

**Imágenes de la crisis:
transformaciones urbanas en el cine argentino de comienzos de siglo**

Alfredo Dillon

Universidad Católica Argentina

Introducción: crisis, cine, ciudad

La crisis económica, política y social que estalló en diciembre de 2001 en Argentina resulta una marca ineludible para el cine nacional de comienzos de siglo y constituye un hito en la reconfiguración de las representaciones urbanas, en particular de la ciudad de Buenos Aires y su periferia. La crisis coincide con un florecimiento del cine nacional, en particular del denominado Nuevo Cine Argentino (NCA), marcado más por una ruptura con el cine anterior que por un programa común a los directores asociados a este movimiento (Wolf 2002; Aguilar 2010; Andermann 2015). Pese a la diversidad de este “nuevo” cine, varios críticos reconocen que la presencia de la crisis es uno de los rasgos comunes a los distintos autores.

La ficción cinematográfica elabora las huellas de las crisis por medio de procedimientos formales específicos, entre los cuales la representación de la ciudad resulta fundamental (Christofolletti Barrenha 2019a). El cine argentino contemporáneo ofrece imágenes y sonidos urbanos que evidencian, antes que los noticieros y que los relatos periodísticos, las transformaciones sociales ocurridas durante los años noventa. Para analizar las huellas de las transformaciones urbanas en el cine argentino de comienzos de siglo, nos proponemos enfocar el análisis en cuatro películas realizadas por dos directores cuyas posiciones—dentro del campo cinematográfico y del territorio urbano—son bien diferentes. Se trata de *El bonaerense* (2002) y *Carancho* (2010) de Pablo

Trapero, y *El método* (2005) y *Las viudas de los jueves* (2009) de Marcelo Piñeyro. Los films pertenecen a la década de 2001-2010 y permiten dar cuenta de la crisis social y sus resonancias a partir de la representación urbana.

El espacio urbano, signo de los cambios sociales

Mirzoeff (2016) destaca la centralidad de la ciudad para comprender la cultura visual global contemporánea. Por un lado, la experiencia urbana y sus imágenes moldean nuestra percepción de lo real; por el otro, la figuración audiovisual de la ciudad resulta fundamental para encontrar en las narraciones fílmicas las huellas de la realidad social. En este sentido, a partir del denominado *giro espacial* son varios los estudios sobre cine que reivindican este foco de interés (Christofoletti Barrenha 2019b). En términos de Depetris Chauvin, los análisis espaciales “se despliegan como herramientas o aparatos para explorar problemáticas sociales, culturales y políticas” (2019, 3).

Desde la narratología audiovisual, Gaudreault y Jost (1995) destacan particularmente la importancia del espacio para el análisis del relato cinematográfico. Los autores advierten que la imagen “es un significante eminentemente espacial” y agregan que “el carácter icónico del significante fílmico llega incluso a imponer al espacio una cierta forma de primacía sobre el tiempo” (1995, 87), ya que el espacio es configurado en el fotograma, mientras que el tiempo recién se haría presente por medio de la sucesión de fotogramas. Para Gaudreault y Jost, el espesor de la imagen fílmica como signo implica que, en el mismo momento en que presenta una acción, el relato cinematográfico presenta también el espacio en que esa acción transcurre.

Un aporte valioso para el análisis de los espacios construidos por la ficción es el de Bajtín (1989), para quien en el espacio se articula siempre una forma de temporalidad. Su concepto de *cronotopo* pone de relieve “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (1989, 237). Aunque las reflexiones de Bajtín surgen a partir de textos literarios, él mismo admite expresamente la posibilidad de tratar el cronotopo en otras esferas de la cultura. Para Bajtín, las obras artísticas son siempre portadoras de coordenadas espaciotemporales que permiten a su vez reconocer huellas de la época y el lugar en que esas obras han sido creadas.

La noción de cronotopo ha sido utilizada por varios estudios referidos al cine iberoamericano y argentino (Albornoz Fariña 2020; Diez Puertas 2015; Pérez Rial 2014). A los fines de nuestro trabajo, el análisis de los cronotopos

filmicos de la crisis permite ver cómo el cine asimila “el tiempo y el espacio histórico real” (Bajtín 1989, 237), es decir, cómo las huellas de lo social se imprimen en las películas de ficción. En términos del autor, el cronotopo constituye una herramienta privilegiada para analizar una obra artística “en sus relaciones con la realidad” (393). 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. En la configuración de estas dimensiones se expresa, para Bajtín, la concepción del mundo del artista.

