Letras Hispanas
Volume 8.1, Spring 2012

Title: Después de la globalización, la destrucción de lo social en dos filmes argentinos: *Las viudas de los jueves* y *Carancho*

Author: Hugo Hortiguera
Affiliation: Griffith University (Australia)

Abstract: This article explores a vision of urban space in two Argentine feature films: *Las viudas de los jueves* (2009) directed by Marcelo Piñeyro and based on the book by Claudia Piñeiro, and *Carancho* (2010) by Pablo Trapero. Taking into consideration the concept of "non-places" outlined by Marc Augé, it studies how these films describe metaphorical views of Buenos Aires, considered as a place of devastation, as a site that is no longer the place "of an inscribed and symbolized meaning, the anthropological place" (Augé, *No lugares* 86), but rather a rarefied territory which is neither an anchorage nor a point of destination. It also analyzes how these two films seem to borrow Sarmiento's dichotomy (always subjacent in the Argentine cultural system), to externalize a series of social imaginaries of degradation that extend to the heart of the city, a failure which is no longer perceived as exceptional and temporary, but rather final.

Keywords: feature films, city, emptiness, non-place, social imaginary of degradation

Resumen: Este artículo explora la visión del espacio urbano en dos ficciones cinematográficas argentinas: *Las viudas de los jueves* (2009) de Marcelo Piñeyro sobre el libro homónimo de Claudia Piñeiro, y *Carancho* (2010) de Pablo Trapero. Tomando como eje conceptual el concepto de "no lugares" esbozado por Marc Augé, se estudia cómo ambas presentan una Buenos Aires metaforizada como espacio de la devastación, como sitio que ha dejado de ser el lugar "del sentido inscripto y simbolizado, el lugar antropológico" (Augé, *No lugares* 86), para transformarse en un territorio enrarecido que ya no es ni punto de anclaje ni puerto de destino. Asimismo, se aborda también cómo estos dos filmes parecen apropiarse de los términos de la dicotomía sarmientina—siempre latente en el sistema cultural argentino—para exteriorizar una serie de imaginarios sociales de la degradación que se extienden al seno mismo de la ciudad, fracaso que ya no es percibido como una forma excepcional y transitoria, sino definitiva.

Palabras clave: ficción cinematográfica, ciudad, vacío, no lugar, imaginario social de la degradación

Date Received: 09/28/2011
Date Published: 05/18/2012

Biography: Dr. Hugo Hortiguera is Senior Lecturer in Spanish at Griffith University (Australia). He specializes in contemporary Argentine literature and media. He is the author of *Argentinean Cultural Production During the Neoliberal Years* (1989-2001) (in coll. with Dr. Carolina Rocha) and *La literatura cambalachesca en la novelística de Osvaldo Soriano*. His articles have been published in *Ciberletras*. *Journal of Literary Criticism and Culture*, *Studies in Latin American Popular Culture*, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, and in *Delaware Review of Latin American Studies.*

ISSN: 1548-5633

Después de la globalización, la destrucción de lo social en dos filmes argentinos: *Las viudas de los jueves* y *Carancho*

Hugo Hortiguera, Griffith University (Australia)

Introducción

"¿Existe actualmente la Argentina como nación?" (pár. 1) se preguntaba el politólogo Óscar Landi desde las páginas de *Clarín*, a mediados de 2001. Y más adelante, en ese mismo artículo, se interrogaba: "¿Qué capacidad decisoria autónoma tiene el Estado nacional sobre las cuestiones centrales que hacen a la vida cotidiana de la gente, el rumbo y destino mismo de la Argentina?" (ibid).

Estas preguntas, según Landi, parecían reiterar un tema que había estado presente en la discusión política y el ensayismo de los siglos XIX y XX en el país. Dichas en el contexto de 2001, a meses del estallido social que sobrevendría en diciembre de ese año, no obstante, se cargaban de connotaciones especiales y cuasi proféticas. Su reaparición en ese momento era sintomática de una crisis profunda de valores de la ciudadanía, de sus problemáticos puntos de referencia, y de sus difusos mapas subjetivos. El retiro del Estado de muchas de sus funciones básicas, producto de una fuerte reestructuración llevada a cabo en los 90, estaba produciendo—en momentos en que Landi escribía—la sensación de vivir en un impiadoso vacío. Lo que el politólogo argentino percibía en su comentario era el desgaste de las identidades colectivas y del concepto mismo de pertenencia a una nación, entendida aquí como una asociación política de personas inscritas en un mismo sentido ético-político que comparten ciertas características culturales.

