

5

Cronotopos de la crisis en el cine argentino (2001-2010)

Alfredo Dillon

Introducción

La propuesta de este trabajo es recorrer un corpus de largometrajes de cuatro de los directores más emblemáticos del denominado Nuevo Cine Argentino –Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, Adrián Caetano y Pablo Trapero–, con el objetivo de rastrear en sus obras los modos de representación de la crisis que atravesó el país al comenzar el siglo XXI. La crisis se presenta, en el cine de estos autores, por medio de una serie de cronotopos en los que emergen diversas figuras que dan cuenta de la crisis nacional: la descomposición familiar, la catástrofe individual, la exacerbación de las desigualdades, el estallido de la violencia y la disolución de los vínculos sociales, entre otras.

El artículo ofrece un análisis de las representaciones cinematográficas de la crisis a través de lo que en este volumen se llama los cronotopos configurados. Centramos nuestra atención en el espacio filmico (Gaudreault y Jost, 1995, pág. 88) para rastrear en los textos audiovisuales las huellas del contexto social en el que fueron producidos. Esto no implica comprender las narrativas como mero “reflejo” de realidad social; más bien entendemos esta relación en términos de “determinación negativa”, tal como lo plantea Williams (1997). En su concepción, las condiciones históricas materiales determinan negativamente a los fenómenos culturales, en el sentido de que “son experimentadas como límites” (pág. 107). Esto habilita leer en la ficción las huellas del contexto histórico social en que fue producida, reconociendo que ese contexto opera marcando límites y no imponiendo temas, formas o estilos.

Nuestra premisa es que resulta posible pensar los espacios y las temporalidades configuradas en estas películas como cronotopos de la crisis argentina de comien-

zos de siglo. Para Bajtín (1989), como para Williams, las obras artísticas son siempre portadoras de coordenadas espaciotemporales que permiten reconocer huellas de la época y el lugar en que esas obras han sido creadas. Son esas huellas las que buscaremos en el cine de Martel, Alonso, Caetano y Trapero.

5.1. El Nuevo Cine Argentino y la crisis de 2001

El año 2001 marcó en la Argentina el fin de la década neoliberal, iniciada con el gobierno de Carlos Menem (1989-1999) y concluida con la caída de Fernando de la Rúa (2000-2001), en un contexto de recesión, cifras inéditas de desempleo, desindustrialización y estallido social (Schuster, 2013). El 19 y 20 de diciembre de 2001, en Buenos Aires y las principales ciudades de la Argentina, hubo protestas masivas que concluyeron con la renuncia del presidente y dejaron un saldo de 39 muertos. Caceroladas, saqueos y movilizaciones populares fueron las marcas de estas jornadas, que dieron lugar a un período de profunda inestabilidad institucional en el país.

La consigna “Que se vayan todos” expresó la impugnación de las formas convencionales de representación y condensó el rechazo generalizado a la clase política y las instituciones, luego de diez años de retroceso del Estado como consecuencia de las reformas neoliberales (Svampa, 2011, pág. 19). Las marchas y protestas de fines de 2001, que se prolongaron durante casi todo el año siguiente, movilizaron a los sectores medios y los sectores populares, dando lugar a otro lema emblemático de aquellos meses: “Piquete y cacerola, la lucha es una sola”. Con un índice de pobreza que alcanzó el 53% tras la devaluación de enero de 2002, las fronteras entre clase media y clase baja se volvieron difusas, pero eso no se tradujo en una “alianza” de clases, sino que los reclamos de cada sector fueron heterogéneos (Gordillo, 2010).

Más allá de los acontecimientos de 2001-2002 –movilizaciones, saqueos, protestas–, la crisis se inscribió en un *proceso* social, político y económico cuyos orígenes pueden rastrearse hasta comienzos de la década de 1990 o incluso hasta la última dictadura militar. El gobierno de facto de 1976-1983 y el gobierno de Carlos Menem coincidieron en una agenda económica neoliberal que promovió la apertura financiera, la desindustrialización, el endeudamiento, las privatizaciones y la reducción del Estado (Svampa, 2005).

El colapso social, económico y político coincidió, paradójicamente, con el refloramiento de la industria cinematográfica nacional y, en particular, con la aparición de una serie de jóvenes directores –Martel, Alonso, Caetano, Trapero, Stagnaro, Carri, Rejtman, por nombrar solo algunos– a quienes la crítica aglutinó detrás de la etiqueta de “Nuevo Cine Argentino” (NCA).

Para Verardi (2009), “más allá de la innegable disparidad estética de los filmes, la idea de ruptura e introducción de un nuevo escenario en el universo de la cine-

matografía nacional aparece afirmada en el campo y consensuada por sus distintos exponentes (realizadores, crítica, público)” (pág. 181). Caracterizado por la heterogeneidad estética, el NCA se define más bien en contraposición con el cine argentino de la década de 1980, propenso a la alegoría y la pedagogía (Aguilar, 2010, pág. 24). También se recorta en contraste con el cine de mercado contemporáneo a estos directores, del que se distingue, según Prysthon (en Andermann, 2013), por un “abandono del discurso político explícito (...), en pro de una búsqueda de lo que está oculto, callado, apagado, constituyendo así otro tipo de política: la política de lo cotidiano” (pág. 95). Según Andermann, la filmografía de estos directores “observa los efectos públicos e íntimos de un país en crisis” (2007, pág. 279).

Dipaola (2010) enumera algunos rasgos comunes a varias de las películas habitualmente incluidas dentro de esta etiqueta: la desaparición de la figura del héroe, el privilegio del instante y la condensación del acontecimiento desde el presente, el rechazo al cine ideológico y centrado en la denuncia, y el abandono del costumbrismo propio de las narraciones televisivas.

En su estudio sobre el cine argentino contemporáneo, Page (2009) reconoce que la crisis es la marca propia de este “nuevo” cine, caracterizado por la opacidad y la búsqueda deliberada de la ilegibilidad de las imágenes. Sus particularidades, según Page, son los personajes que actúan por medio de sus gestos y posiciones, los individuos son individuos y no “símbolos” de otra cosa, y se rechazan las formas narrativas clásicas y los temas políticos tradicionales.

Para Oubiña (en Andermann, 2013), la dimensión política que logran los filmes del NCA no se debe a que “sustenten una ideología en particular, sino [a que] fundan una nueva relación crítica de las imágenes con la realidad” (pág. 49). Chamorro (2011) coincide en la defensa del compromiso político del NCA, partiendo de la premisa de que estos directores comparten ciertos rasgos en la representación del espacio urbano y en el registro de las consecuencias (catastróficas) de las políticas neoliberales en dichos espacios y los sujetos que los habitan.

