista es filmada en un paneo ascendente, vestida completamente de rosa y con tacones altos, caminando por el pasillo del juzgado para presentarse como la nueva abogada defensora de Brooke Taylor. En un principio, es subestimada por todos los participantes del juicio por su apariencia y falta de experiencia.

Como se ha señalado previamente la protagonista enfrenta un constante juicio debido a su amplio conocimiento en el ámbito de la moda y la estética. No obstante, gracias a esas habilidades que a menudo se menosprecian en comparación con las carreras más tradicionales, Elle descifra la incoherencia oculta en el falso testimonio de la hija del asesinado. En resumen, la testigo afirmó haber ido al salón de belleza para realizarse una permanente en su cabello. Pocas horas más tarde, en el momento que ella estaba lavándose el pelo, asesinaron a su padre en la misma casa donde estaba. Elle logra que confiese la verdad al exponer que es imposible que la testigo se haya mojado el cabello el mismo día que se realizó la permanente, pues arruinaría el tratamiento. Al desenmascarar la mentira, la hija del asesinado confiesa ser culpable, señalando que su verdadera intención era matar a Brooke Taylor. Entonces, Elle Woods gana el caso siendo la máxima expresión del *Lipstick Feminism*.

En la siguiente escena se da un salto temporal de 2 años hacia adelante, llegando al día de graduación. Elle, además de recibirse con honores, fue elegida para dar el discurso en representación de la promoción 2024. Dice:

En nuestro primer día en Harvard, una astuta profesora citó a Aristóteles: 'la ley es la razón libre de pasión'. Bueno, sin ofender a Aristóteles pero en mis tres años en Harvard he venido a encontrar que la pasión es la clave en el estudio y en la práctica de las leyes y de la vida. Es con pasión, con coraje, convicción, y un fuerte sentido de lo que somos, y de cómo continuaremos nuestros pasos en el mundo. Recuerden que las primeras impresiones no siempre son correctas, deben tener fé en las personas y lo más importante: deben tener fé en ustedes mismos.



Acto seguido, para representar que la protagonista nunca ha dejado de lado su esencia, la película finaliza con la misma canción de apertura.

Conclusión

Las estructuras de poder, las normas sociales, y las políticas afectan a los diferentes géneros de maneras específicas, influyendo en cómo se espera que se comporten, qué roles desempeñan y cómo se les trata en la sociedad. La persistencia de ese poder está determinada por su naturalización. Por momentos, Elle Woods sintió la presión de amoldarse a las normativas académicas, contrarias a las convencionales del bachillerato donde se instruyó en moda y estética. No obstante, apostó por romper la estructura social basada en las dicotomías de género e imponer sus reglas en un espacio que no le era propio. Elle, al representar atributos femeninos, tales como la utilización exagerada del rosa en su vestimenta, o su alta instrucción en materia de estética y moda, resultó en el desmerecimiento de sus capacidades para instruirse en las leyes. Estos prejuicios se explican a través de la jerarquización en los conceptos dicotómicos.

Por otro lado, cabe resaltar que el éxito de *Legalmente Rubia* se debe en gran parte al sentimiento compartido de muchas mujeres con la historia de la protagonista. Esto quiere decir que independientemente del contexto sociocultural, hay ciertos puntos en común que acentúan la desigualdad de género, centralmente en el mundo académico. Elle Woods representa entonces un aliento de esperanza para aquellas mujeres que se topan con obstáculos similares en sus esferas profesional y social. El personaje no solo demuestra que no es necesario adentrarse en el proceso de "masculinización" para ser aceptada en el ámbito académico, sino que redobla la apuesta, y utiliza en su máxima expresión aquellos conceptos feminizados para probar que son superiores a las metodologías preestablecidas.

Bibliografía

Arriola, J (2013). El Constructivismo: su revolución "onto-epistemológica" en Relaciones Internacionales. *Revista Opinião filosófica*, 4(1), 377-396.

Facio, A. y Fries, F. (2005). Feminismo, género y patriarcado. *Revista sobre enseñanza del derecho de Buenos Aires*, (6), 259-294. http://www.derecho.uba.ar/publicaciones/rev_academia/revistas/06/feminismo-genero-y-patriarcado.pdf

Ford, L (2014). *Dumb Blonde Ambition: Legally Blonde, Postfeminism and the Reimagination of the "Strong Female Character"*. BA Cultural Studies. University of Leeds, Inglaterra.

Gill, R. (2007). Postfeminist media culture: elements of a sensibility. *European Cultural Studies*, 10(2), 147-272. <https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1177/1367549407075898>

Hacker, A. (2012). Modernidad, búsqueda de sentido y resistencias más allá de la hermenéutica del poder. *Relaciones Internacionales*, (20), 183–193. Recuperado a partir de <https://revistas.uam.es/relacionesinternacionales/article/view/5139>

Kaling, M. (2011, 26, septiembre). Flick Chicks: a guide to women in the movies. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2011/10/03/flick-chicks>

Kit, B (2012, 9 marzo). Reese Witherspoon, Bruna Panadrea Merge Production Companies to Create Pacific Standard. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/reese-witherspoon-papandrea-pacific-standard-297776/>

Lotz, A. (2001). Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes. *Feminist Media Studies*, 1(1), 105-21. DOI: 10.1080/14680770120042891

Maffia, D (2008). *Contra las dicotomías: feminismo y epistemología crítica*. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Universidad de Buenos Aires.

Menéndez, M. (2013). Biopoder y postfeminismo: la cirugía estética en la prensa de masas. *Teknokultura*, 10(3), 615-642.

Palermo, A. (2006). El acceso de las mujeres a la educación universitaria. *Revista argentina de sociología*, 4(7), 11-46. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-32482006000200002

Valdez Espinoza, C. (2020). "Rosa o azul": Sobre los colores para hombres y mujeres. *Designio*, 1(2), 67–89. <https://doi.org/10.52948/ds.v1i2.98>

Villaruel Peña, Y. (2007). Los aportes de las teorías feministas a la comprensión de las relaciones internacionales. *Politeia*, 30(39), 65-86. <https://www.redalyc.org/pdf/1700/170018341003.pdf>

Wendt (1995). Constructing International Politics. *International Security*, 20(1), 71-81.

