

“La televisión ya puso a un presidente...” Estéticas de la corrupción en el cine latinoamericano contemporáneo

Javier Ferrer Calle

1. Introducción

La corrupción se ha transformado en uno de los temas principales del debate público contemporáneo. En el caso particular de América Latina la aparición de importantes casos en las últimas décadas (La Casa Blanca en México, Lava Jato en Brasil, el Caso Nisman en Argentina), cubiertos por los medios de comunicación, da buena cuenta de ello. Pero no solo la prensa, la radio o la televisión se han hecho eco de este fenómeno, sino que también se está produciendo un procesamiento cinematográfico de esta realidad que va en aumento. En muchas ocasiones, estas películas o series se basan en hechos políticos reales, como ocurre con la serie brasileña *El mecanismo* (2018-2019), las cuales se centran en villanos y antihéroes que caminan entre lo ilegítimo y lo ilegal, al tiempo que otras narran la respuesta violenta y desesperada de las víctimas contra un sistema corrupto, como ejemplos paradigmáticos encontramos aquí: *Relatos salvajes* (2016). Esta observación sobre las representaciones de la corrupción en el cine en América Latina aún no ha sido sin embargo abordada en los estudios cinematográficos y culturales latinoamericanos. Las investigaciones de las últimas dos décadas han abierto una serie de fructíferas perspectivas, no obstante, estas producciones aún no han sido estudiadas sistemáticamente en lo que respecta a la realización ficcional del motivo de la corrupción. De esta manera, trabajos sobre el director argentino Pablo Trapero y sus obras *El bonaerense* (2002) y *Carancho* (2011) se concentran en su relación con el género negro (Tschiltschke 2013), otros sobre *El estudiante* (Mitre 2011) o *Relatos salvajes* (Szifron 2016) examinan estas obras dentro del contexto de la cultura de la memoria emprendida en la época del kirchnerismo (Delgado y Sosa 2017). Así, a excepción de ficciones como *El crimen del padre Amaro* (Carrera 2002) (Hausmann 2015; Falicov 2013) y *Un mundo maravilloso* (Estrada 2006) (Robinson 2014; Price 2012), los estudios

filmicos no han priorizado el análisis temático de la corrupción que estas ficciones audiovisuales representan.

A pesar de la heterogeneidad en las historias, tiempos y formatos mediáticos en los que se presentan estas narraciones cinematográficas sobre la corrupción, estas producciones audiovisuales tienen algo en común, y es el surgir en el marco de un contexto neoliberal, que no debemos olvidar, como señala Harvey, se ha convertido hoy además en un modo de discurso hegemónico que “has pervasive effects on ways of thought and political-economic practices to the point where it has become incorporated” (Harvey 2007, 23). En este sentido, son numerosas las investigaciones desarrolladas en los últimos años sobre las interacciones entre el cine latinoamericano y la política neoliberal. Por ejemplo, McClennen 2018 en *Globalization and Latin American Cinema: Toward a New Critical Paradigm*, expone los procesos de coproducción, distribución y entrega para los casos de México, pero también de Argentina y Brasil, argumentando que la ambivalencia de la globalización neoliberal en el caso de América Latina ha llevado a la industria cinematográfica a comercializar en parte en contra de sus propios intereses, con tal de que las películas se vendan. En esta línea, también se sitúa la obra *Contemporary Latin American Cinema. Resisting Neoliberalism?* (Sandberg y Rocha 2018), que sostiene cómo el cine latinoamericano contemporáneo por un lado ha criticado y resistido ante las medidas neoliberales de privatización, desregularización y austeridad introducidas en el continente a partir de los años noventa, pero por otro, paradójicamente, también se ha beneficiado de ellas. Sin duda, un ejemplo paradigmático y fundamental aquí es la obra de Ignacio Sánchez Prado: *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema, 1988-2012* (Sánchez Prado 2014) en la que el autor expone las consecuencias de una industria cinematográfica obligada a encontrar nuevos públicos en la clase media de México para lograr la viabilidad económica y cultural.