El análisis de los cronotopos urbanos en el cine nos conduce también a pensar la relación entre ciudad y memoria: en las imágenes de la ciudad que el cine construye pueden reconocerse las marcas del pasado, a la vez que se reconfigura el régimen de visibilidad de los espacios urbanos en el presente. En ese sentido, Feenstra y Verzero postulan la noción de *ciudades performativas*: “Las ciudades performan el pasado construyendo un archivo, un mapa memorial de una larga historia, un mapa urbano de tiempos heterogéneos. [...] La ciudad opera, así, cartografiando las memorias” (2021, 27).

Por otra parte, en la construcción narrativa del espacio se ponen en juego sentidos y valores reconocibles dentro de una cultura. En el caso argentino, hay que mencionar la larga tradición en torno a la oposición entre Buenos Aires y el interior, la ciudad y el desierto, o la ciudad y el campo; una contraposición que puede sintetizarse en la figura recurrente de “las dos Argentinas”. Estos conceptos deben entenderse como espacios imaginarios, contruidos por medio de operaciones simbólicas, antes que como referentes objetivos, en línea con estudios como el de Williams (2001) o, en el ámbito de la literatura argentina, Montaldo (1993) y Andermann (2000).

En la cultura argentina esas antinomias espaciales se han superpuesto con otro binomio conceptual fundamental: el de *civilización y barbarie*. En ese sentido, Gorelik menciona que el *Facundo* de Sarmiento inaugura en la Argentina una larga tradición ensayística y literaria “que en la palabra ‘desierto’ equipara ausencia de naturaleza y ausencia de pasado para designar el carácter definitorio de la extensión pampeana: ausencia de cultura, ausencia de huellas en las que anclar la nueva civilización” (2004, 20). En un sentido similar, Montaldo afirma que el campo y la ciudad son “espacios discursivos” (1993, 14); mientras que Andermann habla de “espacios significantes” (2000, 18), definidos siempre por la producción de fronteras imaginarias.

Williams sostiene que las imágenes del campo y la ciudad, cambiantes a lo largo de la historia, constituyen formas de elaboración de la experiencia social y sus transformaciones. Williams subraya la relación entre estos espacios y las “variadas experiencias históricas” (2001, 26). Para dar cuenta de esas experiencias, apela a la noción de *estructura de sentimiento*. Si bien el autor analiza la construcción simbólica del campo y la ciudad en la literatura inglesa, su propuesta de trabajo bien puede trasladarse al cine argentino. Aun eludiendo una perspectiva determinista, Williams enfatiza la vinculación de las experiencias y las formas de vida que los espacios rurales y urbanos hacen posibles –y que la ficción elabora–, con los avatares del sistema económico. Según esta hipótesis, podemos leer en los espacios del cine argentino posterior a 2001 los rastros de la transformación neoliberal y su derrumbe:

He estado sosteniendo que el capitalismo, como modo de producción, es el proceso básico de la mayor parte de lo que conocemos como la historia del campo y la ciudad. Sus impulsos económicos abstractos, sus prioridades fundamentales en lo que respecta a las relaciones sociales, sus criterios de crecimiento, de ganancia y de pérdida han modificado durante varios siglos nuestro campo y han creado los tipos de ciudades que tenemos hoy. En sus formas finales, como imperialismo, ha terminado por alterar todo nuestro mundo. (Williams 2001, 371)

Desde una perspectiva cultural, la relación entre la crisis argentina y la transformación de las representaciones del espacio urbano ha sido abordada por Gorelik (2002). A partir del colapso de 2001, el autor sostiene que la ciudad presenta múltiples marcas materiales de ese colapso, con “escenas hace poco impensables de miseria y degradación” (2002, 5). A la vez, Gorelik reconoce ciertos efectos de esas transformaciones espaciales en la temporalidad: el autor describe la experiencia urbana de la crisis a partir de un “efecto paralizador” que tiende al puro presente. “Una sensación de *impasse* desde la que se concibe la ciudad como un escenario inerte, ‘invadido’ por la crisis y en el que solo queda esperar que en algún momento ‘pase’ y ‘se vuelva a la normalidad’” (2002, 5).

En otras palabras, la crisis instauraría una nueva configuración urbana, de la mano de una nueva configuración temporal, caracterizada por el puro presente y la parálisis. Estas transformaciones espaciales y temporales son expresiones de un proceso histórico: el que condujo al derrumbe de la economía, la política y las instituciones en diciembre de 2001. En términos de Aguilar: “La transformación del paisaje urbano que trajo la crisis de 2001 no fue un fenómeno pasajero sino que hizo de la ciudad de Buenos Aires algo muy distinto de lo que era anteriormente” (2015, 196). El cambio más profundo,

sostiene Aguilar, fue la desaparición de la perspectiva de que la pobreza pudiera desaparecer.