LA SEGUNDA POSGUERRA ITALIANA, A TRAVÉS DEL FILM "EL LADRÓN DE BICICLETAS" (VITTORIO DE SICA, 1948)

Irina Dalma Moyano

Estudiante de la Licenciatura de
Relaciones Internacionales en la
Universidad Nacional de Rosario.
Contacto a: Irimas1@hotmail.com

Resumen

El artículo analiza a grandes rasgos la situación de la sociedad italiana durante la segunda posguerra, a través del séptimo arte y el enfoque de las Relaciones Internacionales. Explica cómo el contexto internacional impacta a nivel interno en Italia, generando una ruptura en el cine local.

Palabras clave:

Italia, neorrealismo italiano, relaciones internacionales, posguerra, cine

Abstract:

The article broadly analyzes the situation of Italian society during the second post-war period, through the seventh art accompanied from the perspective of International Relations. It explains how the international context impacts Italy internally, generating a breakthrough in local cinema.

Palabras clave:

Italy, Italian neorealism, international relations, postwar, cinema

Introducción

El siguiente artículo parte de la premisa de que todo arte es producto de un contexto político. El objetivo apunta a dar cuenta de esta afirmación, conectando el séptimo arte con las Relaciones Internacionales recurriendo a su enfoque constructivista. Se analizará, la segunda posguerra italiana a través del film "El ladrón de bicicletas" (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948).

La razón por la cual fue seleccionado este film radica en el peso que tiene el mismo dentro del cine neorrealista italiano, género cinematográfico que se caracterizó por mostrar la realidad de la sociedad italiana de la posguerra.

El trabajo cuenta con dos apartados principales. El primero, expone un breve panorama del Sistema internacional a partir de 1945 y su impacto en séptimo arte con el fin de contextualizar al lector, ya que no es lo mismo filmar una película en plena Segunda Guerra Mundial que en la Posguerra. El segundo apartado aborda una contextualización política, económica y social de Italia post Segunda Guerra Mundial a fin de entender su impacto en el cine italiano.

La idea es plasmar la recolección empírica necesaria, llevada a cabo para realizar un análisis cinematográfico desde una perspectiva internacional.

Contexto internacional y su impacto en el cine

En 1945, el fin de la Segunda Guerra Mundial produjo varios cambios en la estructura de poder del Sistema Internacional clásico, basado en los principios del equilibrio de poder.

La aparición de las armas nucleares, tras el lanzamiento de las bombas atómicas en Japón, modificó la forma de relacionarse y la diplomacia misma. El Sistema Internacional versó en base a la Guerra Fría. Dentro de ese marco, las tres potencias vencedoras (EEUU, URSS, e Inglaterra) fueron las encargadas de establecer las nuevas reglas y criterios del Sistema.

“La aparición de las armas nucleares, tras el lanzamiento de las bombas atómicas en Japón, modificó la forma de relacionarse y la diplomacia misma”

En otro plano, se crearon las Naciones Unidas, con el fin de establecer un mecanismo colectivo que apunta a la seguridad y paz internacional. Teniendo en cuenta la diferencia de poder existente entre los Estados, la Organización apuntaba a coordinar un principio democrático con uno realista para la gestión de las crisis internacionales, sin descartar el recurso a la guerra, que sería controlado por uno de los órganos de la Organización.

En el plano económico la creación de organizaciones internacionales de carácter financiero, marcaron la aparición de las nuevas reglas de comercio y finanzas.



La posguerra estuvo acompañada por la aparición de nuevos actores con características diferentes, como las organizaciones internacionales tanto gubernamentales como no gubernamentales: empresas transnacionales y medios de comunicación con alcance global, puntapié de la opinión pública internacional. El surgimiento de dicha pluralidad de actores, sumado a la aparición de nuevos Estados (ex colonias) hizo más complejo el sistema.

En contraste con la primera posguerra, la segunda permitió, por un lado, la formación de las naciones en Europa y, por el otro, el establecimiento de los regímenes democráticos permanentes en el lado occidental del continente.

Sin embargo, Europa atravesaba una situación inestable, marcada por una gran pérdida de su capacidad industrial e infraestructuras y cambios en la producción agraria, esto eran factores que hicieron sus situaciones socioeconómicas precarias y que acentuaban la dificultad para recuperarse y salir de sus crisis. Consecuentemente, países como Alemania y Reino Unido al importar alimentos y materias primas para mantener sus economías acrecentaron su deuda externa, sobre todo con EEUU y profundizaron sus problemas financieros.

Por otra parte, EEUU, con el temor de que los países europeos se inclinaran al comunismo con el fin de alcanzar su recuperación económica, buscó reforzar la economía de mercado y proteger su peso en Europa mediante el denominado Plan Marshall, una estrategia que ofrecía ayuda dirigida a la reconstrucción económica de ciertos países europeos.

El séptimo arte no quedó extinto del contexto internacional y sufrió cambios, paso de un cine de propaganda cinematográfica controlada por el Estado a uno libre de censura. Este cine propagandístico era utilizado como aparato motivacional y medio para el reclutamiento de jóvenes. Los films tenían un tinte patriótico, muy poco novedoso, a favor de la causa nazi y fascista, al mismo tiempo que buscaban remarcar el glorioso pasado del Imperio Romano. Siendo el departamento de censura de cada nación los encargados de censurar los largometrajes de países enemigos.

Con la caída de la Alemania nazi y la Italia fascista, el cine logró recuperar parte de su independencia tanto en lo discursivo como en lo creativo, lo que generó la aparición de distintas corrientes del cine conformando a nivel general el Cine de la Posguerra.

Durante los años de la posguerra, el cine vio su crecimiento en relación con los avances tecnológicos producidos, resultado de la ideología y la economía social que predominaba en el mundo occidental en ese momento. Siendo el uso de cámaras versátiles, el mejoramiento de los soportes de filmación, los tratamientos del color y los progresos en términos de grabación y sonido algunos de esos avances. El factor ideológico fue otro punto importante que caracterizó el cine de esa época, liberando a los cineastas de muchos prejuicios sociales, como fue el caso del neorrealismo italiano. Además, fue un cine que se destacó por hacer mucho con poco presupuesto.