Como vemos, la mayoría de las investigaciones en el campo de los estudios filmicos latinoamericanos se han centrado en analizar el neoliberalismo como un fenómeno económico, examinando los parámetros contextuales y las consecuencias de las políticas neoliberales en la transformación de la industria fílmica tanto local como global. No en vano, como señala Cooper, la producción cultural supone el segundo sector más importante después de la guerra en la economía neoliberal (Cooper 2019). En este artículo, sin embargo, pretendemos acercarnos a las consecuencias del neoliberalismo en el cine latinoamericano desde una perspectiva

distinta más allá de su concepción como un producto o mercancía de la cultura neoliberal. En concreto, centrándonos en los discursos, es decir, en las narrativas cinematográficas como un área específica de la cultura de la corrupción, la cual interactúa en el caso latinoamericano con la ideología neoliberal de forma dinámica y en continua evolución. Aquí, por tanto, buscamos examinar a través de qué estéticas y estrategias narrativas el cine latinoamericano en el siglo XXI trata de censurar y resistir a los patrones neoliberales de interpretación de la corrupción. En consecuencia, el objetivo principal de esta contribución es reflexionar críticamente cómo estas ficciones audiovisuales legitiman o deslegitiman las narrativas neoliberales sobre lo corrupto. Así, entendemos aquí las narrativas neoliberales como aquellas construcciones discursivas que promueven las políticas de desregulación económica, privatización y, sobre todo, la reducción del Estado. De esta manera, no podemos olvidar que estos relatos cinematográficos de la corrupción son al mismo tiempo narrativas sobre el funcionamiento del Estado, es decir, sobre el ejercicio del poder y sus desviaciones, pero, además, y aún más importante, sobre sus relaciones con el sistema económico y el mercado. Muchos de estos relatos sobre la corrupción se entrelazan así con los dogmas del neoliberalismo y su objetivo de despolitización (Madra y Adaman 2018), y lo hacen, sobre todo, a través de la censura de la figura del político o funcionario público y, simultáneamente, a partir de la admiración, incluso en algunos casos, de la mitificación, de lo privado. Estas representaciones cinematográficas sobre la corrupción en América Latina en el siglo XXI deben leerse, por tanto, como un síntoma de la aplicación de las políticas neoliberales a partir de los años 80 en el continente (Ferrer Calle 2022, 104). Examinar la función que la corrupción juega en estas ficciones contemporáneas posibilita conocer qué tipo de espacios y periodos de tiempo predominan, configurando así un campo simbólico particular. Estos relatos cinematográficos sobre la corrupción no deben entenderse, por tanto, como una cuestión moral, sino como la asimilación y por tanto el triunfo de la despolitización de lo público y la mercantilización y privatización del Estado, impulsada por el neoliberalismo (Harvey 2005; Fernández Jilberto, Hogenboom y Demmers 2004) y, al mismo tiempo, cómo el intento de establecer unas narrativas de resistencia en busca de un espacio *posneoliberal*.

2. Enfoque teórico y metodología

Dentro de la denominada política cultural del neoliberalismo (Giroux 2005), la reorganización del cine como industria ha sido uno de sus objetivos principales. Este cambio no resulta baladí. La concepción del cine como mercancía ha conllevado la producción de una serie de nuevas subjetividades que se reflejan en los textos cinematográficos. Entre ellas destacan las cuestiones de género, la sexualidad y los vínculos entre el cine, la sociedad civil y el Estado, pero aún más importante para este artículo: las relaciones en torno a los espacios públicos y privados (Kapur y Wagner 2011, 3). De esta forma, para este trabajo se torna crucial reconocer y deconstruir estas subjetividades y narrativas, ya que estas suponen una parte fundamental de la biopolítica neoliberal que “produces and reproduces master narratives in order to validate and celebrate its own power” (Hardt y Negri 2003, 34). El neoliberalismo necesita, por tanto, de los medios de comunicación, en este caso del cine, para explicarse, reproducirse y extender así su hegemonía. Las economías neoliberales han transformado así por un lado la industria local y global cinematográfica, pero al mismo tiempo han remodelado las estéticas y la política del cine a través de los textos cinematográficos (Cooper 2019, 265-66). Este trabajo investiga y se centra, por tanto, en los relatos cinematográficos sobre la corrupción en el cine latinoamericano como consecuencia de las condiciones históricas, políticas y sociales provocadas por el neoliberalismo desde principios de los años 80 en América Latina. Con este objetivo, en este texto me centraré en analizar, a modo de ejemplo, las representaciones del político corrupto en dos largometrajes contemporáneos, como son: el film mexicano *La dictadura perfecta* (2014), del director Luis Estrada, y el largometraje argentino *La cordillera* (2017), de Santiago Mitre. Este trabajo camina así hacia la elaboración de una cartografía ficcional de la corrupción en las producciones audiovisuales contemporáneas hispanoamericanas. En definitiva, se trata de investigar hasta qué punto estas estéticas y narrativas cinematográficas han asimilado o resistido ante los principios de despolitización de lo público y privatización y mercantilización del Estado propuestos por el neoliberalismo en el continente. Para ello se tratará de responder a las siguientes preguntas: ¿En qué lugares y espacios están habitualmente ambientados estos relatos? ¿En qué tipo de mundo residen y cómo se comportan los personajes de estas historias? ¿Qué significado toman estas

