

Construyendo representaciones argentinas: un drama social en *Buena Vida, vida Delivery*

Evangelina Belén González Pratx
Universidad Nacional de Jujuy (Argentina)

Resumen

En la película *Buena Vida Delivery*, se encuentra reflejada la crudeza de un país azotado por la crisis económica. Con una presentación formal que hace gala de un humor tragicómico, en este caso, se podría pensar que en el film hay una cierta tendencia a la época vivida en el año 2001 y, sobre todo, un registro evidente sobre la Argentina de ese período, la actualidad y los temas locales. Se trata de dar cuenta de que las representaciones sociales van constituyéndose en un determinado territorio, construyendo, a través del tiempo y generaciones, identidades insustituibles y específicas de una región que los convierten en únicos; se van organizando tras la experiencia de la vida cotidiana, lo cual, condiciona los modos de percepción de ciertos discursos protagónicos como prácticas elementales.

Es una mirada crítica y particular sobre los fenómenos que se contextualiza: la crisis, la explotación, los "okupas", el maltrato, el desempleo. El ciudadano, en un territorio determinado, construye una identidad, representaciones, una cultura y costumbre propia, logrando un vínculo con los otros, y distinguiéndose con lo demás.

Palabras clave: cine argentino, *Buena Vida Delivery*, representaciones, crisis



“Brotan el encanto del suelo argento”

El presente trabajo da cuenta de la construcción de las representaciones sociales de la nacionalidad en el marco de un territorio delimitado y marcado, en este caso, la Argentina metaforizada en la casa del protagonista de la historia que se narra. *Buena Vida Delivery* es un film argentino en el que se encuentra representada la crudeza de vivir en un país azotado por la crisis económica. Esta crisis hace que, en la Argentina, los negocios sean un permanente *delivery* como una metáfora del movimiento y del cambio en la sociedad. En el momento en que se sitúa la historia, los negocios cierran, y muchos de los emprendimientos se desarrollan en los propios hogares particulares usando el sistema del *delivery*: forma de

trabajo inestable y una de las maneras de pensar que esa “buena vida” no es tan buena y que al ser “delivery” es una parodia a la vida inestable y el trabajo precarizado.

El título de la película juega con este sentido de movimiento permanente como sortear el período de crisis, sobre todo, cuando la familia decide montar una churrería en la casa de Hernán. Siguiendo la idea de Rossana Reguillo (2007), da la noción de una lucha continua por resituar prácticas dentro de un campo de fuerzas cambiantes, además de redefinir los vínculos sociales y las posibilidades de vida. Esta perspectiva, de horizonte, de esperanza y deseo (buena vida), y el servicio *express* que no dura nada con la noción propia de la globalización que contiene (entrega a domicilio).

Con una presentación formal que hace gala de un humor tragicómico, la película es un registro evidente sobre la Argentina en el año 2001 tras el corralito y la crisis que desata la caída del gobierno de Fernando de la Rúa (1). Durante el mes diciembre de 2001, a raíz de las forzosas restricciones a la extracción de dinero y a las transacciones bancarias impuestas, en ese momento, por el ministro de economía, Domingo Cavallo, se produjo una serie de cacerolazos. ¿Qué fue en su momento el cacerolazo? Una forma de manifestación de personas autoconvocadas espontánea y abiertamente para obtener respuesta a la apelación de una fuerza política universalmente en contra de un gobierno o políticas gubernamentales, a raíz de una causa. Por eso, es posible entender los cacerolazos, los piquetes y otras formas de manifestar como de imponer el cuerpo del representado, social e individualmente, mostrando su poder para cartografiar lo social invadiendo otros lugares: instaurando modos de ser, de hacer, de representar hegemonícamente.

¡Y no me vengan con cuentos chinos!

La película narra alrededor de dos meses en la vida de Hernán (Ignacio Toselli), un joven de veinticuatro años que trabaja de manera precaria como cadete de una mensajería en la ciudad de Buenos Aires, mientras apenas continúa con sus estudios de diseño industrial. Desde que su familia emigró a España donde vive su padre desde hace un tiempo, huyendo de la crisis que atraviesa el país; vive solo en su casa familiar y esto le da a Hernán la posibilidad de alquilar algunas piezas libres para el sustento diario; ahora vacía, y llena de recuerdos.

