

Letras Hispanas

Volume 14

TITLE: Geografías imaginarias del Río de la Plata: Una lectura de *Metegol* (2013), de Juan José Campanella, y *Anina* (2013), de Alfredo Soderguit

AUTHOR: Hugo Hortiguera

EMAIL: h.hortiguera@griffith.edu.au

AFFILIATION: Griffith University; School of Humanities, Languages and Social Science; N06 Pa-tience Thoms Bldg, Room -1.24; 170 Kessels Rd, Nathan QLD 4111, Australia

ABSTRACT: Taking into consideration the works of Zygmunt Bauman, Nicolas Shumway and Sergio Chejfec—among others—this article explores the construction of certain national guiding fictions in two children's animation movies: the Argentine *Underdogs* [*Metegol*] (2013), directed by Juan Carlos Campanella; and the Uruguayan *Anina* (2013), directed by Alfredo Soderguit. Particular consideration is paid to the films' production context and their consumption. It also analyzes how they reflect on the most common narratives that constitute the social life of their respective communities, establish their coordinates and their imaginary borders. It concludes that both films present symbolic reconstructions of their societies, what it means to be part of them and, in some cases, the still-unresolved struggles that constitute them.

KEYWORDS: Community, Guiding Fictions, Storytelling on Film, National Identity, Empathy

RESUMEN: Tomando como referencia los trabajos de Zygmunt Bauman, Nicolas Shumway y Sergio Chejfec—entre otros—este artículo propone explorar la construcción de ciertas ficciones orientadoras nacionales en dos productos filmicos de animación para niños: la argentina *Metegol* (2013), de Juan Carlos Campanella, y la uruguaya *Anina* (2013), de Alfredo Soderguit. Se pone especial atención a las condiciones del contexto de producción de los filmes y su consumo y se analiza cómo se inscriben en ellos interrogantes que reflexionan sobre los relatos más comunes que constituyen la vida social de sus comunidades, se fijan sus coordenadas y se establecen sus fronteras imaginarias. Se concluye que ambos filmes presentan reconstrucciones simbólicas de sus colectividades, de lo que significa formar parte de ellas y, en algunos casos, de las luchas todavía no resueltas que las constituyen.

PALABRAS CLAVE: comunidad, ficciones orientadoras, narración cinematográfica, identidad nacional, empatía.

DATE RECEIVED: 2/6/2017

DATE PUBLISHED: 2/15/2018

BIOGRAPHY: Hugo Hortiguera es Adjunct Senior Lecturer in Spanish en Griffith University (Australia). Sus publicaciones abarcan las áreas de cultura popular hispanoamericana, estudios culturales, literatura argentina y medios de comunicación. Ha publicado en revistas especializadas de EEUU, Australia, España, México, Argentina e Israel. Es autor de *La literatura cambalachesca en la novelística de Osvaldo Soriano* (2007) y coeditor del volumen colectivo *Argentinean Cultural Production During the Neoliberal Years: 1989-2001* (2007).

Geografías imaginarias del Río de la Plata: Una lectura de *Metegol* (2013), de Juan José Campanella, y *Anina* (2013), de Alfredo Soderguit

Hugo Hortiguera, Griffith University

“Eres el Buenos Aires que tuvimos,
el que en los años se alejó quietamente.”
Jorge Luis Borges. “Montevideo,” *Luna de enfrente*.

Lo que caracteriza a una comunidad, nos dice Zygmunt Bauman (*Comunidad 3*) evocando a Ferdinand Tönnies y a Göran Rosenberg, es el “entendimiento compartido por todos sus miembros.” No es el consenso lo que la define, ya que éste se entiende como un acuerdo que pensamientos y puntos de vista divergentes logran después de largos procesos de negociaciones, compromisos, contrariedades y altercados varios (3). El “entendimiento de corte comunitario,” en cambio, es intuitivo, natural y precede a todos los acuerdos y discrepancias (5). Su particularidad esencial radica en que se trata de un hecho no buscado, que surge de forma espontánea y que casi no necesita palabras. Es un poco como esos gestos y guiños cómplices que nos hacemos con esos compatriotas con los que nos encontramos por casualidad en el extranjero y que nos permiten un entendimiento mutuo solo con mirarnos. En esas situaciones las palabras sobran, ya que disponemos de un repertorio de miradas, historias y costumbres en común que se remonta a los orígenes mismos de nuestra comunidad.

En este sentido, los relatos que circulan en una sociedad colaboran en el afianzamiento y consolidación de las relaciones entre sus miembros y permiten difundir valores e ideas con las que esa colectividad se identifica. Son así

instrumentos de comprensión e interpretación de los espacios compartidos, de búsqueda de su sentido y a la vez de formateo o modelado de comportamientos particulares. En una época contemporánea tan marcada fuertemente por lo audiovisual, el cine coadyuva a reforzar estos espacios comunitarios imaginarios y a construir—o reconstruir—identidades a partir de ese entendimiento. A través del discurso fílmico circulan representaciones sociales que revalidan memorias e identidades colectivas. En efecto, sus imágenes escenifican asuntos claves que sirven de excusa para hablar de aspectos particulares y puntuales del funcionamiento de una sociedad en general y de cómo ser un sujeto social en ella (Cohen 15).

No olvido, junto con Aprea (10), que la tarea que cumple el cine en la comprensión de un determinado período histórico y su problemática es significativa para la vida política contemporánea de esa comunidad. A partir de esas imágenes fílmicas aprehendemos nuestro entorno, le damos sentido, al tiempo que modelamos y ajustamos nuestro comportamiento y nos habituamos a una lectura común de nuestro contexto. Construimos así un espacio simbólico compartido a partir de las historias que nos narramos y de las imágenes que hacemos circular entre nosotros. En palabras de Cohen (16),

The quintessential referent of community is that its members make, or believe they make, a similar sense of things either generally or with respect to specific and significant interests, and, further, that they think that that sense may differ from one made elsewhere. The reality of community in people's experience thus inheres in their attachment or commitment to a common body of symbols (el énfasis me pertenece).

Las comunidades no solo se definen por lo que comparten sus miembros, sino también por aquello que los distingue de otros grupos. Sus miembros están inmersos en una "cultura," definida por Geertz (5) como una "red de sentidos" (*web of significance*), que se crea y recrea continuamente a través de la interacción social y de su relación con textos (en su sentido más amplio) y símbolos públicos de la vida cotidiana contrapuestos a los de otros grupos.

En este sentido, Benedict Anderson ya ha descrito cómo la prensa jugó en su momento un papel determinante en la creación de "comunidades imaginadas." Por su parte, siguiendo esta línea, Nicolas Shumway también nos demostró cómo ciertos conjuntos de relatos que trascienden lo periodístico fueron articulando una representación imaginaria de lo propio por oposición a lo ajeno. Estas "ficciones orientadoras," como él las llama, son "creaciones tan artificiales como ficciones literarias. Pero son necesarias para darles a los individuos un sentimiento de nación, comunidad, identidad colectiva y un destino común nacional" (Shumway 13). En definitiva, estas son invenciones discursivas particulares que circulan en una comunidad dada y que se reinventan en forma permanente para que el ciudadano las reconozca como exclusivamente suyas. En nuestra contemporaneidad, podría decirse que esto se manifiesta de manera evidente en los significados mediatizados de la cultura audiovisual, en la cual la ficción cinematográfica cumple un papel notable por

"las operaciones de reconceptualización y metaforización que realiza en conexión con otros campos de la vida social" (García Canclini 74).¹

Al fin de cuentas, como señalara Hannah Arendt (211), es a través del arte en general y de las artes escénicas en particular—como lo son el teatro y la narración cinematográfica—que se traspone "la esfera política de la vida humana." En efecto, la comunidad puede reconocer y entender en la narración cinematográfica el significado de las acciones llevadas a cabo por sus integrantes y encausarlas dentro del marco simbólico que cuentan los relatos de la nación.

En un muy lúcido estudio sobre las relaciones de las literaturas rioplatenses, cuyas conclusiones se podrían extender a la narración cinematográfica, el escritor argentino Sergio Chejfec observa que entre las dos orillas del Plata se ha establecido tradicionalmente una serie de articulaciones imaginarias sociales y culturales de larga tradición y, en cierta medida, complementarias. Afirma Chejfec que, desde la mirada de la narrativa argentina, estas construcciones imaginarias encubren, en verdad, una intrincada red de admiración por el Uruguay y a la vez nostalgia por aquello que en la propia geografía no se logra ser. El país oriental, para esta visión, es percibido como lugar quimérico por excelencia, como reverso seductor, misterioso y exótico de la propia geografía. Se lo entiende como su espejo invertido. Se presenta, en verdad, como el anhelo de una Argentina ilusoria en la que no se han sucedido los recurrentes enfrentamientos y fracasos histórico-políticos argentinos. Representa aquello que podría haber sido la Argentina, pero que no pudo o no supo ser. Desde la orilla uruguaya (siempre siguiendo a Chejfec), en tanto, se fue conformando una visión de lo propio como algo excepcional y singular que respondía en cierta medida a esa representación de su vecino. Es precisamente en este cruce de miradas en donde este artículo piensa aventurarse.

Tomando como referencia este marco conceptual, en estas páginas me propongo explorar la construcción de estas geografías ficcionales en

dos productos filmicos de animación para niños: la argentina *Metegol* (2013), de Juan José Campanella, y la uruguaya *Anina* (2013), de Alfredo Soderguit.² Ambas películas aparecen como espacios de confrontación y reflexión de los relatos más comunes que constituyen la vida social de sus comunidades, al tiempo que definen sus coordenadas y localizan sus fronteras en forma simbólica.