narrativas cinematográficas respecto a la legitimidad de la figura del funcionario público?

3. Análisis

La primera de las películas que analizaré será la comedia satírica *La dictadura perfecta*. En un encuentro con el embajador de Estados Unidos, el presidente mexicano expone que “los mexicanos son mejores que los negros”, siendo en pocas horas el hazmerreír en las redes sociales. Ante tal situación, el presidente pide a la televisión pública mexicana que desvíen la atención del público antes de que estas declaraciones se conviertan en otra grave crisis de imagen y popularidad. De esta manera, la televisión pública mexicana emite un video en su noticiero estelar que involucra al gobernador Carmelo Vargas en graves negocios ilícitos. El gobernador, preocupado entonces por su futuro político, decide negociar un millonario y secreto acuerdo con los dueños del canal de televisión. Así, Carlos Rojo, productor de noticias de la televisión pública mexicana, junto a un reportero estrella del canal, son enviados al Estado donde gobierna Vargas para realizar una serie de reportajes en los que se muestren las buenas obras que el gobernador ha ejecutado en sus años de gobernatura. El objetivo no es otro que cambiar la imagen que la opinión pública tiene del corrupto Gobernador para convertirlo en una estrella política, e incluso en un posible candidato a la presidencia. En la primera escena que analizo aquí advertimos cómo la cadena de televisión pública mexicana emite en directo el video en el que se observa al gobernador Vargas recibiendo dinero de un narcotraficante en su despacho:

Gobernador Vargas: Aquí falta lana, mi mazacote. Le dije claramente cuál era el trato. Usted se está haciendo el pendejo. Se lo repito, si no aprovechamos ahora que estoy en la plenitud del pinche poder, entonces cuándo.

Narcotraficante: Perdón mi gober (Estrada 2014, 00:11:50-00:11:58).



Figura 1. El gobernador Vargas recibiendo dinero en su despacho (Estrada 2014, 00:11:50).

Las relaciones del gobernador con el narco volverán a surgir más adelante en la pantalla. En este caso, a través de un video que Agustín Morales, líder de la oposición, le muestra al personaje de Carlos, productor de la televisión pública mexicana. En este encuentro, se observa de nuevo al Gobernador Vargas reunido con otro narcotraficante. En la grabación, el narcotraficante soborna a Vargas con el objetivo de que este último firme unos permisos, al mismo tiempo que le exige una mayor discreción que la vez anterior. Por su parte, Vargas tranquiliza al narcotraficante con las siguientes palabras: “No se preocupe, compadre, ya ve que todo lo arreglamos. Y si nos sale otro diputadete que se quiera pasar de listo le metemos un plomazo como al puto de Ramírez y seguimos adelante” (01:08:34-01:08:43).

Estas dos escenas, a través de la figura del gobernador, ridiculizan la narrativa neoliberal de la clase política dominante y censuran así la implantación del neoliberalismo a través de la relación entre violencia y corrupción. Al mismo tiempo, estas representaciones subrayan la participación cada vez mayor del narcotráfico como una dinámica rentable del capital, estableciéndose así lo que algunos autores denominan para México como un régimen político neoliberal de tipo tecnocrático ante el nacimiento de una nueva forma de estado: el “Estado narco”. Se trata así de un Estado constituido ahora por representantes privados procedentes del crimen organizado que participan en los diferentes ámbitos institucionales, económicos y financieros (Solís González 2013, 8-9).