En secreto, Hernán está enamorado de Patricia (actriz llamada Moro Anghileri), una empleada de una estación de servicio (YPF-GNC) a la que todavía no se ha animado a expresarle sus sentimientos. Al poco tiempo Hernán le ofrece un lugar para alquilar, una de las habitaciones de su casa, por más que hasta ese momento vivía en la misma vivienda con su expareja. Pero todo cambiará cuando, al enterarse de que Pato busca hospedaje, le vuelva a ofrecer alquilarle una pieza de su propia casa. Al poco tiempo de convivencia, comienzan una relación amorosa aparentemente agradable. De repente, los familiares de Pato llegan desde Mar del Plata (una ciudad costera de la provincia de Buenos Aires) y se alojan por una noche en la casa de Hernán. La familia es respetuosa y se hace querer, pero los días van pasando y no se van.

No obstante, la relación de ambos cambiará: el desconcierto de Hernán se hace aún mayor cuando de forma imprevista Venancio (Óscar Núñez), el padre de Pato; Elvira, su madre, y Luli, su hija llegan a la Capital buscando un pariente ¿Casualidad? Buscando la casa de ese pariente, Hernán muy amable los invita a que pasen la noche en su casa. Y así los días pasaron, su hospedaje transitorio era cada vez más permanente y su único discurso era “mañana nos vamos”. De un día para otro llegan unos aparatos de panadería e instalan unas viejas maquinarias poniéndolas en funcionamiento: allí inició la producción y trabajo de la fábrica de churros en la sala de estar de su casa.

Hernán comienza a pensar en desalojarlos por la fuerza, pero Venancio resiste cada intento y lentamente se apropia del espacio, con el fin de seducir a desocupados e inmigrantes ilegales con promesas de rápida prosperidad. La vida de Hernán se convierte en un caos; lo despiden de su trabajo; Pato se disculpa de manera reiterada y constante, pero está cada vez más distante y Hernán ya no sabe cómo actuar. Las cosas empeoran, Hernán contrata a una persona para que los desaloje, y recibe una paliza. Ve las máquinas, las enciende, prende un cigarrillo y da el indicio como un mejoramiento para su existencia y prosperar en ella.

A cada uno de los personajes como espectadores le preocupa su estabilidad material. La película muestra cómo la remoción de la sociedad manipulada por el neoliberalismo afecta de manera directa a los que irrumpen en el nuevo orden.

Siguiendo algunas palabras de Arancibia (2005), podemos decir que las imágenes filmicas visibilizan los procesos de conformación de los imaginarios como de las prácticas, permitiendo al espectador la mirada sobre esos procesos, y que muchas veces tras esta cotidianeidad, las interacciones cotidianas, pasan desapercibidas.

“Sobreviviendo, sobreviviendo...”

Se puede sostener que en *Buena Vida Delivery* hay una cierta tendencia a representar la época vivida en el año 2001, y los temas locales se presentan, en la pantalla grande, desde una mirada muy particular poniendo el foco en un hecho particular, pero con dimensiones sociales fuertes. Hay una marcada presencia de ciertas representaciones cristalizadas de la argentinidad, como la viveza y aprovechamiento del otro a través de la aparición de personajes muy característicos del modo de ser más que nada metropolitano.

La película se rodó en la Argentina, en el año 2004, en la ciudad de Buenos Aires y fue dirigida por Leonardo Di Cesare. En una entrevista al director argentino, él considera que la crisis del país en esa época fue muy dura y difícil, y cuenta que se propuso narrar una historia que muestra la crisis argentina de la manera más verosímil y real posible. Di Césare afirma que “la película recoge historias reales que” le “pasaron muy de cerca, con mucha potencia dramática”, refiriéndose no solo a la última crisis del país, sino

a toda una vida y un pasado familiar marcados por recurrentes crisis económicas y sociales que golpearon a la clase media y trabajadora (Commisso, 2004).