Existen entre ambas varios elementos comunes que merecen mencionarse. En primer lugar, las dos coinciden en su origen literario. En efecto, mientras la primera tiene su germen en el cuento “Memorias de un wing derecho” (de *El mundo ha vivido equivocado*, de 1995, del argentino Roberto Fontanarrosa [1944-2007]), la segunda es una adaptación de la novela infantil *Anina Yatay Salas* (2003), escrita por Sergio López Suárez e ilustrada por el mismo Alfredo Soderguit.³ Ambas también coinciden, a su modo, respecto de una temática que habla, por un lado, de pérdidas de certezas, de sujetos desplazados cuyos lazos de relación se encuentran extraviados, y, por otro, de una necesidad imprescindible por encontrar una nueva cosmología que dé sentido a un presente acorralado. Desde este punto de vista, parecería que los dos filmes, estrenados por las mismas fechas y en contextos políticos diferentes, se relacionan en sus miradas. Sin embargo, vistas en detalle, las divergencias no tardan en aparecer.

Para abordar esta cuestión, en la primera parte trabajaré sobre las estrategias discursivas de las que se valió Campanella para reflexionar sobre una tradición de pensamiento cultural que encubre una mitología de la exclusión, el disenso y el conflicto “antes que una idea nacional unificadora” (Shumway 12). En la segunda mitad, analizaré cómo la película de Soderguit retoma y refuerza un viejo tópico de larga tradición de la sociedad uruguaya y que se mantiene hasta hoy: un patrón pragmático distintivo de convivencia y de resolución consensual de los conflictos que lo distingue de su vecino.

Campanella: ¿*Metegol* y la nostalgia?

Metegol se inicia como relato enmarcado.⁴ Cuenta la historia de Amadeo y su relación conflictiva con su hijo Mati. Amadeo ha montado en un pequeño galpón detrás de su casa una reproducción a escala de un estadio de fútbol con unos jugadores de plomo que, agrupados en dos equipos (los rayados y los bordó), parecen tener vida solo delante de él. Su hijo no muestra demasiado interés en el pasatiempo de su padre y no parece “ver” la vida de los muñecos, atraído mucho más por los juegos electrónicos de su tableta. Una noche, ambos tienen un entredicho. A instancias de su esposa Laura, Amadeo se acerca a Mati y le narra cómo en su juventud logró salvar a su pueblo de las garras de Grosso, un jugador de fútbol presumido y rencoroso. Este se había empeñado en construir un estadio gigante y un parque de diversiones que terminaría con el pueblo y sepultaría el recuerdo de una derrota que había sufrido a manos de Amadeo en un juego de fútbol cuando eran niños.

El crítico Acosta Larroca ha observado, en entrevista con el director, que en las primeras películas de Campanella (*El mismo amor, la misma lluvia*—1999—*El hijo de la novia*—2001—y *Luna de Avellaneda*—2004—), puede percibirse una recorrido que describe al argentino medio en tres etapas: individuo, familia y sociedad respectivamente. Este nuevo intento de animación no parece sustraerse a esta tendencia y se podría encuadrar en aquella línea inaugurada por *Luna de Avellaneda*, filme con el que la crítica en su momento vio muchos puntos en común “por su construcción, su estilo, su moral y su ideología” (Cholakian). En efecto, los temas y algunos personajes de ambas se entrelazan de manera significativa.⁵ El propio Campanella lo admite en parte en reportaje de Scholz: “*Metegol* es emocionalmente *Luna de Avellaneda* para chicos.”⁶

No obstante, las similitudes con *Luna de Avellaneda* no se quedan en elementos anecdóticos solamente. Al fin de cuentas, ambas

ponen de manifiesto las obsesiones y temas recurrentes de las tramas de Campanella: un pasado aparentemente feliz y un presente desdichado; el fracaso como eje central en la vida actual del protagonista, inmerso en tiempos de discurso globalizador y privatista o de crisis político-económica; la esperanza de revertir su situación y la lucha para concretarla; y un final con “derrota digna” incluida, que no amedrenta al personaje y lo empuja, como en muchas de sus ficciones, a empezar de nuevo (recuérdense las palabras finales de Román en *Luna de Avellaneda*: “¿Cómo se hace un club nuevo?”).

Sin embargo, no creo que podamos decir que la animación se quede encerrada en la melancolía. El filme propone críticas en diferentes niveles y se aprovecha del cuento original de Fontanarrosa como trampolín “para decir otra cosa” (Garton 9) y, para parafrasear a Román, mostrarnos “cómo se reconstruye una sociedad.”⁷ Por un lado, parece retomar la idea de las nuevas tecnologías ya presentes en el texto fuente, concepto que la conecta además con el filme 9 (2009), producido por Tim Burton y dirigida por Shane Acker, película en la que *Metegol* se inspira como modelo de animación (Campanella en Scholz). Por otro, sentimentalismo aparte, parece seguir en clave alegórica algo que, a diferencia de lo que arguye Pablo Alabarces, no lo empuja a quedarse en “banales historias deportivas” (163), sino a ir más allá y narrar la lucha de una comunidad contra un pasado que regresa vengativo. Y aquí creo que se exterioriza el componente ideológico original que agrega el juego transpositivo de Campanella y sus coguionistas—no presente en su hipotexto—y que lo conecta con otro filme anterior del director: *El secreto de sus ojos*.⁸

Como en este, el valor simbólico y la evocación cultural de sus escenas no pueden desestimarse. Creo que ambas películas tienen muchos más puntos en común de lo que se cree.⁹ El guion, así, se fue constituyendo en esta intersección de universos. Por un lado, se hace presente el original de Fontanarrosa, con su crítica a la “fiebre tecnológica,” pero

acentuando la ausencia de imaginación que esta provoca: “No hay nada que hacer. ¡No cree! Por eso no los ve. [...]. Está todo el día enchufado en ese aparatito. ¡Ni me escucha!” Le manifiesta un impaciente Amadeo a su mujer sobre su hijo, al comienzo de la historia. Por otro, se revela el cosmos recurrente del director, sus coguionistas y sus películas previas, con el agregado de una resonancia que ya había ensayado en *El secreto*: una tendencia que pone de manifiesto “algo en torno al déficit de la polis” (Fariña, edición electrónica. Para un acercamiento al análisis de esta película, y al concepto en especial, véase Hortiguera, “Perverse Fascinations”).

¿Pero en qué consiste ese déficit en momentos en que Campanella estrena su filme? De acuerdo con Katz y Waisbord, es éste un período signado por la propagación de una visión dicotómica de la política y la sociedad. Se instaura en el espacio social una falta de confianza, una carencia que abre zanjás, dibuja bordes y fortifica fronteras con prejuicios mutuos que promueven enfrentamientos perpetuos en la comunidad. Ese déficit de confianza termina provocando el ocaso de una comunicación que ya no se quiere establecer con el otro y que, en la Argentina neopopulista de la administración de los Kirchner en particular, adquiere ribetes extraordinarios. El desconcierto ante la otredad no hace más que profundizarse hasta adquirir matices oscuros y siniestros que desestabilizan nuestra seguridad ontológica. Esto es, los extraños que no piensan como uno terminan invalidados “como potenciales interlocutores en la negociación de un modo de cohabitación seguro y agradable para ambas partes” (Bauman, *Daños colaterales* 99).¹⁰ En el caso de la Argentina, se reinstaura la vieja lógica esquemática de amigo/enemigo como principio organizador de lo social, que coincide con lo que Waisbord (18) da en llamar “el retorno del populismo” en la región, caracterizado por una ambición transformadora del sistema político y su relación con la sociedad civil. Esta es una idea que, por otra parte, reanuda, al decir de Shumway, una “peculiar

mentalidad divisoria creada por los intelectuales del país en el siglo XIX, en la que se enmarcó la primera idea de la Argentina” (12). Por cuestiones de espacio no puedo extenderme en este punto, por demás apasionante, por lo que remito al muy interesante trabajo de Silvio Waisbord.

Cabría preguntarse entonces cómo se articula, fija y transmite esta formación ideológica con estos viejos imaginarios sociales dentro de una película que se publicita para niños.

Una política de la imagen

Un mecanismo paródico se activa en los dos primeros minutos de la película, en esa especie de preludeo cuestionado por algunos críticos (véase Lerer, por ejemplo). En él se plantea irónicamente la hipótesis de un “mitológico origen simiesco del fútbol” (Croce, edición electrónica). Y lo hace aludiendo a uno de los más famosos comienzos filmicos de la historia del cine: el inicio de *2001 Odisea del espacio* (1968), de Stanley Kubrick.

Desde el inicio, como vemos, este mecanismo no hace más que establecer, gracias a la brevedad y concentración de esta introducción, dos elementos incontrastables. Por un lado, apela a la competencia de su audiencia adulta, mientras satura los umbrales con todo tipo de señales posibles que marcan el rumbo de una lectura invertida (irónica y paródica).¹¹ Por otro, declara y expone los procedimientos más habituales de los que la historia va a abusar, en una suerte de exhibicionismo discursivo que desnuda una diégesis atravesada por un canto coral, de voces en continuo entrecruce que dilatan el texto original. Al fin de cuentas, como observa el mismo Sacheri, este era uno de los problemas originales que enfrentó Campanella en los primeros borradores de su guion: ¿cómo *dar cuerpo* a una película con el texto original de Fontanarrosa, de apenas unas pocas páginas?

En *Metegol* las referencias cinematográficas abundan y expanden la diégesis filmica: desde planos copiados de *El séptimo*

sello y *Cuando huye el día* (ambas de 1957), de Ingmar Bergman; escenas concretas de *Toy Story* (1995), de John Lasseter (en particular con *Toy Story 3—2010—*de Lee Unkrich); *Shrek* (2001), de Andrew Adamson y Vicky Jensen; *Indiana Jones y los cazadores del arca perdida* (1981), de Steven Spielberg; o *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, para nombrar apenas unos pocos ejemplos.¹² ¿A quién está dirigida esta larga lista de parodias? Nada de esto podría descifrar la audiencia infantil a la que está dirigida la película en primer lugar. Es evidente que es la audiencia adulta la que sacará partido, goce y disfrute de este juego intertextual.