Wolf señala una relación estrecha entre los principales movimientos de renovación cinematográfica y la representación de la ciudad: según el autor, movimientos como el neorrealismo, la Nouvelle Vague, el Free Cinema y el Nuevo Cine Alemán “empezaron cuestionando la manera en que su ciudad era trabajada por los cineastas precedentes” (2002, 31). En esa estela de renovación cinematográfica sustentada en un cambio en la representación de la ciudad, Wolf inscribe a la Generación del 60 y al Nuevo Cine Argentino (NCA) de los años noventa.

La representación de la ciudad y sus márgenes atravesados por la crisis constituye, precisamente, un rasgo común a varias películas del Nuevo Cine Argentino, señalado desde el primer momento por la crítica. Wolf plantea que “la ciudad y la periferia van a ser las contraseñas, el punto de afirmación de una pertenencia” (2002, 30) que aglutina a los directores del NCA. Chamorro (2011) comparte la premisa de Wolf al afirmar que uno de los elementos comunes a la mayoría de los directores del NCA fue “el hecho de haber representado en forma consistente, a través de su narrativa, la relación entre los espacios urbanos—tanto reales o físicos, como intangibles—que forman parte del imaginario ciudadano” (2011, 13). Chamorro cuestiona a quienes catalogan al NCA como “apolítico” y sostiene que, por medio de la representación del espacio urbano, los directores registran—y denuncian—los resultados de las políticas neoliberales aplicadas durante la década de 1990.

También Andermann reconoce en el cine argentino reciente la representación de la ciudad como “locación principal para la puesta en escena de la crisis social” (2015, 17). Reflejo de la creciente fragmentación social, el paisaje urbano se altera: por un lado, se expanden las villas de emergencia y los asentamientos; por el otro, aparecen los *countries* y barrios privados. Buena parte del cine argentino de comienzos de siglo presenta la ciudad y sus márgenes como un territorio fracturado, atravesado por múltiples desigualdades.

En el corpus seleccionado para este artículo, de un lado de esas fronteras encontramos los films de Pablo Trapero; del otro lado, los de Marcelo Piñeyro. Las fronteras al interior de la ciudad devienen así microcosmos sociales, espacios habitados por grupos que coexisten en una dinámica que ha sido caracterizada como *posnacional* (Satarain y Wehr 2020), en el sentido de que los sujetos que circulan por esos fragmentos urbanos ya no parecen tener nada

en común: forman constelaciones independientes, imposibles de aglutinar bajo un concepto orgánico de nación.

Figuras del desamparo

“Lo peor que podría ocurrir [...] es que la actual ‘meseta’ económica combinada con el vacío político sin fondo lleve a la consolidación de la desigualdad, a su ya definitiva naturalización en una ciudad devastada”, escribía Gorelik (2002, 8), un año después del estallido de diciembre de 2001. El cine de Pablo Trapero parece confirmar los peores temores del autor: allí el conurbano bonaerense aparece como un territorio hostil en el que la violencia y la desigualdad se han naturalizado definitivamente. Trapero elige el conurbano como escenario de varias de sus ficciones, principalmente en *El bonaerense* y *Carancho*. Los márgenes de la ciudad aparecen en sus películas como el espacio indicado para registrar el estado de lo social, atravesado ineludiblemente por las consecuencias de la crisis que inauguró el siglo en la Argentina.

En estos films, Trapero construye protagonistas *outsiders*, desamparados en la ciudad, que se sumergen en mundos que no conocen (Dillon 2020, 361). Las circunstancias los conducen hacia una zona “oscura” de la realidad—en el sentido moral y en el literal: se trata de películas eminentemente nocturnas—; y allí se ven forzados a lidiar con la “parte maldita” de la sociedad. En las películas de Trapero, la ciudad es un territorio hostil, fracturado, en el que los personajes parecen atrapados a la intemperie. Trapero recurre a los primeros planos y la profundidad de campo reducida para presentar la paradójica asfixia de estos sujetos, la condición claustrofóbica en que los mantiene la ciudad.