No obstante, al otro lado del globo la industria cinematográfica Hollywoodense se encontraba en muy buenas condiciones para exportar su producción al continente europeo a través del mercado alemán, francés, italiano e inglés, la posguerra y el Plan Marshall, favorecieron este arribo de la cultura yankee en Europa. El fin de la extensión era puramente comercial, estratégico e ideológico en contraparte a la propaganda comunista.

“Con la caída de la Alemania nazi y la Italia fascista, el cine logró recuperar parte de su independencia tanto en lo discursivo como en lo creativo...”

El cine Hollywoodense que ponía sobre la mesa a estrellas y grandes producciones le fue muy fácil captar el cine alemán, el cual había sufrido un gran exilio de profesionales a causa del nazismo. Sin embargo, el caso italiano, a pesar de estar marcado por un cine realista que plasmaba la derrota de los más vulnerables, terminó volviéndose otro escenario de las comedias románticas *yankees*. Siendo el cine francés y británico el más difícil de persuadir por los estadounidenses.

Segunda posguerra italiana y su repercusión en un nuevo cine

El fin de la Segunda Guerra Mundial y el derrocamiento del régimen fascista, significó para Italia el establecimiento del partido Demócrata Cristiano en el poder, siendo su oposición el Partido Comunista Italiano (PCI), panorama que predominó hasta el final de la Guerra Fría.

La liberación italiana evidenció todos los problemas que tenía el país, la miseria de la post guerra, la lucha por el poder, la desconfianza de las personas partícipes en el régimen fascista, la pugna entre el norte más industrializado y el sur agrícola. Con la llegada del democristiano A. Gasperi en el gobierno (1945) el país adoptó una política económica liberal, alineándose a la doctrina Truman a pesar de la condena a la política de contención estadounidense por parte de los partidos comunistas y socialistas.

Gasperi logró en 1946 una doble consulta electoral, por un lado se votaba el carácter del régimen institucional, Monarquía o República y por otro una Asamblea Constituyente.



El régimen adoptado por Italia fue la República y en 1947 fue aprobada la constitución y puesta en vigor a principios de 1948. Las elecciones generales de ese mismo año fueron marcadas por la influencia de la Guerra Fría. El golpe de Estado comunista en Checoslovaquia había despertado una alerta en EEUU, temía que el partido comunista italiano, financiado por la URSS, arrastrara al país a la esfera de influencia soviética si la izquierda salía victoriosa en las elecciones. Con el objetivo de evitar el triunfo del PCI el Consejo de Seguridad Nacional estadounidense, realizó un documento con sugerencias para evitar el resultado, sumando spots propagandísticos, financiamiento de artículos y libros, por su parte la CIA fue inculpada de publicar documentos falsificados con la finalidad de desprestigiar al PCI.

No obstante, la economía italiana, inmovilizada y aislada a causa de la política autárquica anterior, después de la guerra había quedado al borde de la subsistencia. El país presentaba una serie de problemas, una tasa de inflación muy alta, falta de alimentos y una producción alterada y desorganizada. Así mismo la clase dirigente en ese momento se enfrentaba a dos grandes problemas, estructurar las intervenciones estatales en un ámbito productivo, distributivo, en el reparto de beneficios, desde una perspectiva de vista social y regional y la reconstrucción material de la economía, destruida por la guerra. Como primera medida frente a los problemas, en 1945, surge un programa de importación de materias primas, que verso a un plan de transición enfocado a regular las importaciones industriales.

Frente a la situación EEUU, con la idea de asegurar su posición en Europa, le otorgaron al país una considerable ayuda económica por medio del programa de reconstrucción dentro del European Recovery Program, donde la distribución quedaba únicamente en manos del gobierno italiano, sin embargo, esta política le permitía a EEUU intervenir en la política y economía italiana.



Neorrealismo italiano

Como todo arte es político, el cine italiano que surge en ese momento es producto de la complicada situación política, económica y social que estaba atravesando la Italia de la segunda posguerra.

El surgimiento del neorrealismo italiano marca un gran cambio en el séptimo arte, ve al cine no solo como una forma de distracción sino como una herramienta de polémica y crítica social a la situación que sufrió Italia durante y después de la Segunda Guerra Mundial. El nacimiento de este género cinematográfico en Italia no fue del todo espontáneo. La caída del régimen fascista y con ello la desaparición de su censura dio a los directores italianos vía libre en el plano creativo. Sin embargo, la destrucción, a causa de los bombardeos durante la guerra, de los estudios *Cinecittá* principal productora italiana fue el obstáculo principal al que se enfrentaron los directores, por este motivo los cineastas se enfocaron a grabar sobre temas de carácter social, político y económico en primera persona.

Estos films cinematográficos se rehusaban a seguir las convenciones impuestas por Hollywood como el "Happy Ending", por ende, la mayoría de sus guiones representaban momentos cotidianos de la gente o directamente grababan sin guion, siendo la historia guiada por las improvisaciones.

“El surgimiento del neorrealismo italiano marca un gran cambio en el séptimo arte, ve al cine no solo como una forma de distracción sino como una herramienta de polémica y crítica social a la situación que sufrió Italia durante y después de la Segunda Guerra Mundial.”

No obstante, los films neorrealistas italianos no se caracterizaban por ser los más populares entre el público, ya que los espectadores estaban acostumbrados a las películas realizadas durante el fascismo, que evadían la realidad, y la creciente preferencias por las películas norteamericanas. Otra característica de este cine era la nula aprobación de los políticos de la posguerra, por esto mismo, en 1949, entra en vigor la Ley Andreotti.

El estilo característico de este género, contrastaba con el cine fascista del espectáculo, estrellas y grandes estudios, notoriamente inspirado en el estilo hollywoodese. Este nuevo género priorizaba la perfección técnica y la eficacia de la expresión directa, dejando como sello el sentimiento sobre la imagen, el guion como foco fundamental de expresión, ajenos a las reglas estrictas tradicionales. Así, los dialectos italianos fueron colocados como el lenguaje más auténtico, punto que conecta a la perfección con la esencia del género: plasmar la realidad tal y como se la percibe.

El discurso que marca a este género, tiene como base fundamental un sentido de protesta, poniendo al cine como método de crítica e instrumento político buscando el cuestionamiento del espectador sobre ellos mismo, sus prejuicios y creencias.