La crisis también constituye un hito fundamental para lectura crítica de Amado (2009): “Encuentro en el clima de revuelta popular, que acompañó la crisis económica e institucional de 2001 y 2002, [un] punto medular de la realidad histórico-política argentina de profundo impacto en el imaginario y en la memoria de la sociedad” (pág. 13). Ese clima se expresó en los distintos lenguajes artísticos, y el cine no permaneció ajeno. Para esta autora, “el clima de convulsión popular, el paisaje humano y social de la crisis, inspiró un gran activismo simbólico en distintas manifestaciones del arte” (2009, pág. 208).

En síntesis, aunque resulta imposible delinear una propuesta estética común a todos los directores del NCA, la crítica es unánime al señalar el impacto de la crisis de principios de siglo como una de las características comunes a la mayoría de estas películas. El análisis de los cronotopos filmicos poscrisis permite ver cómo el cine asimila “el tiempo y el espacio histórico real” (Bajtín, 1989, pág. 237), es decir, cómo la huella de los acontecimientos sociales se imprime en las películas

de ficción. En términos de Bajtín, el cronotopo constituye una herramienta privilegiada para analizar una obra artística “en sus relaciones con la realidad” (pág. 393). No se trata de leer las películas en clave alegórica, sino de reconocer los efectos de sentido de la construcción temporal y espacial en el Nuevo Cine Argentino. Como explica el teórico ruso, la construcción cronotópica tiene siempre un aspecto “valorativo”; el tiempo y el espacio no constituyen simplemente el “fondo” sobre el que se recortan las acciones de los personajes, sino que son portadores de significaciones.

5.2. Lucrecia Martel: el gótico provincial

Lucrecia Martel es una de las directoras más reconocidas del Nuevo Cine Argentino; su ópera prima *La ciénaga* (2001) fue elegida como la mejor película argentina de la década 2001-2010 por la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (Fipresci). Su trilogía se completa con *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2007).

Las tres películas fueron filmadas en la provincia de Salta, en el norte de Argentina, y transcurren mayormente en espacios cerrados. Pese a que privilegian los ambientes domésticos, las películas de Martel son susceptibles de una lectura política que permite encontrar en la casa y la familia ciertas huellas de los procesos sociales. Aunque, como afirma Aguilar (2010, pag. 24), el Nuevo Cine Argentino descarta la alegoría nacional, Martel apela de manera evidente al uso de la ambigüedad y el simbolismo. Para Page, la fisura de la alegoría en Martel no obedece a una “apoliticidad”, sino a nuevas modulaciones de lo político en la narrativa cinematográfica, a partir de la indistinción entre la esfera pública y la esfera privada (en Rangil, 2007, pag. 157).

En *La ciénaga*, la acción transcurre en dos espacios principales. El primero es la finca La Mandrágora, que obtiene su nombre de una planta antiguamente utilizada como sedante; allí la figura dominante es Mecha (Graciela Borges), una mujer que vive borracha, arrastrándose por su casa casi como una muerta viva. La finca está rodeada por el cerro, el espacio de la naturaleza amenazante, donde la tormenta acecha constantemente. En el cerro vemos una ciénaga donde ha quedado atrapada una vaca que se pudre a lo largo de la película; la parálisis –y la consecuente putrefacción– de este animal se corresponden con la de los protagonistas, siempre acostados en la cama.

El otro espacio central es la casa del personaje llamado Tali (Mercedes Morán), ubicada en la ciudad ficcional de La Ciénaga; el “afuera” de este espacio aparece signado por los festejos de carnaval. Aplastados por el encierro y un clima opresivo, los personajes depositan su esperanza en espacios virtuales: el de la televisión, que hace ingresar el mundo exterior al reducto de la habitación, y el del país extranjero, Bolivia, adonde las primas Mecha y Tali planean un viaje que nunca se concretará.



Imagen 5.1. *La ciénaga*. Los personajes detenidos en el tiempo, anestesiados por la decadencia y la descomposición familiar.

Si en el cine argentino clásico era la mesa el ambiente que reunía a toda la familia (Pérez Rial, 2012), en el cine de Martel este espacio ha sido reemplazado por la cama y la pileta llena de agua estancada: esos dos espacios, definidos por la posición horizontal de los personajes, operan como signos de la situación subjetiva de los protagonistas, detenidos en el tiempo, anestesiados por la decadencia y la descomposición familiar. Siguiendo la célebre teorización de Freud (1989), en Martel la familia es el ámbito de lo siniestro: aunque el peligro parezca estar afuera –en el cerro o en Bolivia–, la muerte acecha en el hogar, donde los vínculos se han vuelto extraños y perturbadores.

En *La niña santa*, el espacio principal es el hotel de Helena (Mercedes Morán), también presentado como un edificio en decadencia, que hace muchos años tuvo su época de esplendor pero ahora apenas subsiste, con caños rotos, paredes descascarilladas y una iluminación opaca. Dentro del hotel, Martel privilegia de nuevo las habitaciones y, dentro de estas, la cama; la habitación y el baño no son aquí ámbitos de intimidad, sino todo lo contrario: cualquiera puede ingresar en cualquier momento. También tiene gran importancia el espacio de la pileta, que puede identificarse con la situación de los personajes adultos: Helena y su hermano Freddy (Alejandro Urdapilleta) están suspendidos en el tiempo, viven haciendo planes que no concretan. La figuración del hotel se completa con secuencias en los pasillos y en el ascensor, y se contraponen con la casa de la familia de Josefina (Julietta Zylberberg), la mejor amiga de Amalia; la madre de Josefina incluso remarca la diferencia entre ambos espacios (“Esto no es un hotel. Esto es una casa de familia”), aunque no logra por eso imponerle sus reglas morales a su hija, involucrada en una relación incestuosa con el primo.

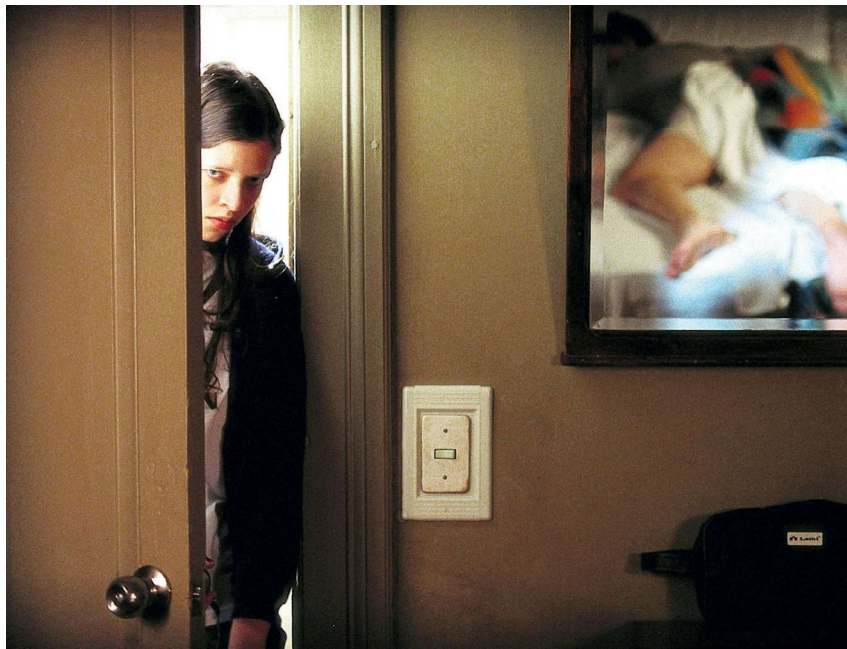


Imagen 5.2. María Alché (Amalia) en *La niña santa*.