En palabras de Landi, en la última década del siglo XX se fue conformando la imagen de una comunidad quebrantada, expuesta a los vaivenes de la globalización, con una economía reglada por consultoras y organismos internacionales que la habían empujado a extremos de insolvencia. De la noción "nuestro país", agregaba entonces, se había pasado al concepto de "riesgo país", que reflejaba lo que la Argentina significaba para los acreedores y los posibles inversionistas extranjeros. En coincidencia con estas palabras, Beatriz Sarlo afirmaría poco tiempo después:

> The contemporary economic crisis is, simultaneously, the crisis of capitalism and the crisis of the state. As the political scientist José Nun puts it: you can have a state without having capitalist relations of production and distribution, but you cannot have capitalism without a state. Argentina, however, belongs to this second and impossible category of stateless capitalism. This dissolution of the national state does not follow a postmodern pattern; rather, it has all the signs of a post-paleo-modern impulse. On the one hand, the provinces have regained the sovereignty that in the nineteenth-century process of nation building they had entrusted to the central government; consequently, the federal government has lost its power and is hostage to the many local powers that reside, once again, in the provinces, as they did before the pacts that constituted the modern nation. On the other hand, international forces represented by foreign governments and world institutions such as the IMF are decisive players in any attempt to define what should be done. ("Cultural Studies" 336)

Curiosamente, unos meses más tarde, desde el mismo diario, Patricia Kolesnicov se interrogaba por el lugar que le iba quedando a la ficción en tales circunstancias. "¿La novela argentina está en crisis?", titulaba en septiembre de 2001. ¿Cómo escribir en momentos en que el país parecía desintegrase y caerse a pedazos, sumido como estaba en una de sus peores crisis político-económicas? ¿Podría la ficción recoger los jirones de nación que quedaban y recomponer el sentido perdido? Leyéndolas hoy, a la distancia, es evidente que ambas notas presagiaban la calamidad que se avecinaba a fines de ese mismo año y que terminaría con el gobierno del Presidente Dr. Fernando de la Rúa (1999-2001).[1]

Como observa Beatriz Sarlo en otro de sus trabajos (*La ciudad vista,* 92), una de las consecuencias más obvias de todo este proceso que trajo consigo la crisis de 2001—y que todavía afirma percibir en momentos en que ella escribe sus líneas en 2009—se evidencia en la imposibilidad del Estado por garantizar la paz y la seguridad entre los miembros de la sociedad, dejando a su comunidad expuesta a agresiones y violencias que ya no lograba controlar. Roto el contrato social implícito, el Estado ya no podía hacerse cargo de aquello básico para lo cual había sido establecido. Hacia el comienzo del nuevo milenio, continúa Sarlo, la sociedad había estallado en múltiples escenarios y los lazos por los cuales se definía la pertenencia a una comunidad moderna habían quedado profundamente lesionados.

Y en este contexto, cabría preguntarse, retomando los conceptos de Kolesnicov, ¿cómo reaccionó la ficción (y no sólo literaria), enmarcada como estaba por un horizonte precario de expectativas que explosionaban al mismo tiempo? ¿Cómo daba cuenta de estos cambios? Por cierto, si la ficción como categoría es, como asegura Dessein (13), una "construcción social", será a través de ella que podremos observar el concepto que esa sociedad se fue formando sobre su realidad inmediata y los (nuevos) imaginarios que fue (re) construyendo.

Ya en otra parte se ha mencionado *in extenso* la llamativa apelación al *thriller* folletinesco que se fue generando desde las instancias mediáticas y los efectos que provocaría en los productos ficcionales que hicieron circular. Gracias a este recurso, se fue enfatizando un imaginario de hostilidad, desmembramiento social y decadencia que terminó por contaminar gran parte del discurso cultural de la época. Pero no voy a extenderme aquí en este punto, por demás ya explorado en esos otros escritos con amplitud. A ellos remito (ver Hortiguera "El folletín delictuoso", "De la investigación periodística" y "Argentina violenta").

Lo que en este artículo me propongo analizar en particular, sin embargo, es la visión del espacio citadino que muchas de estas nuevas ficciones, que acusan como nunca los efectos de los cambios socio-económicos que se fueron produciendo en el país, comienzan a desarrollar en su producción. En particular (y quiero enfatizar esto), me interesa estudiar cómo aquellas dos preguntas de Landi y Kolesnicov que citaba al principio parecen buscar respuesta en algunos productos fílmicos de los años siguientes. En efecto, como vamos a ver, algunas de las ficciones post-2001 parecen atravesadas por un cierto vacío, una falla que se instala en su discurso en distintos niveles. En lo que se refiere a la anécdota, este quiebre aparece muchas veces metaforizado como una ciudad transformada en espacio de la devastación, como sitio que ha dejado de proveer sentido a sus habitantes. La ciudad aparece descrita como territorio enrarecido que ya no es ni punto de anclaje ni puerto de destino. Ha dejado de ser aquel lugar "del sentido inscripto y simbolizado, el lugar antropológico", como diría *Augé* (*Los no lugares,* 86), en donde se vive y en donde están los relatos que nos identifican. Se ha convertido ahora en un pa(i)saje de la desolación, en un no-lugar, en un laberinto pesadillesco por el que discurre una vida sin futuro y de la que hay que intentar huir. (Drucaroff habla de "desierto" y no puedo dejar de evocar la famosa comparación de Borges del desierto como laberinto).