La película cuenta con la participación de actores argentinos, y algunos de ellos representando a territorios vecinos (2): Ignacio Toselli, Mariana Anghileri, Óscar Núñez, Alicia Palmes, Sofia da Silva, Ariel Staltari, Pablo Ribba, Marcelo Nacci, Ricardo Niz, Oscar Alegre, Hernán Ticono y Gabriel Goity.

La presencia de un guión con fuerte contenido regional y local (3), bajos costos de producción, actores desconocidos (salvo por la breve participación del "Puma" Goity), y poca promoción, hacen del film una producción casi independiente. El film tiene un tono tragicómico porque por medio del humor cuenta la tragedia de familias sin hogar y de un hombre trabajador que queda entrampado en sus decisiones y en una relación amorosa que termina sofocándolo. Todo en esta película funciona como índice de la crisis y de las carencias; todo, incluso hasta los churros, se convierte en una buena excusa para representar el estado de la crisis social que se vivía en el país. A lo largo del film, se visibiliza lo peor de nuestra nacionalidad, es decir, la crisis total que cruzaba el país y las problemáticas existentes desde hace tiempo, y que llegan hasta la actualidad dando un fuerte espesor temporal a las representaciones que se ponen en pantalla.

El estreno de *Buena Vida Delivery* fue en el año 2004, aún estando vigentes las consecuencias de la crisis del 2001. Pero, cabe mencionar, que el rodaje y la producción de la idea habían empezado tres años antes, es decir, en plena crisis económica y de representatividad ¿Por qué la producción de la película se demoró? Claro está, por la crisis que repercutió en el proyecto de Di Césare desde sus primeras etapas y coincidió con la mencionada crisis económica, política e institucional más fuerte de la historia argentina contemporánea.

Repasamos algunos datos significativos: en el año 2000, el guión de *Buena Vida* fue premiado por el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) y Di Césare recibió fondos para avanzar en la producción. Cuando llega el 2001, mientras se aproximaba el auge de la gran crisis, al poco tiempo se vio afectado por el corralito bancario, y el director no pudo retirar parte del dinero restante del banco. ¿Cómo tuvo que hacer? Filmó la película con diez mil dólares. Di Césare dijo en su momento: "ensayamos mucho porque finalmente hubo que terminar de filmar uno a uno, o sea, hacer una toma sin poder repetirla, fue traumático. Las últimas escenas las filmamos en noviembre de 2002 después de cuatro meses, con una cámara prestada" (Commisso, 2004). Las escenas se filmaron en Boulogne, lugar donde se encuentra el *delivery*; en Ramos Mejía, la casa; en Bernal, la estación de servicio, y en San Fernando, la parrilla. "Buscamos lugares del conurbano que mostraban la decadencia de la clase media venida a menos", dijo Di Césare.

"Podemos ser lo mejor, o también lo peor, con la misma facilidad"

Esta película se entronca en la historia del cine argentino y en tradiciones de preocupación por lo social, y pone el acento en un cine agitado por lo que ocurre. Un cine que expresa lo que está ocurriendo y que

acerca al espectador a partir de conectarse con las experiencias personales vividas en sus propias realidades. Los espectadores se conectan a partir de sus vivencias con las representaciones que propone la película y se ven identificados con situaciones similares vividas o conocidas por ellos. A esto se suma que el humor, la risa y la parodia funcionan como un mecanismo para suavizar el impacto de la vivencia de la crisis. A través de situaciones cómicas y la angustia de los personajes, representando la vida cotidiana de los ciudadanos relacionándose habitual y cotidianamente, tratan de personificar y de simbolizar algunos aspectos del imaginario social argentino. Cuando se hace referencia a ese imaginario, se alude a un conjunto de relaciones imagéticas que actúan como memoria afectivo-social de una cultura e ideología sostenidas por la comunidad. Se trata de una producción colectiva, ya que es el depositario de la memoria que la familia y los grupos recogen de sus contactos con el cotidiano. En esa dimensión, se identifican las diferentes percepciones de los actores con relación a sí mismos y de unos con relación a los otros, visualizándose como partes de una colectividad (Baczko, 1991). Pero, además, se puede decir que si la identidad es una construcción social originada en (y desde) la representación, dicha construcción de la identidad se hace en el interior de los marcos sociales: está dotada de una eficacia social y produce efectos sociales reales, ya que se trata de una construcción que se elabora a través de una relación entre los integrantes de los grupos sociales (Cucho, 1999).