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”, tal como se denomina en la película—y en el habla coloquial argentina—a los abogados que se aprovechan de las víctimas de los accidentes de tránsito. Los recorridos de los personajes son a la vez *descensos* y procesos de aprendizaje. A la manera del *Bildungsroman*, relatan la iniciación de un novato o un recién llegado a un espacio social desconocido. Zapa debe aprender a ser policía; Luján tiene que aprender a vivir en la gran ciudad y a lidiar con la corrupción que la rodea.

En *El bonaerense* y *Carancho*, Trapero apela al policial y al *film noir* para retratar la decadencia de los márgenes urbanos y el desamparo de los sujetos que los habitan. En sintonía con las pautas de estos géneros, la ciudad aparece

como un espacio violento y peligroso, donde proliferan los tiroteos y persecuciones, o bien los accidentes y golpizas. La cámara en mano añade nerviosismo a las escenas de acción, favorece que el espectador se sienta testigo de los hechos, y permite una articulación entre los códigos genéricos y cierto efecto documentalizante.

En *El bonaerense*, Zapa es un provinciano venido desde el interior hasta el conurbano. Su aprendizaje está marcado por ese desplazamiento geográfico del pueblo a la ciudad, que implica un pasaje entre universos bien diferentes, y que aparece claramente señalado en la narración (el título del film irrumpe justo después de que Zapa se sube al micro que lo llevará a La Matanza, marcando el fin de la “introducción”). La ciudad es presentada a partir del punto de vista del protagonista, que corresponde a “una mirada extranjera, ajena, que se topa con la ciudad fortuitamente, por obra del destino” (Piedras 2005, 111).

La ciudad se presenta aquí como el espacio de la barbarie y la corrupción. En contraste, el ámbito rural es construido a partir de cierta idealización, como el espacio de la familia y el hogar: el interior constituye una suerte de refugio¹. La película traza un recorrido circular, que empieza y termina en el pueblo, ya que el protagonista no logra adaptarse a la ciudad. Como *Bolivia* y *Un oso rojo*, *El bonaerense* cuenta la historia de una integración fallida, en la que un personaje extranjero fracasa en su intento de habitar una ciudad hostil.

En su estadía en La Matanza, Zapa no logra tener un hogar: primero duerme en las oficinas de la policía; luego se aloja en una pensión donde suena de fondo el llanto constante de niños anónimos; finalmente, cuando consigue alquilar un departamento, solo tiene un colchón en el piso sobre el que duerme y cena. Mientras permanece en la ciudad, Zapa está a la intemperie, perdido en un espacio que no conoce.

En cambio, el comienzo y el final de la película, que suceden en el pueblo de origen del protagonista, sí presentan un hogar. El espacio familiar está presidido por la madre de Zapa (Graciana Chironi, la abuela de Trapero), el único personaje que realmente se interesa por el protagonista (con excepción de Mabel, la instructora de quien él se enamora, pero que terminará abandonándolo por diferencias éticas entre ellos).

La trama de la corrupción policial se teje sobre el territorio de la ciudad: vemos a los policías recaudando coimas de desarmadores de autos, prostitutas

¹ La figura del interior como refugio tiene una larga tradición en la ficción y el ensayo argentinos, a partir de la idea de “las dos Argentinas” encarnadas en el campo y la ciudad.

y locales dedicados al juego. Estos recorridos por los márgenes (geográficos y legales) de la ciudad son mostrados por la cámara, pero no verbalizados por los personajes: el espectador interpreta el funcionamiento de estos negociados sin que esto se explique en ningún momento del film.

En *Carancho*, Luján acaba de llegar al conurbano bonaerense luego de haber terminado la carrera de Medicina en el interior. La inocencia inicial de Luján contrasta con el cinismo de Sosa (Ricardo Darín) y los demás personajes. Por medio de su trabajo en el servicio de emergencias de un policlínico, la protagonista empezará a sumergirse en los márgenes y conocerá de cerca la mafia de los accidentes de tránsito, que involucra a abogados, policías y a sus propios compañeros de trabajo.

El estado del hospital público—con su infraestructura deteriorada, su incapacidad de dar respuesta a la demanda desbordante, y su permeabilidad a la violencia del exterior—parece funcionar como una metonimia del estado de la ciudad. La decadencia del hospital constituye, en este sentido, el correlato de la degradación de la geografía urbana, signada por los edificios abandonados y las calles oscuras.