Mientras tanto, en el nivel del discurso, muchas de estas ficciones parecen ubicarse en un espacio de incertidumbre, de ambigüedad, en el filo más agudo entre ficción y realidad. Como bien se podría preguntar Kolesnicov, ¿cómo dar cuerpo a un país a través de la ficción cuando esa geografía se extravía y se disgrega? Sólo les quedaría a esos textos afianzarse en el archivo del pasado reciente y proyectar un modelo ficcional sobre una realidad que día a día parece diluirse.

Dentro de este marco conceptual, mi corpus de trabajo serán dos películas argentinas de mucho éxito, estrenadas con menos de un año de diferencia, casi a fines de la primera década de este siglo, finalizando la primera presidencia de la Dra. Cristina Fernández de Kirchner. Se trata de *Las viudas de los jueves* (2009), dirigida por Marcelo Piñeyro (con adaptación de Marcelo Figueras y Piñeyro, sobre la novela homónima de Claudia Piñeiro [2005]); y de *Carancho* (2010), dirigida por Pablo Trapero, con guión del propio Trapero y Alejandro Fadel, Santiago Mitre y Martín Máuregui.[2]

En una primera aproximación las dos películas parecen muy distintas en lo referente a su origen, su temática y su factura estética. Sin embargo, ambas tienen en su estructura profunda una serie de elementos comunes que nos hablan de un nuevo patrón socioespacial. Éste daría cuenta de una fractura creciente de la comunicación entre dos esferas, dos mundos, dos categorías de ciudadanos que, si bien comparten en principio una misma topografía, van abandonando cada vez más ciertas características culturales comunes y una perspectiva ético-política similar. Las películas así enfrentadas presentan una relación contrapuntística que evidencia un quiebre del imaginario tradicional, por el cual se reformulan ahora las identidades de los lugares urbanos y de quienes en ellos habitan. Mi objetivo será analizar cómo estos dos filmes en particular visibilizan los cambios producidos en el país. En este sentido, dos son los aspectos que me interesa destacar en mi presentación. En una primera parte, examino cómo ambos productos cinematográficos enfatizan casi desesperadamente su relación con el "archivo" periodístico o policial, producto tal vez de los corrimientos que se produjeron en el terreno de los medios de comunicación de la época (véase Hortiguera "Argentina violenta"). En la segunda parte, detallo cómo parecen apropiarse de los términos de la dicotomía sarmientina—siempre latente en la cosmovisión argentina—para exteriorizar una serie de imaginarios de la degradación que se extienden al seno mismo de la ciudad, declinación que ya no es percibida como una forma excepcional y transitoria, sino definitiva.[3]

El despliegue de la referencia

Un elemento fundamental que me interesa estudiar en primer lugar en estos dos discursos fílmicos, como decía más arriba, es su relación más o menos explícita con un "archivo" al que se acude una y otra vez para poder dar cuenta de la ficción. Y ya veremos cómo esta recurrencia termina funcionando como disparador de la "biblioteca mental del lector/espectador" y dirigiendo una lectura muy particular de su entorno.

Si en el realismo clásico se intentaban crear ficciones que parecían realidades gracias a la manipulación de todos los recursos posibles de verosimilitud (Sibilia 223), ya a fines de los 90 los medios argentinos ejecutaron un desplazamiento particular. Con desenfado, se comenzó a describir y a hablar de la realidad con elementos tomados descaradamente de la ficción (cf. también Kogan y los varios trabajos de Hortiguera). Y mientras en los medios informativos, por ejemplo, los imaginarios ficcionales fraguaban las narraciones de la vida cotidiana a extremos quizás nunca experimentados antes, inversamente, desde la ficción se fue dando paso a un renovado auge de un realismo feroz. Éste declaraba cada vez más abrevar en archivos policiales, en notas periodísticas, en casos mediáticos escandalosos y conocidos por su audiencia.