Posteriormente en la película el secuestro de dos pequeñas gemelas en el estado del gobernador es utilizado por el equipo de la televisión pública mexicana que trabaja para Vargas. La cadena decide hacer un seguimiento ininterrumpido de la noticia para desviar la atención sobre el caso de corrupción que afecta al gobernador. Cuando las niñas son encontradas, la cadena emite un montaje donde se finge el rescate de las pequeñas, siendo la farsa todo un éxito televisivo. Esto supone un triunfo para el gobernador, quien es aclamado por el público y la familia de las niñas, y que aprovecha la situación para promocionarse como candidato a la presidencia de México.



Figura 2. Vargas se presenta como candidato a la presidencia de México (Estrada 2015, 02:05:08).

A través del eslogan político que el gobernador emplea para su candidatura, “nuestro México puede cambiar” se acentúa irónicamente la crítica a la corrupción del sistema político mexicano. Un sistema que, personificado en la figura de Vargas, se transforma, tal y como presenta el título de la película, en “una dictadura perfecta”, que no expulsa a los corruptos, sino todo lo contrario, los protege. El protagonista, por tanto, representa los rasgos ya censurados por el escritor peruano Vargas Llosa en el año 1990 en relación a la democracia en México y, en concreto, al Partido Revolucionario Mexicano, del que dijo: “La dictadura perfecta es México. Tiene las características de la dictadura: la permanencia, no de un hombre, pero sí de un partido. Y de un partido que es inmóvil” (*ABC Literario* 1990, 10).

La segunda película que abordaré es el thriller *La cordillera*, obra del director Santiago Mitre. Respecto al argumento de esta producción argentina, el largometraje narra el drama político y familiar que atraviesa

su protagonista, el presidente de Argentina, Hernán Blanco, durante una cumbre de presidentes latinoamericanos en los Andes, en Chile, en la que se negocian y buscan distintos acuerdos entre los países asistentes. Blanco es un político provinciano, que acaba de ganar las elecciones y que tiene entre sus primeros desafíos internacionales una cumbre en la que se discutirá la posibilidad de formar una alianza petrolera a nivel continental. A las ya difíciles negociaciones, el presidente deberá hacer frente también a la amenaza de su exyerno, quien trabajó para él, y que pretende ahora denunciarlo por un caso de corrupción en el pasado. Ante esta situación Blanco hará que su conflictiva hija, Marina, de quien se nos dice tuvo problemas psicológicos, sea llevada a la cumbre en Chile para protegerla, con lo que Blanco conseguirá así ganar tiempo para tomar una decisión.

En la primera escena que analizo de este largometraje, el presidente argentino aterriza en Chile para la cumbre de países latinoamericanos. Tras despertarse en el avión, Blanco conversa con una de sus asistentes, Luisa Cordero, quien le pregunta si está preocupado por la denuncia de corrupción contra el partido de su exyerno:

Luisa Cordero: ¿Estás preocupado? Es una pavada, Hernán. En una semana la cosa ya no existe

Hernán Blanco: Una semana es demasiado tiempo. Hay que desarmarlo ya.

Luisa Cordero: Ya es imposible. Ya es la cumbre. Quédate tranquilo.

Hernán Blanco: No me puedo quedar tranquilo (Mitre 2017, 00:09:14-00:09:28).



Figura 3. El presidente Blanco aterriza en Chile (Mitre 2017, 00:09:20).

A diferencia del film anterior, *La dictadura perfecta*, la preocupación del protagonista en este largometraje por la publicación del caso de corrupción en el que está implicado se manifiesta de manera muy distinta. La serenidad con la que el personaje expresa su inquietud por las posibles consecuencias del caso contrasta con la vehemencia del gobernador Vargas. No obstante, la expresión “hay que desarmarlo ya”, vislumbra el perfil de un personaje que, pese a su apariencia sosegada, y aspecto de hombre común, parece no dudar en poner todos los medios a su alcance para conseguir su objetivo y limpiar así su imagen.