En estas películas la construcción espacial aparece marcada por el extrañamiento: el espectador no logra reconstruir los ambientes, mostrados de manera fragmentaria. Jagoe y Cant (en Rangil, 2007, pág. 175) consideran que la ausencia de tomas de orientación es uno de los rasgos que definen el método de Martel: al “descentrar” la cámara, la directora logra reproducir en el espectador la sensación de desorientación en la que parecen inmersos sus personajes, y que puede asociarse con la experiencia social de la crisis de comienzos de siglo, que puso en cuestión varias de las instituciones básicas que solían regir la vida en común (entre ellas, el Estado, la moneda y el trabajo).

Muchos de estos elementos –la pileta, la casa familiar, el hotel– reaparecen en *La mujer sin cabeza*. Con una estructura menos coral que las anteriores y centrada en un solo personaje, Verónica (María Onetto), este tercer largometraje otorga mayor despliegue al espacio del auto y la zona “otra” de los sectores populares, identificada con el vivero, la ruta de tierra y el barrio marginal donde vive el chico que la protagonista cree haber atropellado. También aquí hay una inversión de la intimidad –aunque buena parte de la película transcurre en la casa, Verónica hace su confesión más importante en la cola del supermercado– y una proliferación de espejos, “espacios” virtuales que pueden engañar la percepción, en los que la protagonista se busca a sí misma.

Martel construye en su trilogía del norte argentino un gótico rural: las familias son incestuosas y viven recluidas; los personajes se ven amenazados por la herencia de la locura, transmitida de generación en generación; proliferan las imágenes de muerte (aunque la fatalidad se concrete solo por accidente); y la casa decadente es la imagen externa de la ruina (psicológica, moral) de sus moradores. Hay que recordar que, en su análisis de la novela gótica, Kilgour (1995, pág. 5) señala que uno de sus rasgos típicos de este género es la identificación entre la casa y los personajes que la habitan.

La utilización del fuera de campo es un procedimiento central en la construcción espacial; el sonido es tal vez el elemento más importante en este sentido. El fuera de campo es el espacio (imaginario) de la catástrofe: es allí donde se despliegan los elementos que definen la atmósfera inquietante de estas películas. En *La ciénaga*, desde el comienzo, la directora juega con la ambigüedad de los truenos y los disparos de las escopetas: esos sonidos son determinantes en la caracterización del cerro y definen el clima de amenaza que atraviesa toda la película. Es crucial, también, la función que desempeñan los ladridos: un sonido que vuelve una y otra vez a lo largo del filme aunque nunca “vemos” su fuente (el “perro rata” de los vecinos), y que dispara la imaginación de Luciano, quien morirá como consecuencia de su curiosidad. De alguna manera, esos ladridos sintetizan el funcionamiento del cine de Martel: la mayor densidad de sentido está en aquello que no se ve, el espacio filmico no es solo un espacio visual sino, como sostiene Aumont, un “espacio imaginario” (1995, pág. 25).

En *La niña santa*, el sonido adquiere una importancia fundamental en la construcción del ambiente. El theremín en la calle (que suena de manera casi “mágica”, moviendo los dedos pero sin *tocar* nada), las canciones que Amalia musita, el permanente sonido de acople en el hotel, los acúfenos que padece Helena (sonidos en el oído que no proceden de ninguna fuente externa) y que distorsionan su percepción auditiva construyen una atmósfera en la que el misterio se insinúa a través de los “sonidos acusmáticos” (Chion, 1999, pág. 173) que envuelven a los personajes.

En el cine de Martel, la temporalidad se ha detenido para los personajes y solo queda un eterno presente que se dilata, un “aquí y ahora absoluto” que atrapa a los sujetos en un tiempo muerto. Amado (2009, pág. 229) propone leer las posiciones de los cuerpos en *La ciénaga* como signos que refuerzan una trama caracterizada por la detención de la temporalidad. Esta perspectiva se basa en la conceptualización de la “imagen-tiempo” de Deleuze: en el cuerpo es posible leer distintas “capas de pasado” (1987, pag. 135), la historia del sujeto y su “interioridad”. Según Verardi (2013), en *Martel* la “suspensión del tiempo” puede leerse en tres niveles: como una característica indisociable de los espacios provincianos donde transcurre la acción, como un signo que permite dar cuenta del estado subjetivo de los personajes y, finalmente, como un procedimiento que traduce en términos estéticos una situación social marcada por la decadencia y el derrumbe de todo horizonte de futuro.

En estas películas, el espacio doméstico –sea la casa o el hotel– constituye un cronotopo en el que es posible reconocer, de manera metonímica, la crisis social. Como escribe Page: “La retirada del cine a la esfera privada puede leerse (...) como una intervención crítica que señala el fracaso de un Estado disfuncional en quiebra” (en Rangil, 2007, pag. 166). El gótico –con su exaltación de la decadencia, la muerte, lo siniestro y la fatalidad– le permite a la directora traducir en imágenes el pesimismo poscrisis: tras el fin de la “fiesta menemista” –y acaso no sea casual que la primera escena de su *opera prima* sea, justamente, un fin de fiesta–, lo que ha quedado es un país en ruinas, con una clase media impotente, al borde del abismo, y a la vez desesperada por mantener el estatus que la diferencia de los pobres, esos “otros” que proliferan tras la debacle nacional.

5.3. Lisandro Alonso: naturalismo posneoliberal

Lisandro Alonso es tal vez el más radical de los directores del Nuevo Cine Argentino. Sus películas, en el límite entre la ficción y el documental, proponen relatos en los que el ritmo se ralentiza hasta casi detenerse y el verdadero protagonista es el ambiente donde sucede la acción. Alonso es heredero de la estética naturalista, caracterizada por la atención al detalle, la morosidad en la observación y una concepción determinista de la relación entre el sujeto y su espacio.

“Mis películas (...) surgen de la zona donde quiero filmar. Y de qué tipo de vidas generan esos lugares. Para mí los lugares son casi tan protagonistas de mis películas como las personas”, ha declarado este director (Fontana, 2009). En sus filmes *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004) y *Liverpool* (2008), el espacio tiene prioridad sobre el relato: son películas que describen zonas antes que contar historias. Al decir de Choi, “la sustracción parece ser la esencia del método cinematográfico de Alonso: ausencia de psicología, ausencia de motivos narrativos, ausencia de fabulación y de voz narrativa” (en Andermann y Fernández Bravo, 2013, pág. 72).