Es interesante ver cómo este juego se ha ido retroalimentando cada vez más en estos últimos años. Por un lado, como menciona Fernández Pedemonte (97), el discurso periodístico acude

a una estrategia de persuasión para revalidar su carácter verdadero. Ésta consiste en una vieja práctica: colocar lo nuevo en modelos situacionales muy conocidos por su audiencia, por ejemplo, los clichés y guiños de muchos relatos policiales clásicos, fenómeno que lo vuelve en algo relativamente familiar. Por otro lado, el discurso de ficción apela como nunca a un repertorio muy particular, esto es, a evocaciones de hechos locales muy conocidos y relativamente recientes que colocan a su audiencia en un espacio de familiaridad que se recrea en experiencias compartidas por la comunidad.[4]

Los ejemplos son muchos, exceden los límites de este trabajo y merecerían un estudio aparte, por la diversidad de ámbitos en que se han ido produciendo en radio, televisión, cine y literatura. No obstante, lo significativo de muchos de estos productos está dado por el empeño declarado desde sus límites paratextuales por dar a conocer a su audiencia el origen de sus historias. Lo que sin duda resulta sugestivo en muchas de estas textualidades ficcionales es ese "despliegue de la referencia", esto es, esa insistencia por enfatizar la relación de los textos (entendido aquí en su más amplio sentido) con esos *fait divers* y/o casos criminales de fuerte conmoción mediática.

Si al principio del milenio la Argentina parece disolverse en una serie de crisis reiteradas que termina alterando toda su estructura o armazón institucional, la ficción que en ella va a florecer se ancla paradójicamente en y se aferra a los despojos de los archivos (periodísticos, jurídicos, policiales) del pasado local inmediato que una audiencia cada vez más mediatizada conoce muy bien. Solamente a partir de ellos se puede crear una línea ficcional que engendre una ilusión de sentido en medio de una realidad deteriorada. Se apunta así a la construcción de un espacio que plantea el problema ya clásico de la representación del mundo en el discurso y que expone las anomalías de dos lógicas que son, obviamente, incompatibles. La ficción se va armando a partir de desechos discursivos del pasado que buscan en forma desesperada traer un orden a un mundo que parece disgregarse en forma irremediable. Por medio de la reunión de esos fragmentos la ficción intenta retornar a una unidad que se resiste en el afuera textual, como si con ello quisiera ponerse a salvo esa otra realidad.

Al enredarse en semejantes artilugios, a veces se provoca un juego particular en el que no es posible discernir lo que me atrevería a denominar como una "sinceridad paratextual", pero que expone "las problemáticas inserciones de un plano de la narración en otro plano" (Block de Behar 126). Un caso quizás llamativo lo tenemos con la novela *Un crimen argentino* (2002) de Reynaldo Sietecase. En toda la parafernalia epitextual que acompañó el lanzamiento del libro, el autor declaraba haber recurrido al expediente judicial y a otros tipos de documentación oficial para armar su historia, basada en un famoso crimen (real) ocurrido en la ciudad de Rosario, en los años 80. Sin embargo, en el peritexto de su novela, el autor se interna en un espacio contradictorio, al afirmar que "[l]os personajes y situaciones de [su] libro pertenecen al mundo de la ficción" (235).[5] Esta declaración de su "pertenencia genérica" que esta repetida frase introduce, y que colisiona con lo declarado por el autor en todos sus comentarios metatextuales, permite colocar al texto en un espacio ambiguo en donde se desvía el horizonte de expectativas que el lector irá construyendo de la recepción del texto ficcional. Al fin de cuentas, la sospechosa filiación acerca de los "orígenes reales" de la historia multiplica su atractivo comercial.

La novela *Las viudas de los jueves*, de la argentina Claudia Piñeiro, en el cual se basará el filme de Piñeyro, parece elegir internarse en este ámbito de la ambigüedad también. Premio *Clarín-Alfagura* de novela del año 2005, la historia describe en detalle la vida cuasi idílica de un grupo reducido de familias argentinas que viven en un barrio privado en las afueras de Buenos Aires. La aparente placidez del lugar se verá interrumpida una mañana cuando se descubren tres cadáveres

flotando en la piscina de una de las casas. El hallazgo conmueve a toda la comunidad y quedará caratulado de inmediato como accidente. Sin embargo, una sombra de sospecha recae sobre esas muertes y desde la narración en primera persona conducida por una de las protagonistas se nos irán revelando las posibles causas y explicaciones.

El relato, al decir de Kogan, se presenta como una narración hiperrealista. O para retomar un frase de Sarlo en "Literatura bienpensante" referida a otro texto de la misma autora, se exhibe como una novela "[v]olcada enteramente hacia el afuera" (pár. 5) extratextual. En efecto, muchos de los detalles que se describen podrían ser leídos a contraluz de las noticias periodísticas que circulaban por esos años sobre algunos casos indescifrables que habían ocurrido en esos barrios cerrados de la periferia porteña, (Kogan la llama "novela para lectores de diarios" (pár. 8)). Entre esas informaciones, quizás la más importante, por la trascendencia que tendrá en su circulación, será el eco de la muerte (real) de María Marta García Belsunce, ocurrida en una urbanización privada en 2002.[6]