A la vez, todo objeto comunicacional transmite a la sociedad una cantidad de valores que representa. En este caso, es una muestra de un fragmento de lo social que se convierte en eje del discurso de ficción, puesto que tiende a recrear a su alrededor el universo social al que pertenece. Se puede dar cuenta que la producción cinematográfica argentina se encuentra relacionada a la construcción de representaciones acerca del territorio, sus modalidades y modos de constitución siempre y cuando los sujetos sociales lo viven, lo perciben y lo construyen en sociedad (Arancibia, 2007). Es decir, cómo el ciudadano, en un territorio determinado, construye una identidad, cultura y costumbre propias, logra un vínculo entre el otro y el yo, en la que habría una posibilidad de atender la relación. Dentro del cine argentino, las representaciones que se originan y que circulan por sus realizaciones se construyeron fundamentalmente desde la mirada del centro político y administrativo del país.

“Somos de un lugar santo y profano a la vez, mixtura de alta combustión”

La interpretación histórica, en este caso, argentina, y la configuración y la constitución de las representaciones cinematográficas (Chartier, 1996) sobre la emigración fueron originadas y ocasionadas acerca de los acontecimientos narrados para asistir a la construcción de una memoria colectiva común a través del diálogo entre los protagonistas y espectadores.

En esta interpretación, un guión lineal previsible pero bien elaborado, las actuaciones e interpretaciones de los actores son tan reales como en la vida cotidiana: sin vacilaciones, titubeos e incertidumbres, la visión espeluznante de un país sumido en una crisis brutal, el reflejo de una sociedad en la que los valores se

desmoronan, la familia se descompone y aumenta salvajemente la ley del “sálvese quien pueda”, convierten a *Buena Vida Delivery* en un film con buenos argumentos para entender lo que ocurrió en la Argentina, un panorama que, a veces, nos puede resultar un poco aceptable.

Sin dudas, el film tiene algo del humor sórdido de ciertas películas viejas: ese humor que en el fondo provoca angustia, que sencillamente en ningún momento se despega de la cruda realidad. De esta manera, las imágenes trabajan en el centro de la construcción de identidades y la tradicional conceptualización de una identidad colectiva. La reivindicación de identidades particulares por parte de diversos grupos regionales, étnicos o culturales coexiste con un proceso de globalización que tiende a la homogeneización cultural y a la uniformidad de modos de vida y valores compartidos.

Lo que se manifiesta a partir de estos argumentos es que se va diseñando un territorio desde los recorridos, los conflictos y las vinculaciones que se van ejerciendo y articulando, integrando aquellas líneas que delimitan el lugar físico del que se encuentran los actores sociales y sus mecanismos de simbolización dentro de las mismas relaciones; esa relación, (des)vinculación y problemáticas, Pato y su jefe de la estación de gas; ese lazo que tiene Hernán con Luli (hija de Pato), pero que, a la vez, es conflictivo porque Hernán, con los inconvenientes que ocurren dentro de su casa, muchas veces no pudo expresar el cariño hacia Luli.

Hay algo que tienen todos como objetivo principal: tapar agujeros todo el tiempo y resolver lo urgente. Entre estos personajes, por ejemplo, el personaje de Venancio es visto como una persona emprendedora y agudiza sus problemas, su discurso siempre alude al trabajo y al progreso.

Estos personajes de la vida real representados son seres que tienen muchos conflictos internos y códigos de convivencia, con determinadas intenciones, pero lo que llama la atención es que son personas conflictivas: estas personas sufren por su condición de vida. Sobre estos personajes se puede dar cuenta de que en tanto que informan prácticas y discursos, las representaciones sociales se configuran en un saber de conocimiento del mundo y de un saber de creencia. Estos discursos cumplen un rol identitario configurando una relación social que permite a los sujetos sociales de un grupo construir una identidad y constituir una conciencia colectiva (Charaudeau y Maingueneau, 2002)

Una película argentina como lo es *Buena Vida Delivery* representa parte de la vida de las personas del territorio argentino y la clase media-baja de la sociedad, denominándolos comunes, que actúan en un espacio que se torna inestable y que intentan sobresalir a esa situación pantanosa.