Aun así, en este discurso coexistían distintas posiciones éticas, que iban desde una mirada marxista, como la de Visconti; o de documento social y protesta moral, característico de Rossellini; hasta la visión de De Sica, enfocada en la soledad del individuo producto de la condición social en la que se encuentra.

Ladrón de bicicletas

"El ladrón de bicicletas" (1948), ambientada en un suburbio de la capital italiana, narra la historia de Antonio, un personaje humilde en la Italia de posguerra, quien sufre el robo de su bicicleta de trabajo, objeto conseguido con grandes sacrificios, perdiendo así sus posibilidades de llevar sustento al hogar. Su hijo, un tierno y sensible niño, madura a la fuerza en compañía de su padre, mientras este trata inútilmente de recuperar su bicicleta.

El discurso que representa Vittorio De Sica¹ en su film apunta a lo simple y crudo de lo cotidiano, de una sociedad en época de crisis marcada por la pobreza, la desigualdad social, la debilidad del Estado, la contradicciones éticas y morales, etc. Si bien este discurso se puede encontrar a lo largo del todo el film, hay varias escenas en específico que lo evidencian.

Una de ellas sucede al inicio de la película: de fondo se escucha una música melancólica, y vemos un colectivo/autobús que se dirige a una barriada de extrarradio de Roma. Al mismo tiempo aparecen los créditos film junto a una iluminación intensa (típica del género), más tarde el vehículo llega a unos bloques de viviendas.



En esta primera escena se puede observar la construcción y estructuración de los edificios, todos en línea y rectángulo hacia arriba teniendo como guía lo práctico y lo útil, ya que lo barroco, por la coyuntura que estaba atravesando el país, era más bien un lujo.

Esta escena pone sobre la mesa un discurso que utiliza la simple construcción de un edificio para plasmar el carácter funcional de esa sociedad (o una parte de ella) para satisfacer sus necesidades más básicas.

1. Actor y director de cine italiano, nació en Sora, Italia en 1901. De niño se trasladó a Roma, donde posteriormente, en la década de 1930, fundó su propia compañía teatral con la cual inició una fecunda carrera cinematográfica como actor y director.

Otra escena, es cuando la mujer de Antonio decide ir a empeñar sus sábanas para recuperar su antigua bicicleta. Esta escena no solo muestra la pobreza de la familia de Antonio, sino la realidad de un montón de familias de esa época, ya que la cámara hace un plano que muestra la cantidad de sábanas que había en ese deposito, cantidad que representa a número enorme de familias sumidas en la pobreza.



La ausencia del estado es reflejada por De Sica en varias escenas. Esta idea se ve en el momento en el que Antonio va a la policía a denunciar el robo de su bicicleta. La escena termina plasmado la falta de interés y los medios para actuar por parte del aparato policial.

Otro punto que comunica el director es la indiferencia colectiva ante el dolor individual y la brecha entre las clases sociales. Plasmado en la escena, se muestran muchas bicicletas afuera de un estadio utilizada para diversión, en contraste con aquellas personas que la buscan una bicicleta para poner un plato de comida en la mesa.

La escenografía del film es otro elemento que ilustra el discurso, no solo del director sino del neorrealismo mismo, siendo la consecución de la verosimilitud en el espacio uno de los recursos claves del género.

La ambientación pretende ser un reflejo del momento histórico de esa sociedad, la cual es atravesada por un fuerte instinto de supervivencia. Para lograr este realismo, el director hace uso de distintos elementos como las calles llenas de mendigos, las largas colas de trabajadores en paro, el comedor de la iglesia y usando las escaleras y las bicicletas como los principales símbolos de los rangos sociales que se aparecen en la película. Los planos picado y contrapicado generan una relación entre los elementos, como la felicidad, estatus y desgracia de los personajes. A su vez el ladrón de bicicletas, fue rodada con un tinte casi documental, el 60% de su producción fue en las calles romanas, llegando a utilizar como escenarios algunas ruinas provocadas por la guerra.

Esta verosimilitud y sentimentalismo, enfoque que caracteriza al director, también es evidente en la música y en el sonido, siendo expresivos y trágicos para remarcar el dramatismo y tensión de las escenas. Mostrándole al espectador el estado de ánimo tanto de las escenas como del personaje.

Asimismo, el guion de esta película es bastante reducido, cobrando más importancia las expresiones de los actores. En relación al vestuario, al transcurrir durante la segunda posguerra, la vestimenta que llevaba la gente coincidía con el contexto.

Por otra parte, la ausencia del Estado, que se muestra en el film, coincide con la producción de la película. A raíz de la situación económica que transcurría el país, las grandes productoras estaban devastadas y había nulo apoyo de los políticos al arte. De este modo, la producción derivó en un financiamiento de carácter privado provenientes Ercole Graziadei, Sergio Bernardi y Conde Cicogna, amigos del director y de la productora P.D.S (produzione de Sica).

Estreno y recepción internacional

El film fue muy bien recibido a nivel internacional, ganando varios premios internacionales. Entre ellos, mejor película en lengua extranjera (1949) en los Premios del Círculo de Críticos de Cine de Nueva York, mejor película y director (1949) en el National Board of Review, premio especial del jurado (1949) en el Festival Internacional de Cine de Locarno, mejor película (1950) en los Premios BAFTA, mejor película extranjera (1950) en los Gloden Globes y, en 1950, el Oscar honorífico a mejor película de habla no inglesa.

Una de esas críticas destacadas que recibió fue la de Bosley Crowther del The New York Times, quien escribió "Una vez más, los italianos nos han enviado una película brillante y devastadora en el triste drama de la vida urbana moderna de Vittorio de Sica, el Ladrón de bicicletas".

También, fue considerado por Lotte Eisner, gran crítica alemana, como la mejor película italiana post segunda Guerra Mundial y por Robert Winnigton como la película extranjera más exitosa en el cine británico. Incluso en su relanzamiento, a finales de los años noventa, el film siguió recolectando críticas positivas.

“El Ladrón de Bicicletas” es una historia simple y clave del neorealismo italiano, donde su puesta en escena busca reflejar una realidad lo menos manipulable posible...