En efecto, la parodia solo puede tener éxito cuando el espectador percibe su fuente de inspiración y su deformación y también reconoce la ironía que se le incorpora cuando el texto aparece insertado en un nuevo contexto. Necesita entonces un interpretante sofisticado que posea una triple competencia: lingüística (para decodificar el filme en forma correcta), retórica (para reconocer las desviaciones de la herencia institucionalizada de su cultura), ideológica (para identificar un saber y un sistema de valores que comparten director y audiencia por pertenecer a la misma comunidad cultural). (Para un estudio detallado de este punto, véanse Hamon, “Un discours contraint” y “Texte et idéologie;” Hutcheon; y Kerbrat-Orecchioni.)

Lo significativo de esta adición es que se da en dos niveles con matices diferentes. En el nivel discursivo, se propone una práctica articuladora cambalachesca, estridente y exhibicionista. Esta dinámica, que recurre muchas veces a motivos y voces extranjeras (en algunos casos menores) y a un juego de desconfianzas y traiciones, da cuenta de un espacio (textual) contradictorio y heterogéneo en donde todas las voces discursivas buscan coexistir “armoniosamente” (para el concepto de “práctica cambalachesca,” véase Hortiguera, *La literatura cambalachesca*).

En el nivel de la historia, en tanto, se evidencian a su vez dos espacios con dos miradas: un espacio micro, que se focaliza en el

terreno de los muñecos del metegol o fútbol; y un espacio macro, que se exterioriza en la historia de los “personajes reales:” Amadeo-Laura-Grosso. Ahora bien, la mirada del espacio micro configura un ámbito en donde la coexistencia en un mismo pie de igualdad de seres y objetos de diversas épocas, formas y usos se levanta como su esencia principal. Recuérdense como ejemplo las escenas en las que los muñecos son arrojados a un basural anegado de objetos del pasado; o aquellas en las que se internan, pierden y transforman en aquel parque de diversiones carnavalesco, ya como figuras barrocas o como piezas mecánicas de los mismos juegos del parque. Y esto se dará a partir de un aparente desorden genérico y taxonómico, cruce de categorías de clase que gritan por una síntesis viable que pudiera mantener lazos mínimos de convivencia de la heterogeneidad.

“Es más lo que nos une que lo que nos separa,” termina sentenciando “El Loco” (uno de los muñecos), con ese estilo pastichante de libros de autoayuda zen que mantiene a lo largo de toda la película, con el fin de que el capitán de los rayados y el de los bordó se amiguen y logren superar los obstáculos comunes que enfrentan. Es este un territorio en donde todavía queda algún resquicio para lograr una síntesis, o al menos un diálogo pacífico y fructífero entre voces emparentadas (como finalmente ocurrirá con ambos capitanes cuando, a instancias de “El Loco,” se declaren admiración mutua a regañadientes).¹³ Pero también es un ámbito en el que subsisten en estado latente problemas éticos:

Beto (al ver cómo va perdiendo el equipo en el partido definitorio en el que se juega el destino del pueblo): El Beto no conoce esta situación. El Beto conoce el triunfo, la gloria, el aplauso. Para esto no tiene palabras.

El Loco (dirigiéndose al Capi): Yo también me quedé sin aforismos. ¿Cómo se dice cuando se está dispuesto a todo?

Beto: ¿Cómo se dice cuando las reglas no importan?

El Loco: ¿Cuando lo que importa es la amistad, el terruño, la defensa de nosotros?

Beto: Y del yo. No te olvides del yo.

El Loco: ¿Cómo se dice cuando uno sabe que hay una sola opción?

Beto: Ganarrrrr.

El loco a El Capi: ¿Cómo se dice?

El Capi: Se dice...

Los tres al unísono: ¡Pasióóóón...!

Sin embargo, será la voz de Amadeo que pondrá fin al intento de los muñecos para darle una ayuda tramposa. “¡No! No quiero zancadillas, no quiero trampas. ¡Nada!” les dice Amadeo a los muñecos, cuando estos le aseguran que entorpecerán al equipo de Grosso para que éste pierda. Nótese en este sentido esta llamativa contradicción ética del héroe. Se resiste a aceptar la ayuda de los muñecos para vencer a su adversario pero, al no conseguir más hombres para conformar su equipo, acepta ladinamente que una mujer del pueblo se travista como hombre para así poder conformar el equipo con los once jugadores que enfrentarán a Grosso.

¿Qué ocurre en tanto con la mirada del espacio macro? El enfrentamiento es permanente y parece articularse alrededor de una construcción argumental dirigida hacia el público adulto, con un comentario social que hace guiños a una experiencia histórica más amplia de la Argentina contemporánea—ésta en la que se estrena la película—(y que, por momentos, parece remitirse hasta el período de la dictadura militar de 1976 y a los acontecimientos políticos de 2001 que terminaron con la presidencia de Fernando de la Rúa).¹⁴ Es éste un espacio social marcado por una permanente inestabilidad y falta de interacción entre sus habitantes. En efecto, como decía más arriba, pocos en el pueblo están dispuestos a ayudar a Amadeo en su partido con Grosso cuando éste lo desafía a jugarse el destino de la comunidad en un partido final. La mayoría decide mirar el desarrollo de los acontecimientos “desde la tribuna,” esto es, “desde afuera,” sin comprometerse.

En este sentido se podría decir que la mirada macro (sobre Amadeo y compañía) nos habla de espacios de desencuentros, de invisibilidad del otro y de prejuicios mutuos que promueven interminables antagonismos y desconfianzas. En este espacio, el otro no tiene lugar: queda excluido. O bien no le queda otra opción más que la de armar otro lugar desde donde poder empezar de nuevo. Y así lo hace Amadeo, quien, al fracasar en su partido con Grosso, muda a su pueblo a un lugar vecino al actual, tal como lo hacían Román en *Luna de Avellaneda* o Rafael, en *El hijo de la novia*.¹⁵ Es evidente así que la convivencia se ha tornado ya imposible en la comunidad en que este intercambio se desarrolla.

Si para Arendt (16) la realidad del mundo estaba dada por esta presencia explícita de los otros, por su aparición y su reconocimiento, el espacio en el que se mueven Amadeo y Grosso parece desnudar un mundo en el que la acción colectiva y el intercambio fructífero y civilizado se tornan ya insostenibles. Ya no hay significados compartibles ni confianzas mutuas. Ya no hay un mínimo lenguaje en común. Solo el permanente enfrentamiento y la resignación ante las reglas parecen haberse hecho lugar en el territorio que se comparte. Persiste así una sensación de ilegitimidad banal, un sentido de que la anarquía y la inmoralidad se han hecho dueñas del territorio de convivencia. Es éste un ámbito que parece coincidir con las características del espacio extradiagético, ese del productor y receptor de relato (como entidades extradiscursivas) en el momento en que éste es producido y difundido.

Se puede decir que los protagonistas del nivel macro “viven en un mundo donde el discurso [del consenso] ha perdido su poder” (Arendt 16). Los personajes son burbujas aisladas, incapaces de establecer intercambios válidos, fructíferos y enriquecedores con el otro. Parecen vivir limitados, en aislamiento, y no hay atisbos de ningún otro tipo de relación con nadie, negándose quizás el acceso a un significado que, como señala la propia Arendt, “solo se experimenta cuando [los seres humanos] se hablan y se sienten unos a otros a sí mismos” (17).

Sin embargo, paradójicamente, desde el ámbito micro (el de los muñecos) se arma una historia y un discurso que nos habla de una esperanza de reconstrucción de la comunidad, construida en el diálogo y en la confianza mutua. Es éste un espacio al que, como hemos visto, se intenta preservar de los viejos trucos y las acciones tramposas. Puede haber “pasión”—como dicen los muñecos—pero esta debe ser “sin trampas”—como les retruca Amadeo. Dimensión micro y dimensión macro se contraponen así en la película como dos caras de una misma moneda: aquello “que podría ser” versus “lo que es.” En el roce de estas dimensiones internas, en esta combinatoria narrativa, se construye la película y su contorno ideológico. La animación, entonces, “se juega” (y nunca mejor usado este verbo) en esta dialéctica de lo igual y lo diferente, del encuentro y la discordia, de la colaboración y el desentendimiento. Se regodea en una instancia que, como observa Jitrik, “tiene que ver con la especularidad como categoría y como procedimiento” (24) entre las dos zonas, entre lo que es y lo que podría llegar a ser, entre el mundo intradiagético como reflejo de un mundo extradiagético en permanente batalla. Se apropia de “las huellas que las condiciones de producción de un discurso han dejado en la superficie discursiva” (Verón 44) y exhibe no solo estas concreciones verbales sino también su juego de fuerzas y su manejo de los imaginarios y del campo simbólico.

Es evidente que, así entendida, la película propone una intención didáctica, con un giro nuevo respecto del texto de Fontanarrosa, que consiste en declarar la necesidad de creación de un espacio superador, de “*entente cordiale*” que destierre todos los desencuentros. Se propone así una geografía imaginaria en donde puedan coexistir y dialogar todas las diferencias discursivas e ideológicas y donde no quede lugar para conductas destempladas, crispaciones o agravios. Se muestra en pantalla, en fin, no solo la crisis sino también la posibilidad de recomposición de la comunidad, de reconstrucción de un entramado discursivo—de “comunidad-en-lo-público” (la

expresión pertenece también a Bauman, *Dañños* 97)—anudado con los hilos del respeto, el diálogo y la confianza de la civilidad.