Y aunque Piñeiro negara en reiteradas ocasiones su inspiración en ese caso concreto, lo cierto es que esos desmentidos funcionaron muy bien para despertar el saber lateral en sus lectores y como método para promocionar el texto y acrecentar sus ventas.[7] Si bien la autora se encargó de subrayar el origen absolutamente ficcional del texto con una nota a su comienzo que deslindaba responsabilidades ante posibles coincidencias con la realidad ("Todos los personajes y situaciones narrados en esta novela son frutos de la imaginación, y cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia" (10).) las asociaciones que la prensa, la publicidad y la crítica instigaron y acentuaron en la mente de los lectores ya estaba hecha.[8] Al fin de cuentas, en términos retóricos, la negación pública presuponía la presencia de una tesis contraria manifestada por otros actores sociales, o implícita en la opinión general, como efectivamente ocurrió con el boca a boca del texto desde su aparición en el mercado.

En tanto, su versión fílmica, estrenada en 2009, reiteraría una dinámica similar. Precedida, en forma coincidente, por una serie de crímenes extraños ocurridos también en barrios cerrados—y en la mayor parte de las veces no resueltos—la película no desaprovechó la publicidad que la conmoción de todos estos asesinatos misteriosos reales venía produciendo en el público en general. Y con el fin de satisfacer una cierta curiosidad morbosa extra-fílmica, se vendía como el retrato que mostraba cómo vivían en aquellos lugares idílicos y suntuosos los sectores vernáculos enriquecidos durante los 90, causantes de una de las mayores crisis de la historia argentina reciente y asociados con crímenes nunca aclarados (como ejemplo, véanse los comentarios en Lazzaro).

Por su parte, *Carancho*, elegida en octubre de 2010 por la *Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina* como precandidata del país para el Óscar 2011, también parece reiterar ese vuelco hacia un afuera extratextual, siempre a través de una relación de autorreferencialidad de/con los medios, y jugar con cierta indeterminación de su estatuto tipológico.[9] En efecto, el filme se presenta como un asunto acerca de los accidentes viales en Argentina y la corrupción que se esconde detrás del negocio de las indemnizaciones, evocando con su historia, otra vez, un caso muy concreto y conocido por la audiencia. "Quiero que el film proponga un debate sobre todo el universo absurdo, *aunque muy cercano a la realidad*, que rodea a los accidentes y que es descomunal" (Amondaray, pár. 4. Mi énfasis) explicaba su director y co-guionista, Pablo Trapero, en una entrevista a *La Nación* en las vísperas de su estreno.

La película se abre con un collage de imágenes fotográficas en blanco y negro que sugieren un accidente automovilístico: fragmentos de vidrios sobre el pavimento, una mano, un pie, un zapato, un coche dado vuelta, una cinta de radiador. A éstas le sigue una frase que, fondo de sirenas incluido, se instala en un espacio informativo, al

mencionar cifras estadísticas sobre la cantidad de personas que mueren a diario en las calles y rutas argentinas:

> 22 muertos por día. 683 por mes. Más de 8.000 por año. 100.000 muertes en la última década. En Argentina los accidentes de tránsito son la principal causa de muerte en menores de 35 años. Esto sostiene un millonario negocio en indemnizaciones.[10]

Al margen de la imprecisión de los datos,[11] la película parece coquetear con un cierto grado didáctico, expresar un relativo mensaje cívico, o inclusive proponerse seguir una línea documental, que pronto se desvirtuará y abandonará para pasar a un plano enteramente narrativo. Vale la pena destacar aquí que lo interesante en la recurrencia a este tipo de procedimientos, que se juega en su apertura articulando "índices de lo real"—o si se quiere, "lecturas o miradas documentalizantes" (Aprea 8)—radica una vez más en los grados de disonancia o anormalidad que provoca en la audiencia, al exponer en su diégesis lógicas diferentes. Esto aparecerá subrayado además por una enunciación fílmica propia de estrategias documentales, como los manejos desprolijos de una cámara al hombro. ¿En qué perspectiva ponerse? ¿Cómo leer/ver lo que sigue al anuncio estadístico?

La historia de *Carancho* gira alrededor de Sosa (Ricardo Darín), un abogado que ha perdido su matrícula de manera poco clara. La anécdota se inicia en momentos en que Sosa trabaja para un oscuro estudio jurídico disfrazado como una supuesta fundación que ayuda a las víctimas de accidentes de tránsito. Mientras espera recuperar su matrícula, su función consiste en encontrar posibles clientes en la calle, guardias de hospitales y comisarías. O bien los crea a medida, quebrándoles los huesos y presentándolos como accidentes automovilísticos. Una vez identificados los damnificados, organiza el reclamo de indemnizaciones a las compañías aseguradoras, ya sea con la ayuda de testigos falsos, ya con la colaboración de policías o paramédicos corruptos. En uno de sus recorridos por las escenas de los accidentes, conoce a Luján (Martina Gusmán), una joven doctora recién llegada del interior que trabaja no sólo en la guardia de un hospital sino también en una ambulancia de un servicio de emergencias. Con el tiempo, ella se enamorará de Sosa y descubrirá de a poco sus manejos turbios. Y si bien tratará en un principio de mantenerse dentro de los parámetros éticos, pronto quedará involucrada en sus actividades ilegales.