“¡Argentinidad al palo!”

Las representaciones sociales colocan al agente en un rol, le otorgan una jerarquía social en una instancia de comunicación determinada, señalándole una pertenencia grupal, étnica, de clase y territorial, según Alejandra Cebrelli (2007). A partir de los espacios, se consiente en reflexionar acerca de los modos de representación que se ejecutan en un momento y contexto determinados (un presente). De alguna manera,

la casa de Hernán se torna en una metáfora del territorio material y simbólico, ya que se convierte en un lugar de lucha y de ocupación (territorial), además de los conflictos sociales escenificados que ocurren en la vida cotidiana de los argentinos, como la inseguridad, la explotación tanto económica como laboral, la aparición de los “ocupas”, problemáticas familiares, entre otras.

Historia ocurrente y original para denunciar no solo la situación social argentina (la emigración a España, las colas en los consulados para conseguir una nacionalidad extranjera, etc.), sino también la mezquindad y el oportunismo de algunas personas que, en su desesperación y caída económica, se creen dueños de cosas a las que no tienen derecho: a partir de las palabras de reconocimiento y gratitud dirigidas al hospitalario Hernán, los padres de Patricia usan su astucia para instalarse persistentemente en su casa y así soslayar la mala vida que los abrumaba.

El lento proceso con el que la casa de Hernán se ve tomada por la familia de Pato avanza en el film, desde el punto de vista del muchacho bienintencionado que, en sus intentos por mantener a una mujer, se ve pisoteado una y otra vez, hasta que la situación le demanda dar un giro en su personalidad y evolucionar como personaje (4). Pero el relato, en cambio, elige no avanzar, no girar y reiterarse en las mismas actitudes. Es entonces cuando lo trágico se desencadena, lo emotivo se hace presente, y la película se transforma en un espiral: Pato escapa de su familia, de Hernán y de esa casa, pero su familia la persigue hacia la próxima víctima. Hernán, entonces, comprende: es un idiota, y su bondad fue aprovechada y abusada. Probablemente, nunca vuelva a ser tan amable.

Tanto las problemáticas sociales como las diversas crisis que atravesó la Argentina están representadas en el film. Algunas de estas representaciones son las que aparecen metaforizadas en los personajes, por ejemplo: Pato busca un lugar donde vivir y al relacionarse con Hernán, él le ofrece una pieza a \$ 100 y pagar las expensas de manera igualitaria, pero, por la situación, hay una gran existencia de patacones y lecops (monedas paralelas) que dan cuenta de la crisis; en la estación de GNC (gas natural comprimido) no funciona bien la máquina de aire para inflar las ruedas, como muchos de los servicios que se fueron deteriorando; la familia del protagonista –representantes de la mayoría de los argentinos– emigraron a España por la problemática existente; Beto (uno de los compañeros de Hernán) tenía un sueldo de \$ 300 (menos de lo mínimo para poder vivir); la explotación era habitual; circulaban billetes falsos y monedas paralelas generadas por los propios Estados provinciales, etcétera. Todas estas eran situaciones habituales en esa Argentina. Así, se podría concluir con palabras de Caggiano: “... el desarrollo de una economía capitalista en la Argentina, la conformación de un mercado de trabajo moderno y la incorporación en él de vastos sectores poblacionales (...) los procesos de urbanización y la consolidación de algunas instituciones democráticas de representación política constituyen factores los cuales es difícil imaginar la transformación de categorías a partir de las cuales los actores sociales se clasifican, reconocen, organizan, siendo difícil imaginar el proceso de borramiento étnico-racial o el desdibujamiento del correspondiente sistema desclasificación” (2009). Estos sistemas de clasificación funcionan de manera combinada produciendo una

retroalimentación, por ejemplo, de “raza”, afiliación política y clase social. Asimismo, la combinación y conjunto de estas imágenes produce una clara estructuración de espacios sociales y una clara división de género de estos espacios: se trata de un aspecto clave en la configuración de lo público y lo privado.