“¿Cómo se hace un club nuevo?” le preguntaba Román de *Luna de Avellaneda* a su amigo Amadeo. “¿Cómo se hace un restaurante nuevo?” inquiría sin decirlo el protagonista de *El hijo de la novia*. “¿Cómo se hace un pueblo nuevo?” parece entonces interrogarse Amadeo al final de su relato, cuando le explica a su hijo que todos decidieron abandonar el lugar original en el que vivían y recrear uno nuevo en otro sitio. Y la película se cierra con una respuesta obvia para el contexto argentino: en una nueva geografía imaginaria que deje los enfrentamientos inútiles de lado y en donde se eduque a las nuevas generaciones en la comprensión y la tolerancia del otro.

El espejo invertido: Dábale arroz a la zorra el abad

“Me llamo Anina Yatay Salas, tengo 10 años y estoy metida en un lío de novela,” nos dice la protagonista al comienzo de la historia del uruguayo Soderguit. Su nombre palíndromo provoca las bromas de sus compañeros de escuela y en particular de Yisel, a quien Anina compara con una elefanta. Y *flashback* mediante, de inmediato nos enteramos de cómo, a partir de un hecho accidental que ocurre en el patio del colegio y desencadena una pelea entre ambas, las dos niñas terminan amonestadas por la directora de forma original. Esta le entrega a cada una un sobre cerrado que no pueden abrir y del cual no pueden hablar a nadie hasta que vuelvan a reunirse con ella una semana más tarde. Presionada por sus compañeros para enterarse de qué se trata el castigo, Anina imaginará sanciones terribles. Y, en su afán por descubrir lo que le depara el curioso escarmiento de la directora, se verá envuelta en una serie de problemas que le ayudarán a crecer como persona y a entender al prójimo.

Al igual que en *Metegol*, en esta animación se hacen varias referencias a otras obras cinematográficas. Estas se dan en particular

en las escenas oníricas del personaje de Anina, con—otra vez—guiños a la audiencia adulta: un juego de claroscuros que recuerda episodios de *La noche antes de navidad*, de Tim Burton y Henry Selick (1993); escenas musicales que evocan a *The Wall*, de Alan Parker (1982); o a cierta estética de la película muda de Robert Wiene, *El gabinete del Dr. Caligari* (1920). En la mayoría de los casos, estas escenas quedan circunscriptas a ilustrar en forma grotesca estados afectivos de la protagonista relacionados con los típicos sentimientos de culpa.

No obstante, en este filme no se necesita expandir la diégesis debido a las limitaciones del texto original, como veíamos en el caso de Campanella y su adaptación de Fontanarrosa. Soderguit parte de una novela, mucho más extensa y con más peripecias. En lo principal, como decía, la parodia casi grotesca emerge en los momentos musicales, que coinciden con las escenas que sueña la protagonista. Se podría suponer así que su presencia apuntaría a dos tipos diferentes de audiencia: la infantil y la adulta que la acompaña. En este sentido, no podemos olvidar que el grupo etario al que va dirigido la película es menor que el de *Metegol*. Así, por un lado se trataría de crear una distensión, mediante música y movimiento, para que la atención del público menudo no decaiga. Desde esta perspectiva, estas escenas musicales podrían eliminarse sin afectar en demasía la historia. Por otro lado, estas escenas paródicas podrían interpretarse como una forma de expresar conceptos morales en términos accesibles a los niños. Por último, en lo que respecta a la audiencia adulta que los acompaña, podría presentarse como goce, para que se regodee en el placer del reconocimiento de imágenes famosas. Así, oscilan y se alternan los momentos de vigilia de Anina, extraídos de la novela (y que la audiencia infantil lectora del texto reconoce abiertamente), y los “oníricos” y paródicos que adultos y niños disfrutaban por motivos diferentes.

Desde el comienzo, entonces, el filme sigue una puesta particular, con dibujos casi planos que reiteran el mismo diseño de las

ilustraciones que acompañaban a la novela de Sergio López Suárez (al fin de cuentas, como decía más arriba, Soderguit fue también su ilustrador).¹⁶ Luces y sombras enfatizan los momentos de tensión del relato y el estado anímico de los personajes, que se desplazan por lugares que rememoran la inconfundible geografía montevideana: sus calles grises, sus autobuses desvencijados, sus clásicas tiendas y un estilo de vida casi pueblerino y fuera del tiempo. Se mapean así, desde muy temprano en el filme, los límites de la comunidad en donde la acción va a transcurrir, definiendo a la vez un cuerpo común de símbolos.

¿Por qué es necesario delimitar estas fronteras? Por definición, nos dice Cohen (12), el límite circunscribe el comienzo y final de una comunidad. La frontera encapsula la identidad de una comunicación que existe a partir de prácticas locales de interacción social. Esta no es una historia ambientada en un lugar impreciso o imaginario (como podía ser el caso de *Metegol*). Esto ocurre en una comunidad concreta con la que los espectadores se identifican porque reconocen en esa escenografía urbana la suya propia: los viejos autobuses, su monótona arquitectura, los uniformes escolares y, sobre todo, una familiaridad de las reglas implícitas de conducta, de un “saberse conducir” dentro de ciertos códigos cívicos comunes. No en vano, la película se abre con *Anina en viaje* en autobús por las calles lluviosas de Montevideo y se cierra con otro viaje: el de regreso de la niña a la escuela para enfrentar su castigo.

No obstante, las primeras escenas abren un interrogante: ¿en qué época transcurre la acción? Nada hay en el filme que nos permita ubicar la historia en el presente contemporáneo de su audiencia. No hay teléfonos celulares, ni ordenadores en las casas, ni tabletas electrónicas en las aulas. Los niños juegan en el recreo escolar a viejos juegos infantiles: la rayuela, saltar a la cuerda, jugar a las escondidas o a la mancha. A juzgar por algunos indicios, la historia aparenta situarse no más allá de la década de los 80 o principios de los 90.¹⁷ Mientras tanto, la geografía ciudadana por la

que ellos y sus padres circulan parece haberse congelado. La imagen panorámica de esa ciudad gris y lluviosa en las primeras escenas semeja una tarjeta postal de antaño que intenta tozudamente recuperar—o rememorar—un mundo extraviado en algún lugar del pasado (volveré sobre esto).

Al igual que la película de Campanella, *Anina* parece también perseguir una intención didáctica, pero de diferente cuño. No se trata de proponer un acuerdo que destierre todos los desencuentros—como podría sugerirse en una lectura muy ingenua y superficial. Al fin de cuentas, “Uruguay es diferente,” como dice el viejo eslogan con el que el país gusta definirse y con el que sus ciudadanos se enorgullecen y distinguen de sus vecinos. Y en efecto, la película se preocupa por evocarle a la audiencia, por traerle a su presente, ciertas estructuras de memoria, hábitos y valores de su sociedad que, en momentos de la escritura de la novela de Sergio López Suárez, se ponían en cuestión.

En efecto, no podemos olvidar que el texto de López Suárez se publica un año más tarde de la gran crisis financiera uruguaya de 2002 (correlato de la argentina de 2001), que aumentaría los niveles de desempleo, inflación, pobreza e indigencia y afectaría fuertemente el imaginario de la clase media típica del país.¹⁸ Sin embargo, la resolución del conflicto uruguayo tomó un camino muy distinto del llevado a cabo por su vecino, habida cuenta de esa singularidad, caracterizada por su apego a las instituciones, a una normativa civilista y a principios de orden político, su diálogo civilizado, sus formas pacíficas de convivencia y resolución de conflictos (Selios). Si “Uruguay es diferente,” lo es porque, entre otras cosas, se ha distinguido de su vecino histórico en aspectos institucionales y políticos claves. La nación así concebida desde este imaginario aparece descrita siempre como un espacio homogéneo opuesto a otro cercano y turbulento. Como bien observa Loza,

la identidad uruguaya contiene, quizás de manera más evidente que en otros casos de construcciones identitarias,

una fuerte carga de *otredad*: la originalidad uruguaya siempre es definida en relación con otro que es más poderoso, ya sea Argentina o Brasil. (180, subrayado en el original)¹⁹

Anina invita a la audiencia a volver a mirar hacia esos viejos principios de su comunidad con el fin de reivindicarlos. Esas ficciones orientadoras han dado forma a su sociedad, la han diferenciado de esas otras colectividades y le han dado esa hiperintegración de la que hablara Germán Rama en su momento. Su importancia reside en que sin ellas la comunidad perdería el andamiaje “endointegrador de base uniformizante” (Caetano 162) que le daba sentido a su existencia. Y en efecto, este fue un peligro concreto que enfrentó el país a mediados de 2002, como consecuencia de la crisis financiera que lo puso al borde de la desintegración del tejido social, y que erosionó los espacios de encuentro y su capital humano. La degradación de las condiciones de vida de los ciudadanos empujaría a muchos a emigrar, como es el caso del padre de Yisel. De forma tal que, ante toda esta desolación, recordar aquellos valores y presentificarlos se convirtió en un fenómeno fundamental para la supervivencia de la comunidad.

En este sentido, la película no habla tanto sobre desencuentros o peleas imposibles—como podría ser el caso de *Metegol*—sino sobre la existencia de esos valores básicos que comprenden lengua, territorio, costumbres, historia y que sostienen a la nación, en tanto “comunidad imaginada.” La solidez de estos relatos aportaría certezas a la comunidad y permitiría evitar su disolución. Cuando la directora de la escuela cita en su despacho tanto a Anina como a Yisel para reprenderlas por sus actos y darles los misteriosos sobres con el castigo, les recuerda en tono admonitorio:

No puede ser que en medio del patio del recreo, las niñas se comporten de una manera tan *incivilizada*. “A tirón de pelo limpio,” como quien dice. *Hay que aprender que no nos podemos tratar a los*

golpes, porque si no, lo único que vamos a tener en esta vida van a ser, precisamente, golpes. ¡Y las maestras, caramba! Ustedes están para vigilar. ¡Para vigilar! ¡Pero no puede ser que en el recreo pasen este tipo de cosas! (El énfasis me pertenece.)