En la siguiente escena que examino el presidente Blanco es entrevistado por una periodista española en la cumbre, la cual le censura, precisamente, la imagen de “hombre común” que el político ha tratado de transmitir hasta ahora:

Periodista española: Pero es que usted no es un hombre común, es un presidente. Está en una cumbre de presidentes. Su nombre pasará a la historia. Su cara va a quedar reflejada en los billetes.

Hernán Blanco: Le aseguro que esa no es mi principal ambición.

Periodista española: Que curioso, es el primero que se atreve a pronunciar esa palabra.

Hernán Blanco: ¿Ambición?

Periodista española: Sí.

Hernán Blanco: ¿Qué tiene de malo? No es una mala palabra. No me imagino nada peor que un político sin ambición (00:39:08-00:39:28).



Figura 4. El presidente Blanco es entrevistado (Mitre 2017, 00:39:28).

De esta manera sutil, a través del protagonista, el film introduce la duda en el espectador: ¿es el presidente argentino cómo dice ser? O, dicho de otra forma: ¿implica la ambición del protagonista la utilización de medios ilegítimos, ilegales, o corruptos? ¿Cómo es el “hombre común” en realidad”? ¿Es posible corromperlo? Es cierto que la película no aclara de manera expresa las intenciones, ni tampoco el pasado, del protagonista. No obstante, son las actitudes o acciones de Blanco, como es el acuerdo secreto del protagonista con un enviado de Estados Unidos en relación a las negociaciones que se están llevando a cabo en la cumbre, las que revelan que incluso la naturaleza del denominado “hombre común” puede ser corrompida. De esta forma, esta película no censura los principios de despolitización de lo público y privatización y mercantilización del Estado adoptados por el neoliberalismo. El universo ficcional que propone la película normaliza así la privatización de lo político a través de la representación de la delgada frontera que separa los vínculos y los acuerdos entre el espacio privado y público del protagonista. En concreto, a través de una narración en las que el éxito y el beneficio económico personal parecen justifica cualquier medida o acción por parte de las élites políticas y económicas.

4. Conclusiones

Más allá de los enfoques políticos marxistas que se han ocupado de las consideraciones económicas del neoliberalismo (Harvey 2005 e 2007; O'Connor 2010) los estudios cinematográficos latinoamericanos deben seguir estudiando las relaciones entre las teorías neoliberales y los textos cinematográficos, ya que el cine puede ofrecer una visión enriquecedora de las transformaciones neoliberales del sujeto, la sociedad, la cultura y la estética (Cooper 2019, 265). Siguiendo este enfoque para analizar los relatos cinematográficos sobre la corrupción en el cine latinoamericano contemporáneo como consecuencia de la hegemonía neoliberal, en este trabajo se ha demostrado cómo estos dos largometrajes *La dictadura perfecta* (2014) y *La cordillera* (2017), por un lado, resisten ante los patrones neoliberales de interpretación de la corrupción, y por otro lado, los reproducen y promocionan. En el caso de *La dictadura perfecta* criticando cómo el poder político mexicano ha sido capturado por dos de los diferentes intereses privados en los que se manifiesta la hegemonía neoliberal, como son: los negocios criminales comerciales del narco y los intereses espurios y particulares de las empresas internacionales. Así, esta comedia satírica,

a través diferentes recursos estéticos y narrativos formula una *estética de la indignación* que toma forma en la respuesta desesperada y, a menudo violenta, de sus protagonistas.

Frente a este tipo de narraciones encontramos otro tipo de relatos cinematográficos en los que se legitiman los patrones neoliberales de interpretación de la corrupción a través de la elaboración de diferentes narrativas que buscan ratificar el fracaso del Estado. *La cordillera* trata así de exonerar al poder económico como fuente de corrupción y se centra en la figura del político o funcionario público. De esta forma, la corrupción se transforma en un problema cultural que se asocia a estructuras burocráticas del Estado. En consecuencia, aquí queda representada, aunque no estereotipada, la figura del funcionario público corrupto que contribuye o busca el éxito económico y profesional. En definitiva, este relato enuncia una estética cínica y conformista que concluye que no existe alternativa a la corrupción del Estado.