En contraste, en Italia, el film no fue bien recibido por la crítica. El público era renuente a aceptar la visión pesimista/realista que se planteaba en la película, y los grupos conservadores, junto a la prensa católica, rechazaron la película al considerar que hacía referencias al comunismo y por poseer escenas que teóricamente ofendían la moral y a la Iglesia. Incluso, el autor del libro en el que se basó film, Luigi Bartolini, comentó que el espíritu de su libro había sido traicionado.

A pesar de la buena aceptación que el film tuvo a nivel internacional, en países como España, el discurso político-social del director fue víctima de cierta censura, eliminando las escenas sobre la iglesia y agregando al final de la película una voz en *off* que redireccionaba el mensaje de la misma. La razón fue generar un final más esperanzador y no tan deprimente, ya que España se encontraba bajo el régimen de Francisco Franco.

En el film se puede ver una perspectiva subjetivista, que, tras el fondo de la posguerra y el estado de la clase obrera, plasma la soledad del protagonista frente a la carencia del contexto que lo rodea y lo transforma una víctima de la guerra, la sociedad y el sistema.

En síntesis, “El Ladrón de Bicicletas” es una historia simple y clave del neorealismo italiano, donde su puesta en escena busca reflejar una realidad lo menos manipulable posible, que se logra por el buen uso del espacio, las calles e interiores reales, los planos de secuencia al inicio que no hacen otra cosa que describir con una imagen esa Italia de la posguerra. Es un film que se queda en la denuncia descrita de una realidad, con el objetivo de que la contemplación lleve a la reflexión y a la toma de posición sobre el conflicto.



Conclusión

Lo que busca evidenciar este artículo, a través de la recolección empírica y el análisis realizado es el impacto de lo internacional en lo local, es decir, de lo macro en lo micro.

El fin de la Segunda Guerra Mundial, marcó un antes y después en el sistema internacional y consecuentemente en aquellos Estados partícipes de las mismas.

El caso italiano fue uno de los más afectados por este contexto macro, quedando devastada social y económicamente, lo que tuvo un impacto en la forma como se hacía el cine. Dando pie al surgimiento de un género cinematográfico, como el neorealismo, que fue un producto de ese contexto internacional y local.

Este fue el cine que buscó representar la realidad sociocultural de un país sumergido en la crisis producto de la segunda posguerra. Al mismo tiempo, abogaba por recuperar una realidad italiana disfrazada por películas fascistas.

De tal modo, el neorealismo italiano estuvo caracterizado por su contexto interno. Produciendo en circunstancias de escasez de medios técnico, a causa de la paralización de los estudios que habían sido destruidos durante la guerra. A su vez, no contaba con el apoyo estatal, ya que la economía italiana estaba enfocada en la lucha contra el hambre, la necesidad de la aceleración económica y la reconstrucción material del país.

A esto se le sumaba el aumento de la influencia norteamericana en el país en el plano económico, político y hasta cinematográfico, ya que las producciones estadounidenses habían comenzado a expandirse al continente europeo.

La crítica y la recepción local son otros elementos que dejan en evidencia el impacto del contexto. Los films de la primera etapa del neorealismo italiano no se caracterizaban por ser muy bien recibidos en el público local, debido al contenido cinematográfico que consumía la sociedad en ese momento y del uso que se le daban al cine. Sin embargo, este género fue una fuente de inspiración para el resto del mundo y del cine de la posguerra.

Las características de este género cinematográfico se plasman a la perfección en el film escogido para este análisis, "El ladrón de bicicletas" de Vittorio De Sica, que, desde una perspectiva más sentimentalista, caótica y realista, aspira a retratar esa sociedad en crisis.

**“Este fue el cine que buscó
representar la realidad sociocultural
de un país sumergido en la crisis
producto de la segunda posguerra.”**

La película posee un trasfondo histórico en aquella Italia que ve el ascenso al poder del partido democristiano frente a los partidos comunistas y socialistas, haciendo que las reivindicaciones revolucionarias quedaran insatisfechas.

De este modo, el film representó a través de su simbología (imagen, escenarios, música y elementos principales) una metáfora de la indignación del proletariado frente a los problemas sociales de la época como el desempleo, el trabajo infantil y la pobreza.

Después de todo el cine de la posguerra no es más que un reflejo del contexto internacional repercutiendo en el ámbito local y su arte.

Bibliografía

- Costa, M.G. (1968). Política economía y desarrollo de la economía italiana desde 1945 a 1967. *Revista de economía política*, (49), 161-202. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2496557>
- Dans, C. (2013, 23 de octubre). *Neorealismo italiano: "Ladrón de bicicletas" (1948)*, Vittorio De Sica. Pantalla de sombras. <https://pantalladesombras.wordpress.com/2013/10/23/neorealismo-ladron-de-bicicletas-1948-vittorio-de-sica/>
- Dominguez, D.C. *Neorealismo italiano*. <https://biblus.us.es/fama2/com/frame/frame4/estudios/1.4.pdf>
- Flores, R. V. (2011). Cambios y continuidades del Sistema Internacional. *Relaciones internacionales*, 20(41), 159-177. <https://revistas.unlp.edu.ar/RRII-IRI/article/view/1193>
- Guben, R. (1983). *Cien años de cine*. Vol. II. Editorial, Bugarra, Barcelona.
- Gonzales, J. C. (2019, 13 de noviembre). *La soledad del honesto: Ladrón de bicicletas, de Vittorio De Sica*. Cine clásico. <https://www.tiempodecine.co/web/la-soledad-del-honesto-ladron-de-bicicletas-de-vittorio-de-sica/>
- Monteverde, J. E. (s.f.). *Bases estéticas para la definición del neorealismo*. Biblioteca virtual Miguel Cervante. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bases-esteticas-para-la-definicion-del-neorealismo-0/html/ff8bec7c-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>
- Panicara, V. (2020, 28 de marzo). *Ladri di biciclette: dal romanzo a un film assolutamente da rivedere, seconda parte*. Cultura moremio. <https://culturamoremio.home.blog/2020/03/28/ladri-di-biciclette-dal-romanzo-a-un-film-assolutamente-da-rivedere-seconda-parte-di-vittorio-panicara/>
- Rodriguez, M. (2017). *Ladrón de bicicletas (1948). Pobreza italiana. Las mejores películas de la historia del cine*. <https://www.lasmejorespeliculasdelahistoriadeltcine.com/2017/05/el-ladron-de-bicicletas-pobreza-italiana.html>
- Sarda, J. (2014, 13 de agosto). *Vittorio De Sica el cineasta de la dignidad y compasión*. El cultural. https://www.lespanol.com/el-cultural/blogs/el_incomodador/20140813/vittorio-sica-cineasta-dignidad-compasion/5619444_12.html
- Sarmiento, D. J. (2018, 12 de julio). *¿Cómo se desarrolló el cine después de la Segunda Guerra Mundial?* Señal Colombia. [https://www.senalcolombia.tv/cine/como-se-desarrollo-cine-despues-segunda-guerra-mundial#:~:text=Dentro%20de%20sus%20caracter%3%ADsticas%20est%3%A9ticas,no%20profesionales\)%20escaso%20dise%3%B1o%20de](https://www.senalcolombia.tv/cine/como-se-desarrollo-cine-despues-segunda-guerra-mundial#:~:text=Dentro%20de%20sus%20caracter%3%ADsticas%20est%3%A9ticas,no%20profesionales)%20escaso%20dise%3%B1o%20de)
- Sorlin, P. (1998). *La sociedad italiana ante el neorealismo*. <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/8823/4/Sociedad%20italiana.pdf>
- Toledano, E. H. (2014). *El neorealismo italiano como fuente histórica*. https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/8269/TFM_F_2014_33.pdf?sequence=1