Es posible pensar los ambientes del cine de Alonso como cronotopos de la crisis argentina. *La libertad* sucede en el monte pampeano, y su protagonista es un hachero, Misael, que se llama igual que el actor no profesional que lo encarna (Misael Saavedra). *Los muertos* se divide en tres partes: la primera está ambientada en la cárcel donde está encerrado el protagonista, Vargas (interpretado por un actor homónimo); la segunda muestra al personaje, ya libre, en la ciudad de Goya (provincia de Corrientes), y la tercera –que ocupa la mitad de la película– transcurre en la selva correntina, en la que se interna el protagonista en busca de su hija. Finalmente, la zona que Alonso elige para *Liverpool* es un aserradero situado a algunos kilómetros de Ushuaia, literalmente en el fin del mundo. Aquí el protagonista es un marinero, Farrel (Juan Fernández), que vuelve de un viaje para reencontrarse con su madre después de muchos años de ausencia.



Imagen 5.3. *Liverpool* cuenta la historia de un marino que regresa a su casa en Tierra del Fuego después de pasar la mayor parte de su vida en el mar.

Junto con Martel, Alonso promueve una suerte de “descentramiento” del cine nacional, al llevar a la pantalla ambientes habitualmente marginales para la filmografía local, centrada sobre todo en Buenos Aires. En estas tres películas, los espacios que elige Alonso son ámbitos naturales, “premodernos”. En *La libertad* y *Los muertos* se trata de la pampa y la selva: allí la naturaleza es proveedora, los personajes satisfacen sus necesidades tomando de ella lo que precisan y se desplazan sin sobresaltos. Misael y Vargas son, evidentemente, “hijos” de las zonas que vemos en pantalla. En *Liverpool*, en cambio, la naturaleza adquiere otras características: el paisaje nevado de Tierra del Fuego está cargado de silencio y hostilidad; el ambiente es gélido como la personalidad de Farrel.

Deleuze (1984) define el naturalismo a partir de la “imagen-pulsión” que presenta un “mundo originario” (pág. 179). Algo de esto puede leerse en estos planos de Alonso, en los que los protagonistas se empequeñecen hasta volverse invisibles, devorados por el paisaje en su regreso al mundo originario de la selva subtropical o el bosque fueguino. El cine de Alonso ilustra de manera evidente la afirmación de Bajtín (1989) de que en la novela –y añadimos, por extensión, en el cine– “la imagen del hombre (...) es cronotópica” (pág. 238): es posible caracterizar a estos protagonistas a partir de su relación metonímica con los espacios donde transcurre la acción. El espectador no accede a la interioridad de estos sujetos; la cámara se limita a desplegar sus características físicas, priorizando la fisiología sobre la psicología (De Luca, 2014).

El sonido –a cargo, en las tres obras, de Catriel Vildosola– tiene una función crucial en la construcción de los ambientes. En los dos primeros filmes suenan

constantemente los pájaros e insectos de la selva y la pampa; ocasionalmente el viento agitando las hojas de los árboles o algún ladrido de perro. En *Liverpool*, en cambio, reina el silencio y solo se escuchan las pisadas del protagonista sobre la nieve. En ninguna de las tres películas hay música extradiegética, salvo cuando llegan los títulos. Los personajes casi no hablan y, cuando lo hacen, sus voces resultan más funcionales a la banda sonora que al diálogo tradicional. El tono, el volumen y la modulación de las voces revelan la zona a la que los personajes pertenecen; el habla es aquí índice de un espacio antes que portadora de significados.

La prioridad de la naturaleza sobre los personajes se verifica en que la cámara espera a los protagonistas en sus desplazamientos, los percibe al entrar en cuadro y luego, una vez que han quedado fuera de campo, se queda registrando el espacio. La primacía del registro espacial sobre los personajes también queda en evidencia, en las dos primeras películas, en sendas secuencias –ampliamente discutidas por la crítica– en las que la cámara se independiza de los personajes y deambula por la naturaleza. El cine de Alonso se inscribe en lo que De Luca denomina “realismo de los sentidos”, caracterizado por “la aplicación hiperbólica de la toma larga, que promueve una experiencia de visión sensorial anclada en la duración y en la pura presencia fenomenológica de la materia animada e inanimada” (2014, pag. 1; la traducción es nuestra).

La poética de Alonso apuesta por un extrañamiento de los ambientes, particularmente de los espacios cerrados: al espectador le cuesta reconstruir y reconocer algunos de los sitios en los que transcurre la acción. En *Los muertos*, por ejemplo, la cárcel de la primera parte de la película se va configurando de manera fragmentaria, a partir de distintos indicios: el patio, los guardias, la exclusiva presencia masculina. El elemento más emblemático, las rejas, tarda en aparecer. En *Liverpool* se agudiza este procedimiento: las primeras secuencias transcurren en un espacio tan cerrado que resulta irreconocible. Recién después de unos minutos, cuando Farrel sale a cubierta y vemos el mar, entendemos que la acción inicial sucede en un barco carguero. Alonso no se preocupa por mostrar los espacios de manera previsible para volverlos reconocibles, sino que el espectador los va descubriendo –con cierto esfuerzo– a partir de los desplazamientos del protagonista.

En cuanto a las coordenadas temporales, estas películas podrían transcurrir casi en cualquier década de la segunda mitad del siglo xx, por el primitivismo de la forma de vida de los protagonistas y el bucolismo de las imágenes. De todas maneras, la trama aporta datos que permiten ubicarlas de manera precisa. En *La libertad*, el espectador se entera de que la acción transcurre en el año 2000 por medio de la locutora de la radio que escucha el protagonista. En *Los muertos*, el anclaje temporal corre por cuenta de la policía: la única mención del lugar (Corrientes) y el año (2003) en que se desarrolla la película está en boca del oficial que le lee a Vargas el acta de su salida en libertad. En *Liverpool* ya no hay ninguna marca temporal que permita establecer con precisión cuándo sucede la acción.

Cronotopos de la crisis en el cine argentino (2001-2010)

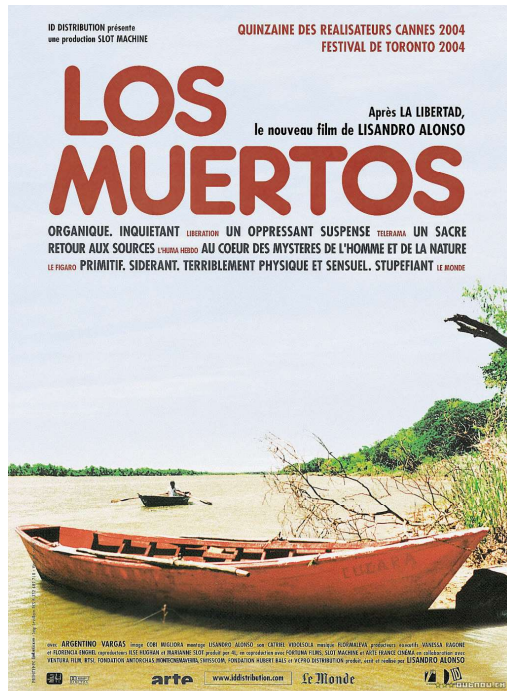


Imagen 5.4
Los carteles de las películas de Lisandro Alonso escogen como base una imagen que muestra un cronotopo paisajístico naturalista.