Una vez más, el relato viene precedido de toda una serie de declaraciones de su director y sus actores que fueron construyendo un referente muy específico y proponiendo una lectura particular de la película (véanse, por ejemplo, las entrevistas al director y al protagonista en Amondaray; Kairuz, "La ambivalencia"; Lerer, y Ranzani). En el caso que me ocupa no son sólo los accidentes de tránsito y las muertes que en ellos se desarrolla, sino toda una industria judicial corrupta que se mueve a su alrededor. El fraude al seguro parece estar en el eje argumental de la película. Algo similar parece darse en *Las viudas*, con el suicidio de los tres hombres presentado como accidente para dejar a sus familias cubiertas ante la hecatombe económica que sobreviene a la partida de de la Rúa.

Gracias a estas declaraciones de los protagonistas que retoman otra vez cierta narrativa periodística reciente, el discurso fílmico establece de inmediato relaciones especiales de trasvasamiento con el discurso "de lo real", al apelar una vez más al saber lateral del espectador que le permite reconocer en el argumento un caso policial muy comentado en su momento, como lo fue el rotulado por la prensa como el del "Rompehuesos". Leer la descripción del caso policial (real) en los archivos periodísticos es colocarse ante un resumen de los aspectos fílmicos más importantes.[12] En este sentido, habría que preguntarse, junto con Mendes Ramalho, si esto que el filme nos entrega no es la única forma que nos queda de realismo posible en circunstancias en que el imaginario mediático se ha vuelto omnipresente.

Así, de esta forma, se irían articulando ficciones específicas de lo real, pero

siempre mediadas por los medios. A través de una declaración pública más o menos explícita en algún lugar de su espacio epitextual (como vimos, la declaración de Piñeiro acerca del origen ficcional de su texto, pero aprovechándose de la publicidad creada por un caso concreto; o la recurrencia de la crítica a evocar ciertos asesinatos en el estreno de *Las viudas* o de *Carancho*; las alusiones estadísticas de Trapero; o las reminiscencias del caso del "Rompehuesos"), estos filmes van estableciendo entonces todo un entramado de relaciones permanentes con otros textos periodísticos de la cultura que tiende a provocar un sutil efecto documentalizante.

Estos mecanismos semióticos de familiarización que introducen algunas de estas aserciones o las asociaciones implícitas que despiertan algunas de sus prácticas discursivas con el registro documental (los movimientos irregulares de la cámara de Trapero o las cifras estadísticas de los accidentes viales con las que abre sus imágenes, por ejemplo) son verdaderos dispositivos escénicos. Son *performances* que colocan las condiciones de producción de la enunciación en un espacio ambiguo en el que se enturbian algunas reglas implícitas de la ficción pero también de lo informativo. Se presentan así como un punto de vista documentado sobre un paisaje discursivo en el que parecen cuestionarse las fuerzas y límites textuales. Esta sutil práctica de fusiones que borronea los límites entre información y ficción se convierte así en un elemento clave para entender la configuración de las matrices mentales con las que la audiencia comienza a percibir, como demostraré en mi próxima sección, una realidad particular de lo urbano, en cuyos límites se irá conformando un nuevo desierto, entendido aquí más como máquina discursiva que como experiencia sensible.

Visiones de una destrucción mitológica

Señala García Canclini que tres son las posibles perspectivas que se han seguido tradicionalmente para definir y delimitar "la experiencia de lo urbano" (69-71). Mientras que algunas teorías la explican en oposición a lo rural, como todo aquello que no es el campo, otras apuntan ya a criterios geográfico-espaciales (como dimensión extensa y socialmente densa en la que se concentran individuos heterogéneos), ya a parámetros económicos (como resultado del desarrollo industrial o la concentración capitalista).