Y toda la película sigue ese tono de prédica y advertencia que gira alrededor de una articulación cuasi didáctica de la nación, de su cultura política, entendida aquí como un proceso mediante el cual se difunden sus mitos y valores a partir de sus instituciones particulares. La na(rra)ción de estas contiene a la nación. No en vano el agente clave que marca esos límites culturales en el filme es el discurso escolar de la maestra o la directora que permanentemente aparecen como custodios de esos valores y señalan, con admoniciones y exhortaciones varias, el camino que se debe seguir.

En palabras de Hayward (x), se textualiza la nación y subsecuentemente se reconstruye una serie de relaciones sobre ella, sobre su significado de pertenencia compartido y un deseo por preservarlo en el tiempo. La comunidad a la que pertenece Anina se conforma a partir de la adscripción a una normativa consensual que, desde lo institucional—como lo es la escuela y la voz de su directora, en particular—busca encausar la conducta de sus (futuros) ciudadanos en una tradición civilista que reniega del uso de la violencia como resolución de conflictos. Es una comunidad que se resiste a inscribirse en una “época posdeóntica, en la cual nuestra conducta se ha liberado de los últimos vestigios de los opresivos ‘deberes infinitos,’ ‘mandamientos’ y ‘obligaciones absolutas’” (Bauman, *Ética posmoderna* IX). Dicho así, la película escenifica, casi con nostalgia, un proceso por el cual el aparato estatal todavía se empeña en recuperar aquellos viejos contenidos simbólicos de la nación entre sus integrantes, con el fin de que personas diferentes dentro de su espacio abracen los mismos valores éticos y cívicos, formen parte del mismo hábitus nacional y garanticen el sentido de unidad en

la diversidad (Loza 170).²⁰ Esto es algo que se reitera en varios episodios de la película. Cuando la maestra encuentra en la pizarra el mensaje anónimo de los niños del curso que acusan a Anina y Yisel de malas compañeras porque éstas no cuentan de qué se trata el castigo al que han sido sometidas, corrige de inmediato el texto (lleno de errores ortográficos), pero señala algo más:

¿Quién escribió esto? Está lleno de errores de ortografía. “Compañeras” va con eñe. “Dicen” va con “ce,” al igual que “sancionadas” y “justicieros.” Y algo mucho más importante: *No está bien molestar a las compañeras.* No pensaba mandarles deberes para este fin de semana. Pero como veo que están tan mal en ortografía les voy a dejar unos cuantos ejercicios para que mejoren la escritura. A todos menos a Yisel y a Anina (el énfasis es mío).

La sujeción tradicional a la ley y las normas, parece sugerir la maestra, es otra de las muestras que conforman la identidad uruguaya y que el estado—a través de su escuela pública—promueve. Esto está dado no solo a través del reconocimiento de la unidad lingüística y sus reglas que, a partir de un consenso, debe mantener la nación para poder entenderse, sino a través de la observancia del patrimonio axiológico que, con sus derechos y obligaciones, forma parte del acervo cultural de la comunidad y que lo distingue de otras. Pero sobre todo, y obsérvese este detalle, se les recuerda las consecuencias que tendrían que pagar aquellos que se aventuran y escapan de esta observancia: la sanción caería sobre ellos con todo su rigor.

“No está bien molestar a los otros,” explica la maestra, hablando desde un *hic et nunc* (ese “crepúsculo del deber” del que nos hablara Lipovetsky) que, se sugiere entre líneas, amenaza ese legado sólido y compartido de obligaciones morales, vínculos humanos y valores de respeto, solidaridad y empatía con los que

tradicionalmente se ha identificado el pueblo uruguayo. De esta manera, las diferencias entre sujetos dentro del mismo espacio comunitario deberían desvanecerse o minimizarse, como efectivamente ocurre con Anina, cuando ella misma se reconoce en Yisel y en su dolor, al descubrir que el padre de su compañera ha debido emigrar a Australia en búsqueda de trabajo, porque en su país no lo hay. “Quizás la elefanta no era Yisel,” reflexiona Anina, al comprender la triste experiencia de su compañera y su familia separada. Y, mientras recapacita, la sombra que proyecta su propio cuerpo sobre un muro se va transfigurando en un enorme elefante.

Así, la protagonista se embarca en un viaje de ida que la expone críticamente a los viejos valores morales y éticos de su comunidad. De él regresa (palíndromo al fin) habiendo aprendido a verse a sí misma no solo como miembro de un grupo, sino también, y sobre todo, como ser humano ligado a otro por los lazos del reconocimiento, la empatía y la comprensión (véanse los trabajos de Nussbaum, “Education” 4 y “Democratic Citizenship” 148). Pero algo más importante aún: con la capacidad de pensar críticamente por sí misma, de entender la realidad de un mundo entrelazado, complejo, heterogéneo, y con la experiencia de haber logrado ponerse en la piel del otro y comprender sus emociones y deseos.

Los sobres se los di para que esta semana tuvieran un motivo para reflexionar acerca de lo que pasó. [...]. El misterio del contenido del sobre sirvió para que pudieran imaginar y buscar dentro de ustedes mismas. Sirvió para que aprendan que siempre es bueno ponerse en el lugar del otro. El sobre era para que lo llenaran ustedes.

Con estas palabras, la directora cierra el círculo iniciado con la entrega de esos sobres. Estos abrían un espacio para la reflexión y la responsabilidad del sujeto moral en su comunidad. Y obsérvese este detalle: este sujeto no aparece definido a partir de la aceptación ciega

de la regla, sino “por la elección responsable y reflexiva de su conducta” (Bauman, *En busca* 158). Así descrita, la sociedad aparece constituida por individuos autónomos críticos que destinan su libertad individual en la búsqueda colectiva del bien común (Bauman, *En busca* 175).

Conclusiones

En mi introducción decía que me proponía examinar en *Metegol* y en *Anina* la presencia subyacente de ciertos relatos que circulan en sus respectivas sociedades y que contribuyen a difundir valores e ideas con las que esas comunidades se identifican. Vistas así, ambas películas presentan reconstrucciones simbólicas de sus colectividades, de lo que significa formar parte de ellas y de las luchas intestinas—en algunos casos, todavía no resueltas—que las constituyen.

A lo largo de mi argumentación he ido mostrando cómo *Metegol* persiste en una línea ideológica que, como señala Shumway (324), expone la imposibilidad de superar la histórica mentalidad polarizante de la sociedad argentina, con sus contradicciones y conflictos irresueltos. El discurso visualiza la pugna que existe entre los diversos sectores sociales que la componen. Pero la transposición de Campanella del texto de Fontanarrosa, además de exhibir los modos y medios particulares con los que operan los relatos que circulan en su sociedad “y a través de las cuales las comunidades lingüística y simbólicamente mediadas se forman y disuelven” (Bell 69), lleva a cabo un sutil juego engañoso. En un nivel superficial, se podría afirmar que en ese abrazo de padre e hijo del final se intenta negociar la brecha pasado / presente y construir, simbólicamente, un escenario de reconciliación de esos dos momentos. No obstante, la película queda empantanada en esa peculiar mentalidad binaria de las relaciones sociales que se ha dado hasta el paroxismo en su historia y que se exacerbó aún más en el contexto de producción del filme y de su consumo (plena administración neopopulista

del kirchnerismo). La animación no hace más que terminar poniendo en discusión el problema del “otro” en la geografía argentina, de su cuerpo y de su voz (obsérvese la saturación de esas referencias paródicas en permanente lucha dentro del filme).

Como decía más arriba, cuando Amadeo concluye su historia, le explicita a su hijo que la negociación con Grosso fue, a la postre, imposible. Como consecuencia, toda la población decide abandonar el lugar para mudarse a otro lado y reconstruir allí un nuevo pueblo. Se despliega así ante la audiencia la imagen de la incapacidad de llegar a una cohabitación amigable, a un diálogo civilizado y respetuoso con el otro. Una ansiada síntesis que podría dar cuenta de las disonancias y encausar las diferencias no parece llegar a buen término. En este sentido, la exclusión de Grosso de la comunidad termina siendo la prueba más evidente.

En el estudio de Sergio Chejfec al que aludí al comienzo de este trabajo, se señala que, dentro de la tradición cultural argentina, Uruguay ha sido percibido como una provincia más. Su cercanía geográfica, su historia compartida y una composición social similar han sido factores que han contribuido a pensarlo así. Sin embargo, sus diferencias notables en otros aspectos lo han conformado en el imaginario argentino como un espacio “al revés,” como imagen borroneada de lo que podría haber sido Argentina pero que no es, porque el vecino “existe para que se vea como lo que solo en cierta forma es” (Chejfec 35). Uruguay se aparece en parte como una Argentina en miniatura e ilusoria (como esos muñecos que acompañan a Amadeo en su derrotero). Modernidad anacrónica, Uruguay representa “una deriva, el sueño preservado de una Argentina imposible” (Chejfec 40). Mudarse, implica así, en el contexto de *Metegol*, instalarse mentalmente al lado, en esa geografía vecina, utópica y arcádica, asociada a ciertos valores que han logrado sepultar el eterno enfrentamiento argentino. No obstante, y subrayo esto, nótese que la película de Campanella plantea en su final la desterritorialización del otro y no

un entendimiento pacífico y consensuado de voces distintas en el mismo espacio. Se busca la homogeneización de la sociedad mediante la omisión del otro, lo que evidencia en el fondo, “un intento de reordenar, en forma autoritaria, algo que nunca puede ser ordenado con claridad” (Newman 32).