Los tres protagonistas de estas películas tienen atributos fundamentales en común. Son personajes solitarios, desprovistos de vínculos, que circulan por los márgenes. El mundo de estos hombres se caracteriza por la disolución de lo social y lo familiar: son personajes nómadas (Aguilar, 2010, pag. 41), sin nexos con el Estado –la única presencia de lo estatal se cristaliza en la cárcel de la primera parte de *Los muertos*– y cuyo contacto con la sociedad se plasma apenas en las pequeñas transacciones económicas que realizan (vender los troncos, comprar una camisa). En el cine de Alonso no hay instituciones, agenciamientos colectivos ni “pueblo”: solo individuos aislados y ensimismados, cuya interioridad es inaccesible para el espectador.

Misael, Vargas y Farrel son personajes que literalmente no dicen nada, porque no tienen nada que decir, en el sentido político de la expresión: se mantienen al margen de cualquier relato político. Viven inmersos en el silencio y la incomunicación: en *La libertad*, por ejemplo, las primeras palabras llegan a los 30 minutos de película. Este silencio, consecuencia de la radical soledad de los personajes, puede asociarse en algún caso (como el de Farrel) a la culpa o al recuerdo, pero las películas no se preocupan por asignarle un sentido a esa escasez de lenguaje, que también puede leerse sencillamente como un reflejo del vacío interior de estos protagonistas, para quienes ya no hay nada que decir ni nada que hacer –ningún proyecto, ningún futuro– más allá de lo que la realidad natural les ofrece.

La presencia dominante de la naturaleza, la tendencia al registro documental y el laconismo de la trama narrativa han dado pie a lecturas esteticistas del cine de Alonso, pero la crítica también ha hablado de un cine “posneoliberal” que da cuenta de la precariedad de la vida y la disolución de lo comunitario en medio de la debacle económica y social; un cine que revela la “desciudadanización” (Martins, 2014), entendida como la pérdida de derechos sociales, laborales y políticos producida como consecuencia de las reformas neoliberales implementadas durante la década de 1990. Siguiendo a Oubiña (en Andermann y Fernández Bravo, 2013), puede afirmarse que la dimensión política de los filmes de Alonso no se debe a que estos “sustenten una ideología en particular, sino [a que] fundan una nueva relación crítica de las imágenes con la realidad” (pág. 49).

5.4. Adrián Caetano: la violencia de los suburbios

En *Bolivia* (2001) y *Un oso rojo* (2002), Adrián Caetano explora la periferia de Buenos Aires –el conurbano– durante los años más duros de la crisis económica. Su obra ha sido definida como “cine del margen” (Mullaly, 2009: 160); sus personajes son “descartes del capitalismo” (Aguilar, 2010: 43). Junto con Pablo Trapero, Caetano suele ser ubicado por la crítica dentro de la “línea realista” del Nuevo Cine Argentino, aunque esta clasificación ha sido ampliamente discutida (cfr. Verardi, 2009).

El protagonista de *Bolivia* es Freddy (Freddy Flores), un boliviano que llega a Buenos Aires en busca de trabajo y se encuentra con una ciudad en plena crisis, poco antes del estallido de diciembre de 2001. Bolivia es a la vez el lugar de origen del personaje y su destino imposible: la canción que cierra el largometraje (titulada precisamente *Bolivia*, de Los Kjarkas) habla sobre la necesidad de un hogar y un futuro que “sonría prometedor”. Bolivia representa para el protagonista un cronotopo imaginario, una utopía imposible: la de reencontrar en Argentina, su país de destino, la posibilidad de un hogar como el que tenía en su tierra natal.

Para el resto de los personajes (el patrón de Freddy y los clientes de la parrilla donde consigue trabajo), Bolivia es un lugar “otro”, al que ni siquiera podrían ubicar en el mapa. Varias veces los personajes confunden Bolivia con Perú, o piensan que Perú es un país centroamericano, o asimilan como bolivianos a todos los inmigrantes. La película deja en evidencia que debajo del prejuicio subyace, entre otras cosas, la ignorancia. Para el Oso y Marcelo, los dos principales clientes de la parrilla, la única distinción clara y tajante es entre “argentinos” y “extranjeros”. Para ellos, “paraguayo” y “boliviano” funcionan como sinónimos, y dentro de esas categorías quedan incluidos todos los inmigrantes de países sudamericanos.

La mayor parte de la historia transcurre en el interior de la parrilla, que opera como un micromundo masculino en el que es posible leer los rastros de la crisis nacional. Todos los personajes están endeudados y agobiados por los problemas de

Cronotopos de la crisis en el cine argentino (2001-2010)

dinero; los billetes son un *leitmotiv* fundamental de la película, con varios planos en los que los personajes cuentan dinero o se lo reparten. Además de las deudas, el desempleo es la gran amenaza que erosiona la seguridad de los personajes.



Imagen 5.5. Freddy (Freddy Waldo Flores), el protagonista de *Bolivia*, y Rosa (Rosa Sánchez), la inmigrante paraguaya que trabaja con él en el bar.

La precariedad absoluta de la situación económica deja a estos sujetos al borde del abismo —en el que caerán muchísimas familias argentinas de clase media— y los pone en nerviosa ebullición: al límite del estallido. Este clima crispado funciona como caldo de cultivo para la violencia, que primero aparece contenida y latente, pero que no tardará en descargarse sobre la figura más débil de ese micromundo: el parrillero indocumentado. La fatalidad de ese desenlace es anunciada desde el comienzo: la primera imagen que vemos al empezar la película es la de un reloj, cuya recurrencia va puntuando la historia y parece operar como una cuenta regresiva hacia la muerte.

La película exhibe, desde el interior de la parrilla donde transcurre la acción, los estertores de un país que naufraga. En medio de esa amenaza, los extranjeros son el principal “chivo expiatorio”. A lo largo de todo el filme hay un nerviosismo que circula en las miradas y en el lenguaje como una carga eléctrica, y que al final de la historia se volcará sobre Freddy, consumando la tragedia prometida desde el primer cuadro.

Bolivia ofrece una indagación sobre la violencia como productora de identidad social. El Oso (Oscar Berteá) “sacrifica” a Freddy para aferrarse a su propia pertenencia a una comunidad en proceso de disolución. La película, construida en gran

medida a partir de planos generales de la parrilla (muchos de ellos picados, desde el techo o el televisor), observa esta violencia con neutralidad, como asistiendo al funcionamiento de un mecanismo. La puesta en escena de *Bolivia* no juzga la violencia: más bien la considera inevitable, constitutiva de una sociedad asfixiada por la crisis. La crudeza y la imparcialidad se ven acentuadas por el uso del blanco y negro; el único acontecimiento que conmueve este registro documental llega con la emergencia de la violencia suprema del homicidio de Freddy.