Este espacio anticipa la elección de Trapero para su siguiente película, *Elefante blanco* (2012), llamada así en referencia al edificio a medio construir en Ciudad Oculta cuyo destino original era convertirse en el hospital más grande de Latinoamérica. El hospital público colapsado de *Carancho*, como el “Elefante blanco”, sintetizan la frustración de los proyectos de desarrollo nacional. Por otra parte, la utilización de un edificio abandonado como símbolo del desarrollo nacional trunco se repetirá en *El otro hermano* (2017) de Adrián Caetano, donde el enfrentamiento final entre los protagonistas sucede en el terreno de un polo científico que nunca llegó a concretarse y ha quedado a medio hacer, como otra promesa incumplida. En Trapero y en Caetano la ciudad ya no es un símbolo de la modernidad, sino el escenario de su fracaso.

El conurbano bonaerense—más específicamente, La Matanza, de donde es oriundo Trapero—aparece en estas películas como un espacio de devastación, una “selva” en la que no hay límites legales y donde las normas son transgredidas por quienes debieran hacerlas cumplir (policías, jueces y abogados). En *El bonaerense*, los planos generales del Gran Buenos Aires instalan la narración en un espacio y tiempo reconocibles, cumpliendo una función descriptiva. El conurbano es presentado como 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 movilizaciones políticas con las que se cruza (cuya proliferación fue una marca de la efervescencia social durante los años de la crisis).

El trazado urbano está delimitado por fronteras sucesivas que separan el margen (el conurbano bonaerense) del centro (la Capital Federal), pero también hay un margen del margen, como los barrios pobres donde se sumergen los policías cuando tienen que lidiar con algún conflicto. Las fronteras territoriales se hacen evidentes, por ejemplo, cuando el patrullero abandona las calles asfaltadas e iluminadas de San Justo y avanza por un camino de tierra para internarse en un barrio periférico.

En *Carancho*, en tanto, la ciudad se ha vuelto una enorme sala de emergencias a la intemperie, donde todos los personajes están heridos o amenazados por la violencia. La película traza una representación urbana signada por el fatalismo, que ya estaba presente en *El bonaerense*, y que se profundizará en *Elefante blanco*. Al seguir el punto de vista de Sosa y de la ambulancia en la que trabaja Luján, *Carancho* se sumerge en la carroña de la ciudad: rincones lúgubres, calles solitarias, galpones abandonados, hospitales colapsados. La película despliega un “imaginario de la degradación”, según el cual la decadencia “ya no es percibida como una forma excepcional y transitoria, sino definitiva” (Hortiguera 2012, 114).

Figuras del repliegue

Los universos narrativos de Trapero parecen trazar una parábola en la que, con cada nuevo film, la desigualdad se vuelve más irreversible y organiza un espacio urbano definido por la segregación. En las películas de Marcelo Piñeyro, en cambio, esa segregación supone que los otros no ingresen al plano: quedan fuera de campo.

En *El método* y *Las viudas de los jueves*, Piñeyro construye espacios cerrados que funcionan como panópticos—la corporación y el *country*—, rodeados de un mundo exterior amenazante y al borde del colapso. Son los espacios laborales y privados de las clases medias altas, replegadas sobre sí mismas frente al estallido de la crisis y la profundización de las desigualdades.

Los personajes de estas películas son los “ganadores” de los noventa. Kessler y Di Virgilio (2008) señalan que las transformaciones sociales producidas bajo el neoliberalismo—principalmente, el aumento de las desigualdades—tuvieron consecuencias en la configuración territorial de las

grandes ciudades. La segregación urbana no es otra cosa que la expresión espacial de la desigualdad social:

Hubo un desplazamiento desde un modelo de “ciudad abierta”, básicamente europeo, centrado en la noción de espacio público y en valores como la ciudadanía política y la integración social, hacia un régimen de “ciudad cerrada”, según el modelo estadounidense marcado por la afirmación de una ciudadanía privada, que refuerza la fragmentación social. (Kessler y Di Virgilio 2008, 46)

Piñeyro ya había construido situaciones de aislamiento en películas previas—*Plata quemada* (2000), *Kamchatka* (2002)—, pero en *El método* y *Las viudas...* el encierro se sostiene durante toda la narración. La primera transcurre en las oficinas de una empresa—más precisamente, en una sala de reuniones—ubicada en Madrid. Las referencias geográficas son escasas: el escenario del edificio corporativo remite al centro financiero de una ciudad globalizada cualquiera, que bien podría ser Buenos Aires.

En *Las viudas de los jueves*, una de las primeras imágenes nos muestra la puerta de entrada al barrio cerrado, con un cartel que establece: “Prohibido el acceso a personas ajenas al country”. A partir de esa secuencia, la cámara casi no volverá a salir del barrio cerrado, salvo para acompañar fugazmente a algún personaje. Incluso al final de la película, cuando una de las familias decida abandonar el lugar, la cámara mostrará la partida del auto desde el lado interior de la reja de acceso.