En contrapartida, siempre siguiendo a Chejfec, el propio espacio uruguayo se fue erigiendo a partir de esa mirada que le devolvían del otro lado del Río de la Plata y que destacaba esa “ilusión de consenso,” esto es, ese conjunto de valores comunitarios que denotaban robustos principios de cultura cívica y democrática (Selios 65). *Anina*, en efecto, nos habla de ese espacio integrador, de esa “excepcionalidad uruguaya” que la separa de ese vecino suyo siempre ruidoso, novelero y exitista que habita *Metegol*.

Se podría afirmar que *Anina* se plantea enfatizar una trayectoria institucional inclusiva (nótese la insistencia con el tópico del viaje de ida y vuelta), basada en el respeto y la empatía por ese otro. El trayecto de *Anina* por la geografía urbana es, en definitiva, un camino de aprendizaje, una indagación por el viejo imaginario integrador uruguayo y una búsqueda por reconstruir un nosotros público que no quiere perder su dimensión de nación, de certeza institucional, y de “fusión de culturas y sentimientos” (Caetano 163).

La animación uruguaya propone, entonces, una serie de enunciaciones que tienen como eje dos conceptos fundamentales—identidad y diferencia—pero que no son excluyentes. Se le recuerda a la audiencia—comunidad aquello que la hace única y la distingue de sus vecinos—como único y distintivo es el nombrepalíndromo de la pequeña *Anina Yatay Salas*. En palabras de Deutsch (citado por Schlesinger 18), ese espacio comunicativo mencionado más arriba se asemeja a una noción antropológica y más abarcadora de “cultura como forma de vida,” como modo de ser que se sostiene en el diálogo, la participación y la interacción de los miembros del grupo. Esto es lo que le proporciona su singularidad y lo diferencia de aquel otro grupo social que representa *Metegol*.

En suma, *Anina* reivindica una representación visual de la identidad conformada a partir de viejos mitos colectivos que se recuperan de manera palpable y dinámica, para ser fácilmente accesibles a una ciudadanía inmersa en el desencanto de la gran crisis de principios de este siglo. La sociedad que propone se yergue entonces como una comunidad de valores cívicos y morales que promueven pautas orientadoras de la vida individual y colectiva en la que todos deben y pueden coexistir armoniosamente, porque si se tratan con indiferencia o violencia, como dice la directora de la escuela, “lo único que va[n] a tener en esta vida van a ser, precisamente, golpes.”

Notas

¹ Se podría criticar en este punto, citando un supuesto anacronismo teórico, que el concepto de “ficciones orientadoras” remite solo a aquellas producciones culturales que buscaron una construcción identitaria nacional en los orígenes del Estado Nación. No obstante, el propio Shumway, ejemplificando con el caso del peronismo, señala esto como una crítica injusta habida cuenta de que esto es lo que ha hecho el peronismo desde sus orígenes: reformulando y reciclando los paradigmas retóricos del siglo XIX durante todo el siglo XX y parte del siglo XXI. Para una interesante discusión sobre este punto remito a la entrevista de Neyret.

² *Metegol* fue nominada para los Premios Sur (*Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina*) 2013 en las categorías “Mejor película,” “Mejor director,” “Mejor montaje” y “Mejor dirección artística.” Obtuvo el Premio Sur en las categorías “Mejor guión (sic) adaptado,” “Mejor fotografía,” “Mejor música original” y “Mejor sonido.” En 2014 obtuvo el Premio Goya (*Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España*) a la “Mejor película de animación.” *Anina*, en tanto, obtuvo el premio a la “Mejor película” y “Mejor director,” en el 53 Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (2013); Premio del público a “Mejor película extranjera en competencia,” BAFICI 2013, Argentina; Premio del público a “Mejor largometraje infantil” en *Anima Mundi* San Pablo, Brasil, 2013; Candidata por Uruguay para el Oscar 2014 a “Mejor película extranjera; elegida “Mejor película nacional del 2013, Premio ICAU (Asociación de Críticos

de Cine de Uruguay); Nominada como “Mejor película iberoamericana” para los premios *Ariel* 2014; *Premio Golden Butterfly* en el 28° festival internacional de cine para niños y jóvenes adultos que se realizó en la ciudad de Isfahan (2014), Irán; seleccionada para el Festival Internacional de San Sebastián, BFI London Film Festival, Busán, La Habana, Cartagena, Valdivia, San Pablo, Palm Springs, Toronto International Film Festival (Kids), New York International Children’s Film Festival, entre muchos otros.

³ *Metegol* es una adaptación bastante libre del cuento de Fontanarrosa hecha por el propio Campanella, Eduardo Sacheri, Gastón Corali y Axel Kuschevatzky. *Anina*, en cambio, sigue bastante de cerca la novela original de López Suárez, adaptado por Federico Ivanier, Germán Tejeira, Julián Goyoaga, Alejo Schettini y el propio Alfredo Soerguit.

⁴ Para este análisis he seguido la versión argentina del filme, dado que existen dos versiones más: una versión “hispanoamericana” (doblada por actores mexicanos) y que ha mantenido el título original, y otra con acento español peninsular, titulada *Futbolín*. Los motivos de este singular hecho se deben a que, como lo señalara Alfonso Herrera, integrante del grupo pop mexicano RBD y participante del doblaje en su país, se buscaba hacer más entendibles los diálogos para una audiencia a la que el acento argentino podría resultar difícil de comprender (“Hasta tres versiones...”).

⁵ La película cuenta las vicisitudes de un club social y deportivo barrial (Luna de Avellaneda) que, de manera similar al pueblo de *Metegol*, corre el riesgo de sufrir una transformación importante (ser convertido en un casino) debido esta vez a unas deudas impagas. Román Maldonado (Ricardo Darín, actor preferido de los filmes de Campanella) y sus amigos lucharán por la supervivencia del club, pero sin éxito. Los socios, en asamblea general, aprueban la venta del club y, desilusionado, Román decide irse a España junto con su familia. Sin embargo, en las vísperas de su viaje, al encontrar unos recuerdos de su infancia en una vieja maleta, se arrepiente y decide quedarse en el barrio que lo vio nacer para seguir luchando. Entre los socios que frecuentan el centro se destaca Amadeo Grimberg (interpretado por Eduardo Blanco), un típico perdedor y timorato, miembro de la comisión directiva del club, enamorado sin remedio de Cristina (Valeria Bertuccelli), la nueva profesora de danza. En sus

momentos de ocio—que son muchos—Amadeo se dedica a pintar los viejos muñecos del metegol del club. La crítica ha notado la similitud de este personaje y el Amadeo de *Metegol* (véase Scholz).

⁶ Curiosamente, el propio Sacheri propone otra interpretación: “No es una película pensada ‘para chicos.’ Es una película pensada para que los chicos y los grandes *se encuentren* con una historia en la que habitan personajes a los que les suceden cosas. Es posible que las lecturas de los chicos y de los grandes difieran, al menos parcialmente. Pero creemos que la esencia de la película está en que encierra una historia. Una historia en la que viven personajes. Y, como viven, esos personajes enfrentan desafíos. Y cuando los enfrentan, necesariamente cambian. Creo que ése es uno de los grandes acuerdos narrativos que compartimos con Campanella” (Sacheri, edición electrónica. El énfasis es mío.).

⁷ “Memorias de un *wing* derecho” narra, en clave de monólogo, los recuerdos y éxitos de un muñeco de metegol que ocupa en el campo de juego el lugar que el título anuncia. Su monólogo—en extremo descriptivo—se va enredando en los recuerdos nostálgicos de las jugadas en las que participó, en alusiones a los jugadores humanos que movían a los muñecos y en las añoranzas de viejas épocas en las que los jóvenes todavía asistían al club, a diferencia de un presente en el que se ven atraídos por las maquinitas electrónicas de otros lugares.

⁸ El éxito de público y crítica llevó a que *El secreto* fuera elegida y seleccionada por el *Instituto del Cine de Argentina* para representar al país en la 82ª edición de los Premios Óscar, organizados por la *Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas* de los Estados Unidos en marzo de 2010. Esa oportunidad ganó un Óscar en la categoría “Mejor película en lengua extranjera.” La historia original—adaptada de la novela de Eduardo Sacheri *La pregunta de sus ojos* por Campanella y el mismo Sacheri—cuenta las peripecias de Benjamín Espósito, prosecretario de un juzgado de instrucción federal que, habiéndose jubilado en los 90, decide escribir una novela para entretener sus días de aburrimiento. La narración de Espósito evoca una investigación judicial en la que le había tocado participar en 1974 y que trataba sobre una brutal violación y posterior asesinato de una mujer en la ciudad de Buenos Aires. Con el material que este personaje recuerda del procedimiento y con los datos que recupera del archivo del Palacio de Tribunales va armando su primera

novela. En ella se describen las insospechadas derivaciones del caso policial, que se cruzan además con la propia historia del protagonista, enamorado secretamente de una compañera de trabajo.