La siguiente película de Caetano, *Un oso rojo*, cuenta la historia de un hombre condenado que no puede eludir su destino. El protagonista (“El Oso”, interpretado por Julio Chávez) es un convicto –por robo a mano armada y homicidio– que sale en libertad luego de estar en la cárcel siete años. El Oso intentará recuperar a su familia (su mujer, que formó una nueva pareja, y su hija Alicia) después de tanto tiempo de ausencia, pero en el transcurso de la película entenderá, como le explica el dueño de la remisería donde consigue trabajo, que “a veces, para hacerle bien a la gente que uno quiere, lo mejor es estar lejos”.

La película retoma varios elementos del género *wéstern*. Pero se trata de un *wéstern* del conurbano: la familia del Oso vive en San Justo, en el partido de La Matanza, el más poblado y uno de los más pobres del Gran Buenos Aires. El protagonista es un expresidiario que, como los viejos *cowboys*, ejerce “justicia” por mano propia y de manera directa, al margen de la ley y las instituciones. No faltan aquí las escenas de tiroteo, ni la construcción del personaje principal como un hombre duro, taciturno y “nómada” (que en vez de andar a caballo, recorre de noche la ciudad en su remís), ni el rescate de una mujer en problemas (en este caso, económicos).

La construcción espacial define el género cinematográfico, en línea con los postulados de Batjín: (1989): “En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los géneros. Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo” (pág. 238). El Turco (René Lavand), oscuro personaje que le debe dinero al Oso y lo atrae nuevamente hacia el delito, hace explícita la relación de la película con el *wéstern* cuando compara a San Justo con el Lejano Oeste: “Tené cuidado con ese pueblo, es medio jodido. Siempre andan a los tiros, como en el *Far West*”. La puesta en escena subraya la continuidad entre el Oeste del Gran Buenos Aires y el Oeste estadounidense: vemos antros donde se reúnen delincuentes, apostadores y borrachos; bares inundados de humo de cigarrillo y cerveza, donde los personajes juegan al *pool* y lanzan miradas hostiles al desconocido; calles de tierra polvorientas y, como últimos reductos habitables, el hogar familiar y la escuela.

Como en *Bolivia*, los personajes están asediados por la crisis económica, que funciona como el sustrato que desata la violencia: al final de la película, el Oso volverá a robar (y matar) para saldar las deudas de su familia. Su exmujer, Natalia (Soledad Villamil), trabaja como empleada doméstica en una casa cercana, pero ubicada en una zona más acomodada (se explicitan aquí las desigualdades

Cronotopos de la crisis en el cine argentino (2001-2010)

que la crisis profundizó), mientras que Sergio (Luis Machín), la nueva pareja de ella, está desempleado desde hace tiempo. La decadencia económica se hace evidente en contraste con las escenas del pasado (como la del festejo de cumpleaños de Alicia, justo antes de que el Oso cayera preso), cuando la familia parecía instalada en la clase media; ahora la pobreza acecha como una amenaza concreta. En términos visuales, la crisis se lee sobre todo en las caras de los personajes: rostros cansados, agobiados por las presiones económicas y las deudas, gastados por la incertidumbre.

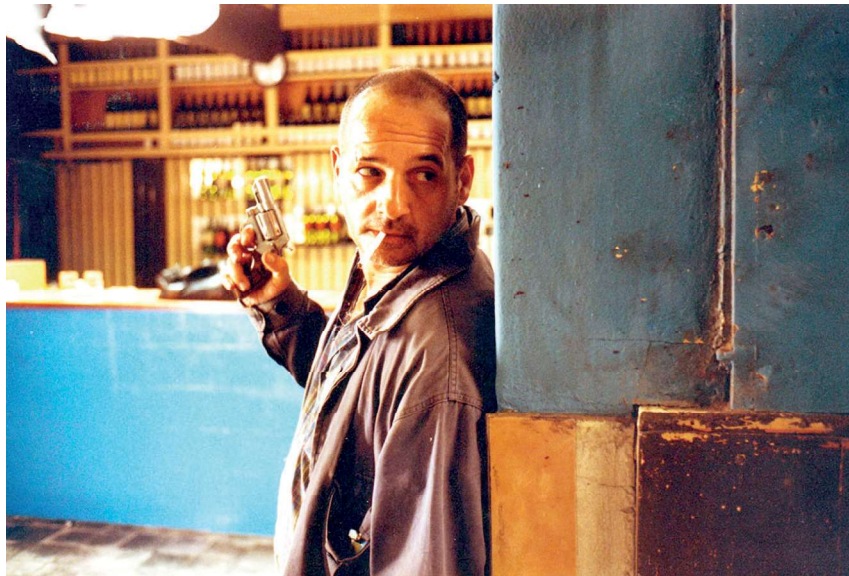


Imagen 5.6. El Oso (Julio Chávez), un convicto que vive en San Justo, en el partido de La Matanza, el más poblado y uno de los más pobres del Gran Buenos Aires.

Si el wéstern clásico escenificaba el enfrentamiento de la civilización con la barbarie mientras los Estados Unidos avanzaban hacia el Oeste, aquí ese conflicto alcanza su máxima tensión en una de las secuencias finales de la película, cuando el Oso sale nuevamente a robar, a menos de un mes de haber salido en libertad. La película alterna las imágenes del robo con las del acto escolar del 25 de mayo en el que participa la pequeña Alicia, yuxtaponiendo dos espacios muy diferentes entre sí. Las imágenes del tiroteo, asalto y muerte suceden con el himno nacional Argentino de fondo: esta secuencia evoca un cronotopo imaginario, el de la fundación de la patria, y pone en primer plano la violencia que las celebraciones y los mitos patrios ocultan.

A la vez, el montaje frenético señala con ironía que la barbarie no ha sido erradicada y no podrá serlo jamás: en esa “identidad” argentina que el himno funda y reafirma está inscrita la violencia del asesinato, el robo y la traición. La épica de la memoria, exaltada (y parodiada) desde el sonido, se degrada en el plano visual: los patriotas quedan asimilados con los criminales; los balazos y los gritos se superponen con las voces infantiles que le cantan “al gran pueblo argentino”. Al final de esta secuencia, el montaje cínico convierte “los eternos laureles” en un asesinato por la espalda (el Oso le dispara a un policía sin que este lo haya visto), y escuchamos la última línea del himno (“O juremos con gloria morir”) mientras vemos el auto de los ladrones escapando y el cadáver del policía tirado en medio de la calle.