PROPAGANDA EN ESTADOS UNIDOS: LA GUERRA FRÍA EN RED DAWN (1984)

Ana Luz Sánchez Urbina

Licenciada en Relaciones Internacionales de la Universidad Autónoma de Querétaro, ponente para el Círculo Mexicano de Estudios Coreanos y el Círculo de Estudios sobre Subcultura Japonesa en México.

Contacto a: analuzsaur@gmail.com

Resumen

El cine tiene el poder de influir en la sociedad y moldear nuestra percepción de la realidad. Un ejemplo de esto es la película "Red Dawn" dirigida por John Milius en 1984, que utilizó símbolos y narrativas para reflejar el contexto de la Guerra Fría. El filme cuenta la historia de un grupo de jóvenes estadounidenses que se levantan en resistencia ante la invasión de su país por fuerzas del bloque del Este. La introducción del filme nos sitúa en un momento de tensiones geopolíticas y muestra cómo el cine puede ser utilizado como una herramienta para crear construcciones sociales y políticas. La teoría constructivista brinda un marco teórico para entender cómo el cine puede influir en la formación de identidades nacionales y en la comprensión de las interacciones entre Estados. El cine, como forma de comunicación y arte, nos permite explorar la compleja relación entre el poder, la política y la percepción, y cómo se refleja la identidad colectiva a través de las historias que se narran en pantalla.

Palabras clave:

Símbolos, Narrativas, Guerra Fría, Identidad nacional y Construcción social

Abstract:

Cinema has the power to influence society and shape our perception of reality. An example of this is the film "Red Dawn" directed by John Milius in 1984, which used symbols and narratives to reflect the context of the Cold War. The film tells the story of a group of young Americans who rise in resistance to the invasion of their country by Eastern Bloc forces. The film's introduction places us in a moment of geopolitical tensions and shows how cinema can be used as a tool to create social and political constructs. Constructivist theory provides a theoretical framework for understanding how cinema can influence the formation of national identities and the understanding of interactions between states. Cinema, as a form of communication and art, allows us to explore the complex relationship between power, politics, and perception, and how collective identity is reflected through the stories that are told on screen.

Palabras clave:

Symbols, Narratives, Cold War, National Identity, and Social Construction

Introducción

Los cineastas, conscientes o no, utilizan símbolos y narrativas que resuenan con la percepción pública, al igual que los Estados, para dar a conocer sus ideales, ya sea en época de elecciones o en un periodo como la Guerra Fría, caracterizado por el rojo soviético. Un claro ejemplo de esto fue el director y guionista estadounidense John Milius quien, en 1984, una época marcada por la incertidumbre geopolítica y la constante lucha por un nuevo orden mundial, entre su país de origen y la Unión Soviética, desarrolló el filme *Red Dawn*.

Esta cinta narra un escenario ficticio donde un grupo de jóvenes estadounidenses de Colorado, en medio de la Tercera Guerra Mundial y la invasión de su país por fuerzas del bloque del Este, forja un grupo de resistencia en un intento desesperado por defender su nación. Milius utilizó como prólogo del filme la siguiente frase "la Unión Soviética sufre la peor cosecha de trigo en 55 años. Disturbios laborales y por alimentos en Polonia. Las tropas soviéticas invaden. Cuba y Nicaragua alcanzan la meta de tropas de 500,000 ... La OTAN se disuelve. Estados Unidos está solo".

Con solo esta frase, el director atrajo a su filme un contexto claro, la Guerra Fría, periodo que abarcó entre 1947 a 1991 y se caracterizó por la tensión geopolítica entre Estados Unidos y Rusia. Esta tensión no trataba de ser mitigada, se trataba de una lucha de poder, para lo que al menos Estados Unidos necesitaba más que armas, necesitaba crear una construcción social en la que Rusia y el comunismo fuesen un peligro latente, y que mejor que utilizar la industria cinematográfica de la mano de un director de extrema derecha como lo es Milius.

El cine puede influir en la sociedad y en cómo la comunicación y el arte pueden ayudar a moldear la realidad. Es un ejemplo de cómo el arte y la comunicación pueden converger para comprender la realidad. Los cineastas pueden ayudar a crear identidades nacionales, crear ideas y crear narrativas que resuelvan los temores y aspiraciones de la sociedad. El cine se convierte de esta manera en un instrumento mediante el cual podemos explorar no solo la historia y la cultura, sino también la compleja relación entre el poder, la política y la percepción.

La teoría constructivista de Alexander Wendt proporciona un marco teórico sólido para comprender cómo el cine puede influir en la construcción de realidades sociales y políticas y el entendimiento de las interacciones entre los Estados y las consecuencias que derivan de las mismas. Asimismo, el cómo se refleja la identidad colectiva a través de las historias que se narran en pantalla.