Pero cualquier definición que tomemos, continúa García Canclini, no puede dejar de lado dos características fundamentales: por un lado, "la densidad de interacción" que ocurre en su geografía, y por otro, "la aceleración de intercambio de mensajes" (71) que se suceden y entrechocan allí. Las ciudades, nos dice, son mucho más que una forma particular de ocupar el espacio. Puede decirse que son territorios en donde ciertos fenómenos expresivos colisionan con la racionalización, o mejor, "con las pretensiones de racionalizar la vida social" (72). Con esta visión parece coincidir Adrián Gorelik, cuando observa que

> la grilla de calles regular amanzanada, tan repudiada por su monotonía y por su funcionalidad a la racionalización capitalista del territorio […] fue a su vez la marca de la voluntad política del estado por guiar la expansión, y al hacerlo ofició de vía de propagación del espacio público a toda la ciudad, de medio de integración potencial de los nuevos sectores populares al corazón urbano, convirtiendo toda la ciudad en un tablero de mezcla cultural, de simultaneidad social y manifestación pública, de fiesta y de protesta. ("Ciudad", 17)

No obstante, uno de los problemas más serios que estas explicaciones conllevan es que todas ellas pueden ser consideradas teorías fallidas. En efecto, nos dan respuestas parciales que, al no articularse en una definición unitaria y adecuada del espacio urbano, no sirven para entender esa heterogeneidad

multicultural que lo atraviesa. Quizás, concluye García Canclini (77), la solución pase no tanto por preguntarse por la especificidad de la cultura urbana o su diferencia con la rural, sino por indagar la simultaneidad de múltiples culturas y temporalidades que entrechocan en su ámbito.

En los relatos fundacionales de la nación argentina, Buenos Aires ha funcionado casi siempre como una alegoría que encarnaba la identidad nacional emparentada con sus raíces europeas, carácter que llegó en su momento a límites casi míticos (para más detalles, ver los trabajos de Gorelik y *La ciudad vista* de Sarlo). Sin embargo, esta condición comienza a tambalear en los últimos treinta años y eclosiona en forma muy particular con el cambio de siglo. En este sentido, uno de los aspectos más sorprendentes de las dos películas que menciono aquí está dado por la mirada particular que ambas tienen sobre esta nueva Buenos Aires atravesada por la crisis. En verdad, en esta visión parece inscribirse un principio que se opondría a una concepción pluricultural y multiétnica que tradicionalmente se le ha asignado a Buenos Aires desde fines del siglo XIX, a esa sociedad "homogéneamente heterogénea" que describía Sarmiento (Gorelik, *Miradas* 75).[13] La ciudad aparece ahora, en estos productos fílmicos, despedazada en forma contundente, atravesada por una incisión que separa en forma tajante dos formas de entender y vivir en la metrópoli: una, de cartón piedra, *disneylandificada* (a falta de mejor término) y escenográficamente cerrada, en *Las viudas de los jueves*; otra, como lugar bárbaro, alucinante y abandonado por las élites vernáculas, pero abierto y por donde sólo puede circular la pobreza, en *Carancho*.[14]

En efecto, en un primer acercamiento, ambas muestran mundos aparentemente diferentes, alejados, desintegrados, con temporalidades distintas que no logran cuajar totalmente en el mismo ámbito citadino, a la vez que evidencian la absoluta certeza de una endemia crónica: la convicción irremediable de la falta de actores políticos o sociales que puedan recomponer, en un giro novedoso y osado, su geografía fracturada. Lo inédito de estas representaciones es quizás el reconocimiento de que estas cisuras, consentidas ahora por la política y la sociedad, se han convertido en mojones definitivos del espacio local. Aceptadas como una parte habitual del paisaje cotidiano, estas grietas que las películas exhiben en la cartografía urbana significan el fracaso irreversible de su sociedad y de las políticas que en ella germinan. Ya no es posible hablar de una "densidad de interacción" (71) como mencionaba García Canclini, sino que ahora se hace presente una "densidad de introspección", volcada siempre sobre sí e imposibilitada de ir más allá de sus propios límites.

Y éste no es un dato menor, si tenemos en cuenta que este concepto de fisuras, físicas e imaginarias, que dividen a la nación viene precedido de una larga tradición que puede remontarse—en lo cartográfico—a la famosa zanja propuesta por el Ministro de Guerra Adolfo Alsina, bajo el gobierno del Dr. Nicolás Avellaneda (1874-1880). Como se recordará, hacia 1876 el ministro Alsina propuso la construcción de una zanja de tres varas y media de ancho por dos y media de profundidad, y con una longitud de 610 km. (aunque en la práctica llegaron a 342), que establecía una frontera de 400 kilómetros de extensión para proteger los campos porteños de los temibles malones indígenas. Se hacía *un vacío* (la zanja) en *el vacío* (el desierto) para por un lado demarcar los límites civilizados y por otro separarse de la barbarie, que quedaba afuera.[15] Esta especie de remedo de Muro de Adriano inauguró en el país, si se quiere, inagotables tópicos descriptivos espaciales que terminaron cimentando un particular imaginario territorial y social que, bajo diferentes formas, volverá una y otra vez a lo largo de la historia cultural argentina.[16]