Los personajes comparan el country con un *paraíso*, un “lugar edénico” (Deveny 2020, 270); incluso llegan a admitir la “irrealidad” de las condiciones en que viven. El espacio es presentado por medio de una estética publicitaria, estilizada, que resalta su excesiva perfección, su condición casi de escenografía. Su carácter idílico es subrayado en la escena de la fiesta inicial, justo después de los títulos. Esta secuencia cumple la función de presentarnos a todos los personajes, quienes aparecen reunidos conversando en torno a una piletta. Claro que, a diferencia de la piletta de La Mandrágora en *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), la de Altos de la Cascada tiene el agua limpia, de un color celeste saturado: la podredumbre aún no ha ingresado al country, aunque su amenaza ya se percibe latente.

En sus investigaciones sobre los barrios cerrados argentinos, Svampa (2008) encuentra que los habitantes de esos espacios también comparan al country con un *paraíso*. Para Svampa, el country obedece a una concepción del espacio urbano que se corresponde con un modelo económico (neoliberal) y un tipo de sociedad (excluyente). Según la autora, las nuevas fronteras urbanas son

expresión de una fractura social; su surgimiento es consecuencia del retroceso del Estado, la privatización de lo público y la polarización social.

Las viudas de los jueves es una adaptación de la novela homónima de Claudia Piñeiro, basada a su vez en un resonante suceso policial: el caso García Belsunce, que coincidió con la crisis de 2001-2002². Tanto en la novela como en la película, el country es eje de la alegoría narrativa. El barrio cerrado les permite a los personajes de esta clase privilegiada ejercer un individualismo y un repliegue sobre lo privado que pareciera eximirlos de todo lazo con los otros, que han quedado—literalmente—afuera. Pero además, el country constituye una expresión del miedo—experimentado como *inseguridad*—de las clases acomodadas hacia los “perdedores” del juego económico neoliberal.

Así como el country constituye un emblema de la segregación social, el edificio corporativo es uno de los espacios arquetípicos de la globalización. Franco denomina a estos espacios, junto con los bancos y los shoppings, “edificios modernos anónimos” (2002, 191), en los que se concentra el poder real. Edificios como estos hacen que todas las capitales se parezcan entre sí: el centro financiero de Madrid no es muy diferente del de Buenos Aires o São Paulo. La oficina de *El método*, desprovista de rasgos particulares, no representa un lugar específico, sino un espacio estandarizado: la historia podría ocurrir en cualquier capital globalizada.

Franco sostiene que en las megalópolis latinoamericanas globalizadas “todo parece familiar porque luce como *cualquier otro lugar*” (2002, 191). En ese sentido, el edificio corporativo también opera como una metonimia de la promesa del “ingreso” del país al primer mundo, del deseo (que gozó de amplia legitimidad en los noventa) de pertenecer al club de los países desarrollados. Por otra parte, las pocas imágenes del exterior muestran un paisaje urbano que sintetiza el resultado (fallido) de ese intento: las protestas callejeras remiten a la desintegración de esa promesa primermundista.

Pertenecer a la corporación o al country es formar parte de una *burbuja*. La realidad de la ciudad, por lo tanto, resulta inaccesible: “Lástima que la calle no se vea desde aquí”, plantea Ricardo (Pablo Echarri) en *El método* al intentar vislumbrar lo que sucede abajo, pese a que los vidrios no se pueden abrir. Desde la ventana de la corporación, la única vista posible se reduce a las cúpulas de otros edificios. Esa vista es un privilegio del poder: los rascacielos de las

² Este caso inspiró a su vez la miniserie documental *Carmel: ¿Quién mató a María Marta?* (Alejandro Hartmann, 2020), distribuida por Netflix, con gran éxito de público y repercusión mediática.

multinacionales son los nuevos *monumentos* del capitalismo.

El único contacto que los personajes tienen con la realidad exterior es a través de los medios de comunicación. En *Las viudas de los jueves*, los personajes hablan sobre los problemas económicos, pero la crisis solo se hace visible en las imágenes que Ronie (Leonardo Sbaraglia) mira por televisión. Hacia el final de la película, un locutor anuncia en la radio el corralito: se explicita así el ingreso de la Historia en la historia. Como marcaba Aguilar en varias películas del NCA, aquí también los medios masivos—particularmente, la televisión—constituyen el vehículo principal del “retorno de lo real” (2010, 31). Para estos personajes encerrados en sus burbujas, la televisión supone la única vía de contacto con la “realidad” exterior.