⁹De acuerdo con el director, la primera escena de *Metegol* y la persecución en el estadio de *El secreto de sus ojos* se filmaron mediante computación casi al mismo tiempo (“¿Óscar u Oscar?”). Resulta relevante destacar la cacería del asesino en el estadio, en *El secreto*, para poder entender el valor simbólico que adquiere el campo de juego y el fútbol en la filmografía de Campanella. Como dice el propio director: “Para emocionar con el partido de fútbol en el cine estás obligado a hacer que se jueguen otras cosas” (Campanella en Kairuz, edición electrónica). Toda la famosa escena de la persecución en *El secreto* recuerda el comienzo de uno de los textos más emblemáticos de la tradición cultural argentina: “El matadero” (1838), de Esteban Echeverría. Compárese todo el inicio visual y aéreo del relato de Echeverría con esas imágenes de la ciudad vista desde el aire que propone la película en una de las secuencias más famosas del cine argentino; la persecución del asesino por los corredores del estadio (nuevo matadero) y su captura, tal como ocurre con el toro en el relato decimonónico; la exhibición obscena de los genitales del animal-asesino; y finalmente el interrogatorio en la oficina del juez. En *Metegol*, en tanto, el estadio reaparece una vez más, y continúa con esa carga alegórica y simbólica: como espacio central de la historia en donde se dirimen las diferencias, casi salvajemente, y como lugar en donde se *espectaculariza* el destino central no solo del personaje principal sino el de la comunidad toda.

¹⁰Por “seguridad ontológica,” Silverstone (190) entiende una condición que funda y posibilita nuestro ser en el mundo y que tiene su origen en la experiencia de la infancia. Como tal, es una precondición y consecuencia respecto de nuestra aptitud para la confianza. En esta capacidad para aprender se van formando de manera inconsciente nuestras certezas y certidumbres en nuestro mundo y en quienes lo habitan. Y aprendemos también a reconocer los límites entre realidad y fantasía y a hacer un aporte a nuestra sociedad, gracias al equilibrio del cuidado y la atención que recibimos. Esa confianza nos protege de la angustia y nos ayuda a conducirnos en un mundo que podría ser visto como complejo y amenazante.

¹¹No solo la referencia puede ser leída como homenaje a la película de Kubrick, como ha coincidido

gran parte de la crítica en su estreno (véanse Croce o Cerda por ejemplo), sino como guiño irónico a los acontecimientos políticos ocurridos en el país a partir de 2001. El año es significativo y no podría pasar inadvertido para un argentino. Tomando en cuenta los hechos ocurridos en Argentina en ese año, el famoso título del director norteamericano podría parafrasearse en este contexto como “2001: Odisea del espacio (argentino).” Y hay varios indicios que se filtran a lo largo de la narración y que parecen confirmar esta lectura, como por ejemplo, la huida del intendente de la ciudad en helicóptero—algo similar a lo ocurrido con el presidente De la Rúa en diciembre de 2001—o a comentarios cáusticos que deslizan los personajes en su momento, como el de Laura a Grosso: “El pueblo siempre tiene la razón. Bueno, *casi siempre* tiene la razón” (el énfasis me pertenece). Para un recuento detallado de los acontecimientos históricos ocurridos a comienzos de siglo en Argentina, véase Hortiguera y Rocha.

¹²“Para Hernández [Jefe de producción de la película], hay un momento que lo llena de orgullo: ‘La escena del basural era la que más miedo me daba como jefe de producción cuando leí el guión (sic). Los recursos técnicos que íbamos a necesitar para mantener el máximo nivel de calidad, dando a Juan lo que nos pedía, eran apabullantes. Es por eso que, tomando como referencia la escena del basural de *Toy story 3*, pudimos focalizar nuestros esfuerzos en los elementos más importantes y economizar en aquellos en los que el ojo no se detiene,’ dice, agregando que ‘de esa manera, y con un esfuerzo inmenso por parte del equipo técnico, logramos un resultado que, en mi opinión, nada tiene que envidiar a la escena de *Toy story 3* que tomamos como referencia” (Cerda, edición electrónica). Asimismo, la evocación de *Shrek* es otra influencia que se percibe desde el inicio en varias escenas. Se hace presente en la referencia a ese pueblo a los pies de la montaña e identificado como “muy muy cercano,” contrapuesto a la ciudad hollywoodense de “Muy, Muy lejos;” o en la relación entre Grosso, convertido en joven galán, y el público femenino que se desmaya ante su presencia y sus coqueteos alambicados, episodio que lo relaciona con las reacciones de aquellas jóvenes de la ciudad de *Shrek* ante la aparición del “príncipe encantador.” La alusión a Indiana Jones se evidencia en el episodio en el que el muñeco Beto se desliza debajo de un vehículo en rápido movimiento y pierde toda su cabellera ensortijada—mientras que a Indiana no se le caía ni el sombrero. La referencia al filme de

Coppola está dada en la famosa escena de los helicópteros, cuando Amadeo y Grosso se desafían. Para la referencia a Bergman véase Campanella en Scholz.

¹³ Lo más llamativo de esta mirada micro es que parece que los muñecos, con excepción de Amadeo—y más tarde de su hijo—no son vistos por ningún otro personaje del espacio macro. Ni siquiera por Laura. ¿A quién aplaude la audiencia en el teatro, entonces? ¿A Beto o a las marionetas que bailan detrás de él? ¿Estamos entonces ante una mirada cómplice solamente masculina y adulta? ¿A qué se refiere Amadeo al inicio de la historia, entonces, cuando le señala a Laura que su hijo “no los ve”? Según Garton (10), “[l]os cuentos sobre fútbol de Fontanarrosa existen no para celebrar un mundo masculino, sino todo lo contrario, para hacerlo parecer ridículo, para hacer que el lector se aleje del espacio futbolístico para poder tener una perspectiva más crítica y distanciada de algo tan propio de la cultura argentina como el fútbol. En cambio, los comentarios machistas de Capi aparecen como una crítica del machismo, pero francamente son de humo y sin sustancia cuando uno toma en cuenta la exclusión real de la mujer de cualquier papel importante del filme.” Obsérvese la reacción de Capi después de percibir cierta manipulación de Laura sobre Amadeo antes del partido:

Capi: Nunca vi a nadie con tanto dominio de la jugada.

Amadeo: ¿Estuve bien, no?

Capi: No, no hablaba de vos (mirando en dirección al lugar por donde se ha marchado Laura).

¹⁴ Nótese por ejemplo que el locutor del partido final entre Grosso y Amadeo evoca de manera muy evidente a José María Muñoz, famoso relator deportivo, acusado de algunas complicidades durante la dictadura. En efecto, durante los festejos del Mundial Juvenil de Fútbol, Muñoz alentó las celebraciones en Plaza de Mayo, con el fin de acallar las denuncias de desapariciones que por esos días hacían sectores de la ciudadanía ante una comisión visitante de la OEA. Otro elemento que enfatiza este guiño histórico concreto está dado por el aspecto físico de algunos de los muñecos, que le recuerdan a un sector de la audiencia adulta las características de algunos de los jugadores del seleccionado argentino de fútbol de 1978 (Véase Vignoli).

¹⁵ En *El hijo de la novia*, Rafael, que quiere mudarse a México y criar caballos, vende el restaurante iniciado por sus padres. Pero se arrepiente de su

proyecto y abre otra casa de comida exactamente enfrente de la anterior.

¹⁶ No puedo dejar de mencionar que en el diálogo que se establece entre las palabras de la novela y los dibujos se cruzan las voces de dos generaciones que vivieron etapas históricas muy diferentes: la de López Suárez (nacido en 1945), que guarda las memorias de un pasado pre-dictatorial, y la de Soderguít (nacido en 1973), que se educó en el período represivo de la dictadura (1973-1985).

¹⁷ Anina y sus padres miran en un televisor en colores la primera película de la saga de *La guerra de las galaxias* de 1977. La televisión en color fue inaugurada en Uruguay en 1981, por lo que la escena en cuestión podría fecharse a mediados o fines de los 80, teniendo en cuenta, además, la ausencia total de dispositivos tecnológicos populares en los 90, tanto en la escuela como en el hogar de los protagonistas.

¹⁸ La crisis uruguaya había tenido su origen a partir de dos hechos fundamentales: (1) manejos fraudulentos e insolvencia del sistema bancario y (2) los efectos de una excesiva dependencia de Argentina, sumida por entonces en una de sus mayores incertidumbres político-económicas de su historia contemporánea (para una introducción a la crisis argentina, véase Hortiguera y Rocha). Los efectos del hundimiento argentino se harían notar en la plaza uruguaya de tal forma que solo en ese año, la tasa de desempleo uruguaya llegaría a casi un 20%, 680 personas se suicidarían y unas 58.000 personas se verían forzadas a emigrar. Para mayores detalles de la crisis uruguaya, que excederían los límites de este trabajo, ver Pellegrino y Vigorito.

¹⁹ Mientras se escribían estas líneas, una nueva controversia entre uruguayos y argentinos se creó a partir de un hecho absolutamente menor, pero que ilustra cómo se perciben a sí mismos uruguayos y argentinos. En plena temporada veraniega de 2017 una casa de un turista argentino en Punta del Este (famoso balneario frecuentado por la clase media acomodada argentina, junto con sus políticos y “famosos”) fue robada, mientras su propietario se encontraba cenando en un restaurante. El hombre no tuvo mejor idea que exponer, fuera de su casa, una pancarta en la que denunciaba públicamente que había sido víctima de un hecho delictivo muy común y frecuente en Argentina. El cartel ponía en cuestión así la supuesta diferencia uruguaya en materia de seguridad. En entrevistas públicas explicaba además que la policía no había hecho el relevamiento de huellas dactilares como correspondía,

y ponía bajo sospecha los motivos de su actuación. La ocurrencia del turista motivó que salieran a declarar ante la prensa el jefe de policía y el alcalde de Maldonado (Departamento en el que se encuentra la ciudad balnearia). Este último explicó que los argentinos pensaban que lo único que se podía hacer era salir a protestar, pero que Uruguay no tenía, a diferencia de Argentina, una policía corrupta. Por otra parte, agregó, si no se habían tomado las huellas era porque se consideraba que los dueños de casa habían contaminado la escena del hecho (ver “El intendente de Maldonado” y “Acá también robaron”). El fenómeno desencadenó en los días subsiguientes toda una serie de notas, algunas jocosas, sobre las diferencias entre uruguayos y argentinos, en las que se incluían además instrucciones de cómo debían comportarse estos en el país de aquellos (ver Caviglia y Caravario).