Venancio alude a frases típicas en la película como por ejemplo: “un gesto como ese ya no es común entre los argentinos”; “si uno quiere progresar, tiene que trabajar... porque este país lo vamos a levantar con el esfuerzo de todos... de todo el mundo, si lo queremos sacar del pozo que está...” (5). Por eso, Venancio, y la mayoría de las personas del país, usan esas palabras refiriéndose que salga del problema en el que está, además, por otras cuestiones: la situación política y socioeconómica que perjudicó y afectó a la Argentina puede ser considerada como una crisis del neoliberalismo, que se cumplió sin impedimentos por los años noventa en nuestro país. En muchos sentidos, este modelo fue la crisis de los modelos neodesarrollistas u orientados a las exportaciones impulsados por el Estado (Giarracca y Teubal, 2004).

A modo de conclusión: “¡Al palo! ¡Al palo! ¡Al palo!”

En el fondo, esta familia representa un prototipo de la argentinidad vista por sí misma además de una prueba eficiente de la gran crisis que azotó al país, insinuando al espectador el intento por sobrevivir a las circunstancias.

La trama argumental utilizada por el director fue solo una excusa necesaria para hablar desde un ángulo distinto sobre una catástrofe socioeconómica: era mostrar lo absurdo de la decadencia a través de historias comunes, mínimas y reales que se entrelazan de manera imprevista.

Como se trató de mostrar en el trabajo, las representaciones sociales van constituyéndose en un determinado territorio, construyendo, a través del tiempo y las generaciones, identidades insustituibles y específicas de una región que los convierten en únicos. Estas representaciones se van organizando tras la experiencia social de la vida cotidiana condicionando los modos de percepción y conceptualización de ciertos discursos protagónicos como determinadas prácticas elementales. Pero lo que se muestra fuertemente es una mirada crítica, específica y particular sobre los fenómenos que se contextualizan: la crisis, la explotación, los “okupas”, el maltrato, el desempleo, etcétera.

Es interesante describir en este caso esta película: tomar un granito de arena de esa gran playa y exponer en ese gran mar una historia que la gente vive día a día. Por lo tanto, se buscan algunos procesos constitutivos de las representaciones en los territorios, así como también las formas de identificación. En consecuencia, todo objeto expresa a la sociedad una cantidad de valores que cuenta y representa: es una muestra social que se convierte en eje del discurso de ficción, puesto que tiende a recrear a su alrededor el universo social al que pertenece.

Si bien el cine no necesita de vinculaciones directas con lo real para validarse, en este caso, el vínculo fuerte con las condiciones socio-históricas son fundamentales para su lectura. A la vez, este film sabe jugar con lo emocional: deja una sensación de naturalidad de la vida cotidiana que se puede vivir en la Argentina

causando una reacción hacia lo que uno percibe. Así, en relación con la pantalla grande, resulta sugestiva la vinculación directa entre lo que se representa en ella y el fuerte vínculo emocional que provoca en millones de argentinos que tienen memorias en el cuerpo de ese período terrible de crisis.

Quedan muchas preguntas: ¿por qué tanto esfuerzo empeñado para que esta película salga a flote a pesar de las dificultades reales para filmar en la Argentina del postmenemismo? ¿Cuáles son las relaciones entre el discurso, la idea, el accionar y la multiplicidad de posibilidades que se genera en un acto que se ponen en pantalla y conmueven a los espectadores del film? Se puede pensar que el nombre de la fábrica de churros de la película, "La Normanda", se llama igual que la productora de Leonardo Di Césare. ¿Por qué? Claramente es una representación y funciona en múltiples niveles en el film: el trabajo, el esfuerzo, la voluntad, el sacrificio y el compromiso que significó realizarla en un contexto que condujo, en gran parte, al estallido social y la deslegitimación del Estado de diciembre del 2001 de la misma manera que las familias tratan de sobrevivir en el film.

Sintetizando, el film *Buena Vida Delivery* es el resultado de una construcción representacional del ciudadano, en un territorio determinado; se trata de los modos en que se construye una identidad en el marco de una cultura en crisis constante. El film muestra que, en las crisis neoliberales, hasta las propias costumbres y los vínculos con los otros se resienten y necesitan de otras éticas para salir a flote. Mirarse en ese film, representarse con él, genera la sensación de un nunca más del neoliberalismo en nuestras prácticas cotidianas.