De acuerdo con Wendt en su libro *Anarchy is what states make of it: the social construction of power politics* (1992), las construcciones sociales son fundamentales para comprender la política internacional. Según él, las interacciones entre los Estados están influenciadas por las ideas, normas y creencias compartidas, que forman la base de las construcciones sociales. Asimismo, en su obra *Teoría Social de la Política Internacional* (1999) Wendt menciona que la construcción social no implica que la realidad sea completamente subjetiva o arbitraria. Más bien, sostiene que las construcciones sociales están arraigadas en las prácticas y creencias compartidas por los actores sociales.

“...Estados Unidos necesitaba más que armas, necesitaba crear una construcción social en la que Rusia y el comunismo fuesen un peligro latente...”

Estas construcciones sociales pueden ser estables y duraderas, pero también pueden cambiar a lo largo del tiempo a medida que las interacciones y las relaciones de poder se transforman. En este sentido, presenta una narrativa que se construye sobre la base de las ideas, normas y creencias compartidas de su época. El contexto histórico de incertidumbre geopolítica y la Guerra Fría influyeron en la forma en que el director John Milius moldeó la trama y los personajes de la película.



La cinta encapsuló la percepción pública de la amenaza del comunismo y la rivalidad entre Estados Unidos y la Unión Soviética. A través de su trama y simbolismo, la película reforzó la construcción social de que el comunismo representaba un peligro latente para la seguridad nacional y que Estados Unidos debía mantenerse vigilante y unido ante esta amenaza. Siguiendo las ideas de Wendt, la película no crea una realidad completamente subjetiva, sino que se basa en las prácticas y creencias compartidas por los actores sociales de la época. La construcción social representada en la película estaba arraigada en el contexto histórico y político de la Guerra Fría, así como en las percepciones colectivas de la audiencia. Además, el hecho de que la película haya sido creada y recibida de manera colectiva contribuye a la solidificación de estas construcciones sociales. Para entender la construcción social y la identidad que se genera dentro y fuera la película es necesario adentrarnos al contexto por el que atravesaba Estados Unidos, en la década de los ochenta y, por otro lado, en la identidad y visión de John Milius, director y guionista de la película.

En los ochenta, Estados Unidos comenzó con una nueva figura al mando, irónicamente, un ex-actor de Hollywood, el republicano Ronald Reagan, quien sirvió dos mandatos como presidente de esta nación. De acuerdo con Petersen (2004), la política exterior de Reagan no fue estudiada a fondo en su momento. A Reagan le enseñaron, mediante filmes hechos por el gobierno, lo básico acerca de la política exterior, que durante sus primeros cinco años de mandato fue orientada estrictamente al sector militar. Sin embargo, Reagan sabía lo que hacía y continuando con las ideas de Petersen (2004), la política exterior de Reagan estuvo dividida en distintas etapas. La primera etapa constó de recuperar la fuerza militar y económica de Estados Unidos, que, de acuerdo con el propio Reagan, fue posible gracias a que el capitalismo les había proporcionado el arma más poderosa contra el comunismo, el dinero; al igual que la tecnología y el avance industrial que la Unión Soviética nunca podría tener.

La segunda etapa fue recuperar y fortalecer sus relaciones con los países miembros de la OTAN, al igual que con todos sus socios europeos y, finalmente, la última etapa estuvo directamente dirigida al "anti-Americano" tercer mundo puesto que Estados Unidos ya no buscaría lugar en estos lugares, al contrario, buscaría quebrantar a los regímenes comunistas, que de acuerdo con el politólogo Robert W. Tucker (1988), representó el compromiso de Reagan con los derechos humanos sin importar si la tiranía venía de un régimen de izquierda o derecha.

En este sentido, las ideas que presentó Wendt en el constructivismo, revitalizan lo expuesto en la política exterior de Reagan en el entendimiento de que la política exterior de Reagan reflejó y contribuyó a la construcción social de la identidad estadounidense como defensora del capitalismo, la democracia y los derechos humanos. La percepción compartida de Estados Unidos como líder mundial y defensor de estos valores fue un factor clave en las decisiones de política exterior de Reagan. Asimismo, según el constructivismo, las interacciones entre los Estados están influenciadas por ideas y creencias, y Reagan, como presidente, trabajó dentro de este marco ideológico al desarrollar su política exterior.

La política exterior de Reagan necesitaba ser reforzada en casa, por lo que la política interior de Estados Unidos en esta época solidificó sus esfuerzos para invertir en materia militar, así como crear un panorama económico de prosperidad al reducir impuestos a grandes empresas con la esperanza de que esto incentivaría la inversión y la creación de empleo.

Reagan inició su discurso inaugural con la siguiente frase:

El objetivo de esta Administración será una economía saludable, vigorosa y en crecimiento que brinde igualdad de oportunidades para todos los estadounidenses, sin barreras nacidas de la intolerancia o la discriminación. Hacer que Estados Unidos vuelva a trabajar significa que todos los estadounidenses vuelvan a trabajar. Poner fin a la inflación significa liberar a todos los estadounidenses del terror de los costos de vida desbocados. Todos deben compartir el trabajo productivo de este 'nuevo comienzo', y todos deben compartir la generosidad de una economía revivida, todos deben compartir la generosidad"

Además de ello, más que nada, todos deben compartir una identidad nacional. La identidad nacional puede ser aproximada desde diferentes teorías de las relaciones internacionales. En primera instancia, el realismo ve a la identidad nacional como un medio para promover el interés nacional y el poder del Estado. Por el contrario, el idealismo ve a la identidad nacional como un obstáculo para la cooperación y la paz internacional. No obstante, el constructivismo argumenta que la identidad nacional es construida y puede utilizarse de diferentes maneras en las Relaciones Internacionales. Esta última idea refleja la utilización que hizo Reagan para construir la identidad nacional de Estados Unidos respaldada en el discurso republicano de su partido.



Los partidos políticos pueden definir, a grandes rasgos, los valores e ideologías de un país, que en el caso de Estados Unidos se presenta como una dicotomía entre demócratas y republicanos. Por parte de los demócratas se protegen los derechos de los trabajadores hasta la protección del medio ambiente, la igualdad salarial y la lucha contra los intereses especiales y hacen hincapié en “la equidad, justicia e igualdad para todos al defender a todos los estadounidenses de clase media y aquellos que luchan por llegar allí.” (The Senate Democratic Caucus, s.f.).