²⁰Loza retoma el concepto de “hábitus nacional” de Norbert Elias, quien lo entiende como algo contingente, “vinculado al proceso de conformación del Estado en el cual se inserta y no fijado naturalmente. Así, los destinos de las naciones se cristalizan en instituciones que deben asegurar que personas diferentes dentro de una misma sociedad adquirirán las mismas características y entonces poseerán el mismo hábitus” (170).

Referencias

- “Acá también robaron.” el cartel que colgó una familia argentina en Punta del Este.” *La Nación* [Buenos Aires], 2 de enero de 2017. Consultado 5 de enero de 2017.
- Acosta Larroca, Pablo. “*El secreto de sus ojos*: el mismo autor, la misma obra.” *Grupo Kane. Revista de cine y artes audiovisuales*, septiembre 2009. Consultado 10 de enero de 2016.
- Alabarces, Pablo. *Héroes, machos y patriotas: el fútbol entre la violencia y los medios*. Alfaguara, 2014.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. FCE, 2007.
- Apra, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Univ. Nacional de General Sarmiento, 2008.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Paidós, 1998.
- Bauman, Zygmunt. *En busca de la política*. FCE, 2001.
- . *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Siglo XXI, 2008.

- . *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global*. FCE, 2011.
- . *Ética posmoderna*. Siglo XXI, 2009.
- Bell, Duncan. “Mythscape: Memory, Mythology, and National Identity.” *British Journal of Sociology*, vol. 54, no. 1, 2003, pp. 63-81.
- Caetano, Gerardo. “Ciudadanía y nación en el Uruguay del Centenario (1910-1930). La forja de una cultura estatista.” *Iberoamericana*, vol. 10, no. 39, 2010, pp. 161-76.
- Campanella, Juan José. *El hijo de la novia*. Polka, 2001.
- . *Luna de Avellaneda*. Polka, 2004.
- . *Metegol*. Gastón Goralí, Jorge Estrada Mora, Mercedes Gamero, Mike Lejarza, Manuel Polanco (productores), 2013.
- . *El secreto de sus ojos*. Tornasol Film S.A./Haddock Film S.R.L./100 Bares S.A., 2010.
- Caravario, Alejandro. “El amor no correspondido entre uruguayos y argentinos.” *La Nación* [Buenos Aires], *Conexión Brando*, 3 de enero de 2017. Consultado 6 de enero de 2017.
- Caviglia, Dolores. “El uruguayo que escribió los insólitos consejos para turistas argentinos contó por qué lo hizo y qué le fastidia más.” *La Nación* [Buenos Aires], 4 de enero de 2017. Consultado 5 de enero de 2017.
- Cerda, Carolina. “Llega Metegol, la cinta animada que rompió récords en Argentina.” *La Tercera* [Santiago de Chile], 18 de diciembre de 2013. Consultado 8 de abril de 2016.
- Chejfec, Sergio. *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*. Norma, 2005.
- Cholakián, Daniel. “Metegol (2013), de Juan José Campanella.” *Cinemarama Plus+*, 17 de julio de 2013. Consultado 4 de abril de 2016.
- Cohen, Anthony. *The Symbolic Construction of Community*. Routledge, 2001.
- Croce, Isabel. “El fútbol nacional y popular.” *Diario La Prensa* [Buenos Aires], 18 de julio de 2013. Consultado 8 de abril de 2016.
- “El intendente de Maldonado habló de los robos: ‘En Punta del Este no es como en Argentina, la policía no es corrupta.’” *Clarín* [Buenos Aires], 2 de enero de 2017. Consultado 5 de enero de 2017.
- Fariña, Juan Jorge Michel. “Fantasmas. A propósito de *El secreto de sus ojos*.” *El Sigma*, 28 de octubre de 2009. Consultado 10 de enero de 2010.
- Fontanarrosa, Roberto. “Memorias de un wing derecho.” *El mundo ha vivido equivocado y otros cuentos*. Ediciones de la Flor, 1995, pp.45-47.

- García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz, 2011.
- Garton, Gabriela. "Memorias, machos y mujeres en *Metegol* de Juan José Campanella y Eduardo Sacheri." XI Jornadas de Sociología. 13-17 julio 2015, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2013. Consultado 22 de diciembre de 2015.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures (Selected Essays)*. Basic Books, 1973.
- Hamon, Philippe. "Un discours contraint." *Poétique*, vol. 16, 1973, pp. 417-45.
- . "Texte et idéologie. Pour une poétique de la norme." *Poétique*, vol. 42, 1982, pp. 105-25.
- "Hasta tres versiones del español para *Metegol/Futbolín* en su carrera internacional." *Noticine.com*, 14 noviembre, 2013. Consultado 29 de Marzo de 2016.
- Hayward, Susan. *French National Cinema*. Routledge, 1993.
- Hortiguera, Hugo. *La literatura cambalachesca en la novelística de Osvaldo Soriano*. The Edwin Mellen Press, 2007.
- . "Perverse Fascinations and Atrocious Acts: An approach to *The Secret in Their Eyes* by Juan José Campanella." *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 30, 2012, pp. 110-23.
- Hortiguera, Hugo y Carolina Rocha. "Introduction." *Argentinean Cultural Production During the Neoliberal Years (1898-2001)*, editado por Hugo Hortiguera y Carolina Rocha. The Edwin Mellen Press, 2007, pp. 1-20.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. University Printing House, 1985.
- Jitrik, Noé. "Rehabilitación de la parodia." *La parodia en la literatura latinoamericana*, editado por Roberto Ferro. Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1993, pp. 13-29.
- Kairuz, Mariano. "Hay equipo" (Entrevista a Juan José Campanella). *Página/12* [Buenos Aires], *Suplemento Radar*, 14 de julio de 2013. Consultado 6 de abril de 2016.
- Katz, Alejandro. *El simulacro. Por qué el kirchnerismo es reaccionario*. Planeta, 2013.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. "L'ironie comme trope." *Poétique*, vol. 41, 1980, pp. 108-27.
- . *Lénonciation. De la subjectivité dans le langage*. Armand Colin, 1980.
- Lerer, Diego. "*Metegol*: tirar centros a la olla." *Micropsia. OtrosCine.com*, 18 de julio de 2013. Consultado 7 de abril de 2016.
- Lipovetsky, Gilles. *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Anagrama, 1992.
- López Suárez, Sergio. *Anina Yatay Salas*. Alfaguara, 2003.
- Loza, Jorgelina. "Consideraciones sobre la cuestión de la nación. Los procesos de construcción de ideas nacionales en Argentina, Uruguay y México." *Foro Internacional*, vol. 52, no. 1 (207), 2012, pp. 161-91.
- Newman, Kathleen. *La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina*. Catálogos, 1991.
- Neyret, Juan Pablo. "'Soy un perro de la calle.' Entrevista con Nicolás Shumway." *Espéculo. Revista de estudios literarios*, vol. 26, 2004.
- Nussbaum, Martha. "Education for Democratic Citizenship." Conferencia impartida en ocasión del otorgamiento del título de Doctor Honoris Causa. Dic. 2005, Universidad de Atenas. Consultado 10 de enero de 2016.
- . "Democratic Citizenship and the Narrative Imagination." *Yearbook of the National Society for the Study of Education*, vol. 107, no. 1, 2008, pp. 143-57.
- "¿Óscar u Oscar?" *Montevideo Portal*. 29 de septiembre de 2013. Consultado 4 de abril de 2016.
- Pellegrino, Adela y Andrea Vigorito. "La emigración uruguaya durante la crisis de 2002." Instituto de Economía, Serie Documentos de Trabajo, Universidad de la República, 2005. Consultado 10 de enero de 2016.
- Rama, Germán. *La democracia en Uruguay. Una perspectiva de interpretación*. ARCA, 1989.
- Sacheri, Eduardo. "*Metegol*: Una historia en la que viven personajes." *Perfil.com* [Buenos Aires], 13 de julio de 2013. Consultado 5 de abril de 2016.
- Schlesinger, Philip. "The Sociological Scope of National Cinema." *Cinema and Nation*, editado por Mette Hjort. Routledge, 2005, pp. 17-28.
- Scholz, Pablo. Campanella: "Quiero que *'Metegol'* sea la película que más gente llevó en la historia del cine en la Argentina" (Entrevista al director). *Clarín* [Buenos Aires], 7 de julio de 2013. Consultado 29 de marzo de 2016.
- Shumway, Nicolás. *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. Emecé, 1993.
- Selios, Lucía. "Los últimos diez años de la cultura política uruguaya: entre la participación y el desencanto." *América Latina Hoy*, vol. 44, 2006, pp. 63-85. Consultado 10 enero de 2016.

- Silverstone, Roger. *¿Por qué estudiar los medios?* Amorrortu, 2004.
- Soderguit, Alfredo. *Anina*. Montevideo: Germán Tejeira, Julián Goyoaga y Jhonny Hendrix (productores) y Palermo animación, 2013.
- Verón, Eliseo. *Fragmentos de un tejido*. Gedisa, 2004.
- Vignoli, Beatriz. "De héroes, muñequitos y animadores." *Página/12* [Buenos Aires], *Suplemento Rosario/12*, 21 de enero de 2014. Consultado 19 de abril de 2016.
- Waisbord, Silvio. *Vox populista. Medios, periodismo, democracia*. Gedisa, 2014.