5.5. Pablo Trapero: la ciudad como territorio de la desigualdad

La de Pablo Trapero es una de las filmografías más prolíficas del cine argentino contemporáneo: hasta el presente acumula siete largometrajes estrenados desde 1999. A diferencia de otros referentes del NCA, el cine de Trapero ha reunido el favor de la crítica con la afluencia masiva del público. Aquí proponemos un breve recorrido por *El bonaerense* (2002) y *Carancho* (2010), dos de sus filmes más emblemáticos.

Al igual que Caetano, Trapero elige el conurbano bonaerense posterior a la crisis como cronotopo para sus ficciones, protagonizadas por personajes *outsiders* forzados a sumergirse en mundos que no conocen: en *El bonaerense*, Zapa (Jorge Román) es un joven del interior que viaja a La Matanza para ingresar a la policía; en *Carancho*, Luján (Martina Gusmán) se sumerge en la mafia de los “caranchos” (aves carroñeras), tal como se denomina en la película a los abogados que se lucran con las víctimas de los accidentes de tránsito.

La ciudad se presenta en el cine de Trapero como el espacio de la barbarie y la corrupción. En contraste, el ámbito rural aparece en *El bonaerense* cargado de cierta idealización, como el espacio de la familia. En su estadía en la ciudad, Zapa no logra nunca tener un hogar: primero duerme en las oficinas de la policía; luego se aloja en una pensión; finalmente consigue un departamento vacío con un colchón en el piso. En cambio, el comienzo y el final de la película, que transcurren en el pueblo de origen del protagonista, lo muestran en la casa de su madre, el único personaje que realmente se interesa por Zapa (con excepción de Mabel, la instructora de policía de quien él se enamora).

El bonaerense exhibe la corrupción de la policía de la provincia de Buenos Aires y la muestra en su funcionamiento cotidiano. El único personaje que parece rechazar las maniobras oscuras de la policía es Mabel (Mimí Ardú), y es precisamente esta actitud lo que la distancia de Zapa. Por otro lado, los que sí estarían indignados son los “seres celestiales” de los que habla constantemente Cáneva,

Cronotopos de la crisis en el cine argentino (2001-2010)

otro de los oficiales, obsesionado con los extraterrestres. Esa “ausencia de exterioridad” (Aguilar, 2010, pág. 26) es una de las principales diferencias del Nuevo Cine Argentino con respecto al cine previo: no hay aquí ningún “personaje ético” en condiciones de juzgar la historia desde fuera. La trama de la corrupción policial se teje sobre el territorio de la ciudad, en un recorrido que revela sus márgenes (topográficos y legales): vemos a Cáneva (y luego a Zapa, su reemplazante en las tareas ilegales) recaudando coimas de desarmadores de autos, prostitutas y locales dedicados al juego.



Imagen 5.7. *El bonaerense* plantea una trama de la corrupción policial en una comisaría del Gran Buenos Aires.

En *Carancho*, el único personaje que conserva los parámetros morales y la capacidad de indignación es la joven Luján, que acaba de llegar al conurbano bonaerense luego de terminar la carrera de Medicina en el interior. Por medio de su trabajo en el servicio de emergencias de un policlínico, Luján empezará a sumergirse en las zonas oscuras de la ciudad y conocerá de cerca la mafia de los accidentes de tránsito, que involucra a abogados, policías y a sus propios compañeros de trabajo en el hospital público. La inocencia inicial de Luján contrasta con el cinismo de Sosa (el “carancho” interpretado por Ricardo Darín) y los demás personajes.



Imagen 5.8. *Carancho* y la carroña de la ciudad: rincones lúgubres, calles solitarias, galpones abandonados, hospitales colapsados.

El conurbano –más específicamente, La Matanza– aparece en las películas como un espacio de devastación, una “selva” en la que no hay límites legales y donde las normas son transgredidas precisamente por quienes deberían hacerlas cumplir. En *El bonaerense*, los planos generales del Gran Buenos Aires –que instalan la narración en el espacio y tiempo, cumpliendo una función “descriptiva”– presentan un espacio caótico en el que Zapa no tiene cómo insertarse: el protagonista se pierde en las calles, no sabe cómo manejarse en el transporte público, ni siquiera comprende las protestas callejeras, cuya proliferación fue una marca de la efervescencia social durante los años de la crisis.

Trapero apela a los géneros (el policial en *El bonaerense* y el *film noir* en *Carancho*) para retratar la decadencia de las instituciones y la fragilidad de los sujetos. En sintonía con las pautas de estos géneros, la ciudad es presentada como un espacio violento: tiroteos, persecuciones, accidentes, choques y armas configuran en estas películas un universo amenazante, en el que los personajes están radicalmente solos; reaparece en estas películas el vínculo que Bajtín señalaba entre cronotopo y género. Ni Zapa ni los protagonistas de *Carancho* tienen familia en la ciudad: viven solos, en departamentos pequeños, y están desprovistos de redes de apoyo. Solo en *El bonaerense* se vislumbra, por momentos, cierta forma de comunidad en el seno de la policía, donde la lógica institucional opera muchas veces por medio de lazos de tipo afectivo. Si bien, como marca Aguilar (2010, pág. 129), esta lógica afectiva se entrelaza con los liderazgos corruptos y paternalistas que conducen a la policía como una organización delictiva, también es cierto que esos vínculos dan pie a escenas de celebración colectiva, como la de Nochebuena en la comisaría, que permiten pensar en la policía no solo como una organización burocrática, sino como una comunidad que ofrece cobijo a sus miembros.

La ciudad de Trapero es también un territorio en el que se ha naturalizado la exclusión. El trazado urbano está delimitado por fronteras que separan al margen

Cronotopos de la crisis en el cine argentino (2001-2010)

(el conurbano) del centro (la capital federal), pero también hay un margen del margen, como los barrios pobres donde se sumergen los policías de *El bonaerense* cuando tienen que lidiar con algún conflicto. Las fronteras territoriales que se hacen evidentes en la película –cuando el patrullero abandona las calles asfaltadas e iluminadas y avanza por un camino de tierra para internarse en un barrio periférico– también están instaladas en el lenguaje de los personajes. Los policías se refieren varias veces a los “negros de mierda” (los pobres y mestizos) como sus principales enemigos: el primer compañero de Zapa le explica que “los negros hacen carrera” para matar policías; el personaje de Cánova plantea, en otra escena, una distinción entre los “negros” (de tez oscura) y los “negros de mierda” (de tez oscura y pobres).



Imagen 5.9
El protagonista de *El bonaerense*
en la urbe deshumanizada.