En *El método*, queda a cargo del personaje de Echarri hacer explícita la lectura que vincula el adentro con el afuera, la narración fílmica con el contexto histórico. Ricardo cuenta que, cuando vivía en la Argentina, trabajaba en una empresa estatal que fue privatizada y luego sometida a un “reajuste estructural” que implicó despidos masivos, lo que lo llevó a participar de acciones gremiales. En otras palabras, según el relato del personaje, su biografía se ha visto atravesada por varios procesos que definieron la década del noventa en el país: privatizaciones, altas tasas de desempleo, emigración de argentinos (principalmente, a España).

Como espacios diseñados *por* y *para* el poder, el edificio corporativo y el country comparten su condición de panópticos: los personajes son vigilados constantemente por medio de cámaras. En *Las viudas...*, Trina (Vera Spinetta) cree haber encontrado un punto ciego, pero resulta ser falso: la joven es espiada por el guardia privado, agente de una vigilancia que no supone una garantía de seguridad, sino un riesgo. Se frustra, así, el paradójico deseo expresado por otro personaje: “Queremos sentirnos seguros y no vigilados”.

En *El método*, la condición de panóptico del edificio corporativo se hace evidente al final, cuando la cámara se traslada a una sala de vigilancia: vemos entonces una serie de pantallas que registran lo que sucede en todos los espacios de ese piso, incluyendo el baño. En esta secuencia, la puesta en escena coloca al espectador en la posición del *voyeur*, como si fuera un Gran Hermano que observa a los personajes. Descubrimos entonces que no hay punto ciego, no hay ángulos muertos: el poder omnisciente lo ve y lo escucha todo—es pura *audiovisión*.

En *El método* y *Las viudas...*, el colapso ha sucedido mientras los

personajes miraban para otro lado. Nieves (Najwa Nimri) camina por un escenario devastado: basura volcada, escombros, folletos rotos, un auto chocado incendiándose y el sonido de sirenas componen un panorama de destrucción. Esa calle arrasada por el caos y por la violencia de la represión policial se parece a las imágenes del estallido de 2001 en Buenos Aires.

Aquí la destrucción opera como un signo de esperanza: después de explorar las entrañas del sistema neoliberal, los films parecen apostar a que, tarde o temprano, los mecanismos que lo sostienen se desplomarán. El eje de estas películas de encierro, en definitiva, es el miedo al afuera: miedo a ser eliminado (en *El método*); miedo a quedar del otro lado del muro (en *Las viudas...*). Si bien estos personajes son los “ganadores” del neoliberalismo, en el universo de Piñeyro ese triunfo es efímero.

Conclusiones

Tras la crisis de 2001, las representaciones cinematográficas de la ciudad se ven atravesadas por nuevas perspectivas que intentan dar cuenta de las transformaciones urbanas ocurridas como consecuencia del derrumbe nacional. Buena parte del cine argentino de la década 2001-2010 presenta la ciudad y sus márgenes como un territorio fracturado, atravesado por múltiples desigualdades: la segregación espacial es el correlato del quiebre social.

Dentro del corpus seleccionado, de un lado de esa fisura podemos encontrar los films de Trapero; del otro lado, los de Piñeyro. La ciudad de Trapero, como la de Piñeyro, se define por la fragmentación: es el resultado de procesos simultáneos de gentrificación y pauperización (Gorelik 2004, 200) que profundizaron los contrastes entre las zonas urbanas más ricas y las más pobres. De un lado, el repliegue de los ganadores; del otro, el desamparo de los perdedores.

En una ciudad segregada, la configuración audiovisual del espacio es una elección política: presentar un determinado espacio supone simultáneamente encuadrar una determinada experiencia social—en los casos analizados aquí, experiencias de la crisis. En el caso del cine argentino, esas construcciones deben analizarse a la luz de una tradición cultural—en gran medida atravesada por antinomia fundacional de civilización y barbarie—que ha cargado ciertos espacios de un conjunto de significaciones imprescindibles para comprender las representaciones artísticas de la ciudad.