Filmografía

- La dictadura perfecta*. Luis Estrada (Dir.). Bandidos Films, México, 2014, 143 min.
La cordillera. Santiago Mitre (Dir.). K&S Films / La Unión de los Ríos / Telefé / Maneki Films, Argentina, 2017, 114 min.

Referencias bibliográficas

- ABC Literario*. 1990. "México, las dictaduras y Vargas Llosa. Abril 17: 10.
 Cooper, Anna. 2019. "Neoliberal Theory and Film Studies". *New Review of Film and Television Studies* 17, n.º 3: 265-277.
 Delgado, Maria y Cecilia Sosa. 2017. "Politics, Memory and Fiction(s) in Contemporary Argentine Cinema". En *A Companion to Latin American Cinema*, editado por Maria Delgado et al., 238-268. Hoboken: Wiley-Blackwell.
 Falicov, Tamara. 2013. "Ibero-Latin American Co-productions: Transnational Cinema, Spain's Public Relations Venture or Both?" En *Contemporary Hispanic Cinema Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*, editado por Stephanie Dennison, 67-88. Suffolk: Boydell & Brewer.
 Fernández Jilberto, Alex E., Barbara Hogenboom y Jolle Demmers. 2004. *Good Governance in the Era of Global Neoliberalism: Conflict and Depoliticization in Latin America, Eastern Europe, Asia, and Africa*. London/New York: Routledge.

- Ferrer Calle, Javier. 2022. "Magnicidio en *streaming*: estéticas neoliberales del escándalo de corrupción en *Historia de un crimen: Colosio*". En *Narratives of Money & Crime. Neoliberalism in Literature, Film and Popular Culture*, editado por Yasmin Temelli y Hans Bouchard, 89-109. Bern: Peter Lang.
- Giroux, Henry A. 2005. "The Terror of Neoliberalism: Rethinking the Significance of Cultural Politics". *College Literature* 32, n.º 1: 1-19.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. 2003. *Empire*. Cambridge: Harvard University Press.
- Harvey, David. 2005. *A Brief History of Neoliberalism*. Cary: Oxford University Press.
- Harvey, David. 2007. "Neoliberalism as Creative Destruction". *Socio-Economic Review* 610, n.º 1: 21-44.
- Hausmann, Matthias. 2015. "Historia de un escándalo: anticlericalismo y melodrama en *El crimen del padre Amaro*". En *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*, editado por Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr, 227-244. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.
- Kapur, Jyotsna y Keith B. Wagner. 2011. *Neoliberalism and Global Cinema: Capital, Culture, and Marxist Critique*. New York: Routledge.
- McClennen, Sophia A. 2018. *Globalization and Latin American Cinema: Toward a New Critical Paradigm*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Madra, Yahya M. y Fikret Adaman. 2018. "Neoliberal Turn in the Discipline of Economics: Depoliticization Through Economization". En *The SAGE Handbook of Neoliberalism*, editado por Damien Cahill *et al.*, 113-128. Los Angeles *et al.*: Sage.
- O'Connor, John. 2010. "Marxism and the Three Movements of Neoliberalism". *Critical Sociology* 36, n.º 5: 691-715.
- Price, Brian L. 2012. "Heterotemporal Mise-en-scène in the Films of Luis Estrada". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 16, n.º 1: 259-274.
- Robinson, Amy. 2014. "The Powerful, the Poor, and the Politics of Representation in Luis Estrada's *Un mundo maravilloso* (2006)". *Studies in Latin American Popular Culture* 32: 31-50.
- Sánchez Prado, Ignacio M. 2014. *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema 1988-2012*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Sandberg, Claudia and Carolina Rocha, eds. 2018. *Contemporary Latin American Cinema: Resisting Neoliberalism?* Cham: Springer.
- Solís González, José Luis. 2013. "Neoliberalismo y crimen organizado en México. El surgimiento del Estado narco". *Frontera norte* 25, n.º 50: 7-34.
- Tschiltschke, Christian von. 2013. "La transformación del lugar común en el "cine negro" de Pablo Trapero: *El bonaerense* (2002), *Leonera* (2008), *Carancho* (2010)". En *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negro de Argentina y Chile*, editado por Sabine Schmitz, Daniel A. Verdú Schumann y Annegret Thiem, 71-92. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.