Notas

- (1) En la Argentina se denominó "corralito" a la restricción a la extracción de dinero en efectivo de plazos fijos, cuentas corrientes y cajas de ahorro impuesta por el gobierno de Fernando de la Rúa en el mes de diciembre de 2001.
- (2) Producto de esta reconfiguración identitaria, distinciones que en el lugar de origen distribuyen (y a veces enfrentan) los diversos grupos sociales, ya en la nueva situación originada por el viaje y el asentamiento en el lugar de destino pierden en un alto grado su peso, para dar lugar a un espacio simbólico mayor de reconocimiento mutuo, que se circunscribe con arreglo a los límites nacionales. Además de ello al territorio argentino, haciendo una representación de la situación que vive el país.
- (3) Escrito que ronda con términos y temas propios de una región, hace referencia a un lenguaje audiovisual propio de una determinada región. *Buena Vida Delivery* es una película rodada en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, que representa al contexto, circunstancias, vida, condiciones, realidad y entorno del país simbolizado.
- (4) La ocupación territorial que se conforma es una forma de *supervivencia*. Hay una estrategia "okupa" que se perfila en forma de vida.
- (5) Sobre el conflicto, crisis y problemáticas que atraviesa la Argentina; sacarla de la fosa, de ese hueco en el "que está..." y que no puede progresar.

Bibliografía

- ARANCIBIA, Víctor Hugo (2007), *Representaciones sociales en el campo de la imagen. El espesor temporal de las imágenes cinematográficas. A propósito de La guerra gaucha: representaciones sociales y condiciones de producción*, Salta.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Buenos Aires, Paidós.
- BACZKO, Bronislaw (1991), *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- BOURDIEU, Pierre y PASSERON, Jean-Claude (1988), *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, México, Fontamara.
- CAGGIANO, Sergio (2009), "Omisión y sesgos. Un álbum de fotografías históricas de la Argentina", en *Apariciones y apariencias. Disputas en torno al género, la "raza" y la clase*. Tesis para obtener el título de Doctor en Ciencias Sociales, IDES-UNGGGS.
- CEBRELLI, Alejandra y ARANCIBIA, Víctor Hugo, *Representaciones sociales, modos de mirar y de hacer. Un acercamiento al problema de las prácticas, los discursos y las representaciones (s/n), Las tram(p)as de las representaciones*. Salta.
- CHARAUDEAU, P. y MAINGUENEAU, Dominique (2002), *Diccionario de análisis del discurso. Argentina*, Buenos Aires, Amorrortu.
- CHARTIER, Roger (1996), *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa.
- COMISSO, Sandra, "Se estrena Buena vida (delivery). Casa tomada", *Clarín.com* [en línea]. Disponible en: <<http://www.clarin.com/diario/2004/08/11/espectaculos/c-00611.htm>> [Consulta: 11/08/04].
- CUCHE, Denys (1999), *La noción de cultura en las ciencias sociales*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- GARCÍA VARGAS, Alejandra (2006), "En construcción. Geografías del poder y sentidos del lugar en San Salvador de Jujuy", *Revista UNIRev*, Actas del VII Congreso ALAIC y VIII Congreso Latinoamericano de Investigadores de Comunicação. Sao Leopoldo, Rio Grande do Sul, Brasil. Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS) y Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIC) [en línea]. Disponible en: <<http://www.alaic.net/ponencias/UNIRev AGVargas.pdf>>.
- GIARRACCA, Norma y TEUBAL, Miguel (2004), "Que se vayan todos: Neoliberal Collapse and Social Protest in Argentina", en Demmers, J., Fernández Jilberto, A.E. y Hogenboom, B. *Good Governance in the Era of Global Neoliberalism. Conflict and depolitisation in Latin America, Eastern Europe, Asia and Africa*, Londres y Nueva York, Routledge.
- JAMES, Vander Zanden (1986), *Manual de Psicología Social*, Barcelona, Paidós.