Del análisis se desprende que en la ciudad posneoliberal no quedan más

que fragmentos urbanos, zonas segmentadas como piezas de un rompecabezas cuya totalidad ya no es posible reconstruir. Esas fracciones territoriales determinan las experiencias de los personajes a quienes alojan o expulsan, mientras emergen nuevas fronteras que circunscriben los devenires narrativos, así como los desplazamientos de la cámara. En ese proceso, lo común—y por lo tanto la idea de nación—se debilita. El quiebre espacial se proyecta entonces sobre el tiempo: el futuro se desliga del pasado compartido, y la pregunta política acerca de cómo vivir juntos se vuelve cada vez más difícil de responder.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, Gonzalo. 2015. *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2010. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Albornoz Fariña, Ignacio. 2020. “Moradas, viajes, lecciones: cronotopo e intensidad en el ‘novísimo’ cine chileno”, *Aisthesis* (68). <http://dx.doi.org/10.7764/68.11>
- Andermann, Jens. 2000. *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- _____. 2015. *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- Bajtín, Mijaíl. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Chamorro, Alberto. 2011. *Argentina, cine y ciudad*. Mar del Plata: Eudem.
- Christofoletti Barrenha, Natalia. 2019a. “Introdução ao dossiê: A cidade no cinema argentino contemporâneo”, *Dixit* (31): 4-13. <https://doi.org/10.22235/d.vi31.1887>
- Christofoletti Barrenha, Natalia. 2019b. *Espaços em conflito. Ensaio sobre a cidade no cinema argentino contemporâneo*. São Paulo: Intermeios.
- Depetris Chauvin, Irene. 2019. *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin American Research Commons. DOI: <https://10.25154/book3>

- Deveny, Thomas. 2020. "El paraíso perdido: La adaptación a la pantalla de *Las viudas de los jueves*". *Peripherica. A Journal of Social, Cultural, and Literary History* (1, 2): 265-284. <https://doi.org/10.5399/uo/peripherica.1.2.12>
- Diez Puertas, Emeterio. 2015. "Un rostro para una idea: el idilio amoroso en las comedias blancas de Mirtha Legrand", *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* (24): 307-322. <https://doi.org/10.5944/signa.vol24.2015.14726>
- Dillon, Alfredo. 2020. "La poética de Pablo Trapero: impotencia, catábasis y corrosión de la ley", *Fotocinema* (21): 353-372. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.vi21.10015>
- Feenstra, Pietsie y Verzero, Lorena, dirs. 2021. *Ciudades performativas: prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani / CLACSO. En línea: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/iigg-uba/20210317032653/Ciudades-performativas.pdf>
- Franco, Jean. 2002. *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gaudreault, André y Jost, François. 1995. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Gorelik, Adrián. 2002. "El paisaje de la devastación", *Punto de Vista* (74): 5-8.
- _____. 2004. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Hortiguera, Hugo. 2012. "Después de la globalización, la destrucción de lo social en dos filmes argentinos: *Las viudas de los jueves* y *Carancho*", *Letras Hispánicas* (8, 1): 112-127. En línea: <https://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:73bf0177-ee9c-469e-9d1f-d48a2e3e8a05/H.Hortiguera.pdf>
- Kessler, Gabriel y Di Virgilio, María Mercedes. 2008. "La nueva pobreza urbana: dinámica global, regional y argentina en las últimas dos décadas", *Revista de la CEPAL* (95): 31-50. En línea: <https://www.cepal.org/es/publicaciones/11250-la-nueva-pobreza-urbana-dinamica-global-regional-argentina-ultimas-decadas>
- Mirzoeff, Nicholas. 2016. *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. México: Paidós.
- Montaldo, Graciela. 1993. *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- Navitski, Rielle. 2012. "The last heist revisited: reimagining Hollywood genre in contemporary Argentine crime film", *Screen* (53, 4): 359-380.
<https://doi.org/10.1093/screen/hjs033>
- Pérez Rial, Agustina. 2014. "Otras cronotopías de puesta en escena de lo cotidiano. El Nuevo Cine argentino hecho por mujeres (2000-2010)". En Marita Soto, coord. *Habitar y narrar*. Buenos Aires: Eudeba. 71-89.
- Piedras, Pablo. 2005. "El bonaerense", *Cuadernos de Cine Argentino. Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla* (1): 108-113.
- Satarain, Mónica y Wehr, Christian, eds. 2020. *Escenarios postnacionales en el Nuevo Cine Latinoamericano: Argentina-México-Chile-Perú-Cuba*. München: AVM.
- Svampa, Maristella. 2008. *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*. Buenos Aires: Biblos.
- Williams, Raymond. 2001. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.
- Wolf, Sergio. 2002. "Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio". En Horacio Bernardes, Diego Lerer y Sergio Wolf, eds. *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka. 29-39.