En *Carancho* la desigualdad se ha vuelto definitivamente parte del paisaje urbano. Sus principales víctimas, en esta película, son los desesperados como el personaje de Vega, que “vende” su vida por 500 pesos a la “Fundación”, el estudio jurídico del que forma parte Sosa. Los desesperados son aquí, literalmente, los personajes que no pueden esperar, cuya vida está regida por la urgencia de la necesidad. El conductor de la ambulancia le explica a Luján que el trabajo que hacen los abogados de la “Fundación” –recorrer la ciudad de noche en busca de

accidentes de tránsito, para representar a la víctimas en sus posteriores reclamos—tiene un aspecto casi caritativo: “Imaginate un tipo de estos, tirado abajo de un bondi (colectivo) a las 4 de la mañana, con los huesos rotos. ¿Qué es lo mejor que le puede pasar? Que caiga un carancho con ganas de romperle bien el oje a las aseguradoras”. En otras palabras, los “caranchos” son personajes que se lucran con la desigualdad, se aprovechan de la desesperación de los pobres en su momento de máxima vulnerabilidad. Al seguir el punto de vista del “carancho” Sosa y de la ambulancia en la que trabaja Luján, la película se sumerge en la carroña de la ciudad: rincones lúgubres, calles solitarias, galpones abandonados, hospitales colapsados. El conurbano bonaerense, en *Carancho*, se ha vuelto una enorme sala de emergencias a la intemperie, donde todos los personajes están heridos o amenazados por la violencia.

5.6. Conclusiones

Para Adorno, “las formas del arte registran la historia de la humanidad más exactamente que los documentos” (2003, pag. 46). Este argumento invita a leer en las películas del Nuevo Cine Argentino las marcas de la crisis que dio inicio al siglo XXI en la Argentina. Es un cine de crisis aunque no explicita cuestiones sociales, económicas o políticas referidas directamente al contexto del país post-2001: no hace falta que los personajes hablen de desempleo, devaluación o empobrecimiento para dar cuenta de los procesos sociales que atraviesan a una época. No hace falta, tampoco, explicar las desigualdades: basta con registrar las brechas que se han naturalizado en la vida cotidiana; alcanza con mostrar a los sujetos en los espacios diferenciados que la ficción les asigna.

Los cuatro directores seleccionados aquí, probablemente los más representativos del Nuevo Cine Argentino, configuran cronotopos diferentes para representar la decadencia social. Martel y Alonso eligen correrse de la ciudad de Buenos Aires, centro político, económico y cultural de la nación. En Martel, el territorio elegido es la provincia norteña de Salta, presentada a partir de los espacios domésticos de la clase media provinciana, donde la reiteración de acciones cotidianas genera un presente absoluto. Además de la imagen, el cine de Martel apela al sonido y al fuera de campo para investir a estos espacios de una atmósfera siniestra, en la que siempre parece inminente la catástrofe. Alonso, por su parte, elige en sus sucesivas películas la pampa, la selva y los bosques nevados del sur: cronotopos extrañados de un país difícil de reconocer para los espectadores, porque se trata de zonas poco transitadas por el cine nacional, pero también porque la Argentina ha sufrido grandes transformaciones antes y después de la crisis. Como Martel, Alonso apela a la “imagen-tiempo” (Deleuze, 1987), que le permite construir una estética naturalista

Cronotopos de la crisis en el cine argentino (2001-2010)

en la que los personajes –marginales– se diluyen en la naturaleza, desprovistos de vínculos con lo social.



Imagen 5.10. *Los muertos*: Lisandro Alonso elige cronotopos extrañados de un país difícil de reconocer para los espectadores.

Caetano y Trapero, en cambio, instalan sus películas en el conurbano bonaerense, construido como un territorio hostil, arrasado por la violencia y la emergencia social. En Caetano el conurbano no aparece solo en los planos generales, sino también en las miradas de los personajes, en sus rostros agobiados por el agotamiento y en el ritmo popular de la cumbia. En Trapero, la violencia de los suburbios también queda registrada en los cuerpos de sus protagonistas heridos –rengos, cubiertos de moretones y cicatrices–, a la vez que la desigualdad social ha quedado definitivamente naturalizada. Ambos directores recurren a los géneros –el wéstern, el policiaco, el *film noir*, entre otros– para construir un espacio urbano en el que emergen los síntomas del deterioro nacional.

Obras citadas

Adorno, T. (2003). *Filosofía de la nueva música*. En *Obra completa*, tomo 12. Madrid: Akal.

Cronotopos audiovisuales iberoamericanos

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Andermann, J. (2007). La imagen limítrofe: naturaleza, economía y política en dos filmes de Lisandro Alonso. *Estudios*, 15 (30), 279-304.
- Andermann, J. y Fernández Bravo, Á. (2013). *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M.; Vernet, M. (1995). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bajtín, M. (1989). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica. En *Teoría y crítica de la novela* (págs. 237-409). Madrid: Taurus.
- Chamorro, A. (2011). *Argentina, cine y ciudad*. Mar del Plata: Eudem.
- Chion, M. (1999). *El sonido (Música, cine, literatura...)*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- De Luca, T. (2014). *Realism of the Senses in World Cinema. The Experience of Physical Reality*. Londres y Nueva York: I.B. Tauris.
- Dipaola, E. (2010). Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino. *Imagofagia* (1), s/p.
- Fontana, P. (2009). Lisandro Alonso. La aventura de salir de uno mismo [En línea]. *Otra Parte* (19) [Fecha de consulta: febrero 29 15]. Disponible en: <http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-19-verano-2009-2010/lisandro-alonso-la-aventura-de-salir-de-uno-mismo>
- Freud, S. (1989). Lo siniestro. En *Obras Completas*, Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Gordillo, M. (2010). *Piquetes y cacerolas... El "argentínazo" del 2001*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Kilgour, M. (1995). *The Rise of the Gothic Novel*. Londres: Routledge.
- Martins, L. (2014). Desciudadanización: trabajo, identidad y políticas neoliberales en Argentina. En Martins, Laura (ed.) *New Readings in Latin American and Spanish Literary and Cultural Studies* (págs. 68-80). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Mullaly, L. (2009). La (est)ética del margen en el cine de Adrián Caetano. *Pandora* (9), 149-162.
- Page, J. (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Pérez Rial, A. (2012). La mujer y la construcción de lo verosímil familiar en el cine argentino [En línea]. *Revista del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas* (17) [Fecha de consulta: febrero 2015]. Disponible en: www.insil.com.ar/adminis/upload/upload/rill2012/Art%C3%ADculo%2016%20P%C3%89REZ%20RIAL,%20Agustina.pdf
- Rangil, V. (ed.) (2007). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- Schuster, F. (2013). La invención política del futuro. En Pereyra, Sebastián; Vommaro, Gabriel y Pérez, Germán (eds.). *La grieta. Política, economía y cultura después de 2001* (págs. 43-52). Buenos Aires: Biblos.

- Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente. Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.
- Svampa, M. (2011). Argentina, una década después. Del “que se vayan todos” a la exacerbación de lo nacional-popular. *Nueva Sociedad* (235), 17-34.
- Verardi, M. (2009). El nuevo cine argentino: claves de lectura de una época. En Amatriain, Ignacio (coord.). *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005)*. *Industria, crítica, formación, estéticas* (págs. 171-190). Buenos Aires: CICCUS.
- Verardi, M. (2013). *La ciénaga* (Martel, 2001): el tiempo suspendido. *Imagofagia* (7), 2-20.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.