Por su parte, los republicanos representan las creencias ligadas a la libertad, la prosperidad económica, la preservación de los valores y tradiciones estadounidenses y la restauración del sueño americano para todos los ciudadanos. Asimismo, argumentan que su plataforma se centra en estimular el crecimiento económico de todos los estadounidenses, proteger las libertades garantizadas constitucionalmente, garantizar la integridad de las elecciones y mantener la seguridad nacional (The Republican National Committee, s.f.), de tal suerte que *Red Dawn* se vuelve el filme perfecto para el análisis de discurso hermenéutico de las ideas de John Milius.

Milius, de acuerdo con sus compañeros de universidad George Lucas y Steven Spielberg, era un genio al momento de contar historias, y este talento lo llevó directamente al cine de acción, películas como “Conan el Bárbaro”, “Magnum 44” (mejor conocida como “Dirty Harry”), “La Ley del Talión”, “Peligro Inminente” y “Apocalypse Now”, las cuales representan muy bien las corrientes ideológicas de derecha que se le atribuyen a Milius. Sin embargo, “Red Dawn” es una de las películas más comerciales en la carrera de dirección de Milius. La película consolidó su reputación como un director de derecha, a favor del ejército y partidario de las armas (Leotta, 2018) y atrajo las miradas de un público joven que creció escuchando las historias sobre la Guerra de Vietnam (1955 -1975). Este público estaba en busca de su identidad dentro de los filmes del nuevo Hollywood en la década de los ochenta. Por un lado, consumían las comedias románticas de John Hughes, y por otro las aventuras de Robert Zemeckis y Steven Spielberg, así que Milius vio un nuevo público por cautivar y les vendió una historia en la que no solo serían los protagonistas, sino también los héroes.



Conclusión

Estos héroes son los “wolverines”, un grupo de jóvenes que intenta salvar a su país de las “garras soviéticas” y de la expansión del comunismo, un problema que también intentó contener Estados Unidos en América Latina. Aquel país latinoamericano que estuviese a favor del comunismo y la ideología rusa sería sometido a sanciones económicas o a una intervención de elecciones que no perjudica al neocolonialismo estadounidense en el continente.

Sin embargo, a lo largo de los casi 120 minutos de duración del filme, Milius expone su ideología, y la de Reagan, de una manera clara y precisa. Logra que el espectador se vuelva parte de ella. El espectador teme porque en cualquier momento invasores ingresen a su país y atenten contra las escuelas. El convertirse en un Wolverine fue el sueño de muchos jóvenes que se identificaron con el filme, en los ochenta, y en el 2022, cuando un grupo de civiles ucranianos, durante el conflicto ruso-ucraniano, se encontraron tanques rusos destruidos que mostraban la leyenda “wolverines” y que de acuerdo con una entrevista que estos wolverines dieron al medio Global News, había sido inspirado por la película *Red Dawn*.

“Red Dawn es una de las películas más comerciales en la carrera de dirección de Milius. La película consolidó su reputación como un director de derecha, a favor del ejército y partidario de las armas (Leotta, 2018)....”

Además, Milius hizo de su filme una historia atemporal en un sentido cinematográfico y geopolítico. Un filme en el que se invade a Estados Unidos siempre dará de qué hablar. Por un lado, porque es una historia que atrae al público para comprender la perspectiva desde la que es contada. Y por el otro, hacer un remake en 2012 (justo cuando existían tensiones entre Estados Unidos y Corea del Norte) en el que Corea del Norte invade a Estados Unidos.

El cine se puede utilizar para securitizar problemas o inclusive Estados. Ofrece percepciones visuales o narrativas que reflejan la percepción pública de los mismos. Ésto fenómeno refleja la perspectiva constructivista en las relaciones internacionales, que sostiene que las ideas, identidades y normas son fundamentales para entender el comportamiento de los actores estatales.

Millius, y en general los guionistas y directores que reflejan dramas geopolíticos, contribuyen a la construcción social de amenazas, influyendo en la manera en que el público percibe y se relaciona con Estados específicos, ya sea Rusia, China, Corea del Norte o países del Medio Oriente. Así, el cine no solo refleja la realidad, sino que también participa activamente en la configuración de percepciones y actitudes que pueden impactar en la arena internacional.

Bibliografía

- Argudo Alvarez, A. (2015). *Hollywood y propaganda ideológica durante la era Reagan (1981–1989)*. <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/66224>
- Busch, A. E. (1997). Ronald Reagan and the Defeat of the Soviet Empire. *Presidential Studies Quarterly*, 27(3), 451–466. <http://www.jstor.org/stable/27551762>
- IMDb. (n.d.). John Milius. *IMDb*. <https://www.imdb.com/name/nm0587518/>
- Leotta, A. (2018). *The Cinema of John Milius*. Lexington Books.
- Milius, J (Director), (1984), *Red Dawn*, Metro-Goldwyn-Mayer.
- Petersen, T. T. (2004). Ronald Reagan: Leadership Style and Foreign Policy. *Transactions of the Historical Society of Ghana*, 8, 136–166. <http://www.jstor.org/stable/41406711>
- The Senate Democratic Caucus (s.f.). Our values | Senate Democratic leadership. *The Senate Democratic Caucus*. <https://www.democrats.senate.gov/about-senate-dems/our-values>
- Shaw, T. (2007). *Hollywood's Cold War*. Edinburgh University Press.
- The Ronald Reagan Presidential Foundation & Institute (s.f). The Second American Revolution: Reaganomics. <https://www.reaganfoundation.org/ronald-reagan/the-presidency/economic-policy/>
- Tucker, R. W. (1988). Reagan's Foreign Policy. *Foreign Affairs*, 68(1), 1–27. <https://doi.org/10.2307/20043881>
- Wendt, A. (1992). *Anarchy is what states make of it: the social construction of power politics*. Cambridge University Press.



CEERI

**Centro de Estudios Estratégicos
de Relaciones Internacionales**

Revista CEERI Global

Año 2. Edición Especial 1, Diciembre 2022

ISSN: 2796-860X

El cine como herramienta constructivista en las
Relaciones Internacionales

www.ceeriglobal.org