En este sentido, las películas que trato aquí parecen ajustarse en primera instancia a esta particular visión espacial, pero la zanja esta vez se recorta dentro de los límites ciudadanos a extremos inimaginables. Sin duda, lo que resulta obvio en un primer visionado

es la alteración del mapa citadino, desplegado ahora como dos áreas urbanas asimétricas, subsumidas en una ecología cuarteada, en la que se separan mundos ensimismados y tiempos distintos que se dan la espalda en forma definitiva.[17] Es la constatación siniestra de una nueva forma de percibir la ciudad, desarticulada por una grieta que encapsula como nunca la contradicción, la diversidad, lo local y lo global. En efecto, en *Las viudas de los jueves* se descubre y revela, como en el famoso texto de Aldous Huxley, la burbuja de un supuesto mundo feliz, perfecto y desarrollado en donde la gente, recluida en una jurisdicción cerrada, se mueve ajena a lo que ocurre más allá de sus propios límites. *Carancho*, en tanto, se regodea en la exhibición de aquello que ha quedado relegado a la reserva salvaje, al afuera de aquellas urbanizaciones de simulacro del primer mundo, y en donde se desarrollan también nuevas formas de supervivencia.[18] Pero en ninguno de los casos estos mundos parecen establecer intercambios o interacciones entre sí. Desde una perspectiva complementaria, ambos filmes exponen la fractura del entramado racional de la vida social. El aislamiento se siente, como en la zanja que proponía Alsina, total.

Buenos Aires como "no-lugar"

Y si, desde un punto de vista antropológico, el lugar es, como ha señalado Augé "'un territorio retórico', es decir, un espacio en donde cada uno se reconoce en el idioma del otro, y hasta en los silencios: en donde nos entendemos con medias palabras" ("Sobremodernidad", 128) la Buenos Aires de la primera década del nuevo siglo se aparece en las películas mencionadas como un ámbito en donde esa lectura ya no es posible. Un agujero negro se va haciendo cargo del espacio ciudadano y vaciándolo de sentido, o instaurando el sinsentido.

La consecuencia cultural más obvia en ellas es que ese universo de reconocimiento en donde se juegan las relaciones, la identidad y la historia de los sujetos ha dejado de existir. La idea de ese "algo en común", de ese saber espacial, social e histórico compartido ha cedido su lugar a una fractura irregular que separa y ocupa territorios de lo que fue alguna vez una geografía común y en donde los individuos se desplazan ahora sin relacionarse o acordando muy poco. Es el vacío en medio de una profusión citadina ahora espectral. Como diría Sarlo, esto constituiría no tanto la creación de un nuevo tipo de dimensión pública, sino "the disappearance of the means by which social and cultural conflict might not only be repressed but also sublimated into new forms of association and representation" ("Cultural studies", 338).

Así, las fachadas europeizadas o americanizadas en serie de las viviendas de *Las viudas*, con sus jardines primorosamente cuidados, cubiertos con su ubicuo césped *ryegrass*, y sus interiores color pastel en los que predominan mármoles, boiseries, cristales y muebles suntuosos, será el decorado por el que circularán personajes caracterizados por su opacidad, su insinceridad y su imposibilidad por entablar una comunicación franca con el otro, aun dentro de sus propias fronteras. El brillo del exterior, sus frentes, sus jardines, sus lagos y sus calles arboladas, en tanto, es quizás lo más llamativo de esos espacios de copia europea o norteamericana por donde transitan actuaciones sin matices, inexpresivas, casi en sordina. En este sentido, la escena del cumpleaños temático de Teresa (Ana Celentano), que sirve, para presentar a los personajes principales, resulta ejemplificante. Vestidos todos de blanco, mientras en tono premonitorio Lala (Gloria Carrá) recuerda que es el color del luto en la India, los invitados se mueven por los jardines de la casa de grupo en grupo, en conversaciones intrascendentes e impulsados por otros intereses: criticar (las amigas de Teresa); encontrar algún contacto que permita salir del agobio de un desempleo vergonzante, Martín (Ernesto Alterio); o cerrar un negocio, el Tano (Pablo Echarri).

Los personajes aparecen así como un lienzo en blanco en el que se van pintando

estereotipos y diálogos demasiado triviales que exponen un mundo anodino propio de la copia, signado por sus grados de alienación, hipocresía y neurosis. Nótese, como ejemplo, la declaración de principios del personaje de Echarri, al comienzo del filme: "Cuando era chico creía en la religión; después creí en la democracia; ahora sólo creo en la guita [dinero]", frase con la que, paradójicamente, podría identificarse también Sosa, de *Carancho*, abriendo toda una serie de operaciones de distanciamiento que atenta contra la identificación o conmiseración que el espectador pudiera sentir por cualquiera de los personajes.

Pero lo que vale la pena destacar entre los elementos sobresalientes del filme es no sólo el particular ámbito endogámico de las relaciones, esa permanente y única sociabilidad del "entre nos" que exhibe, sino también el aire claustrofóbico de sus imágenes. Los habitantes que se mueven por el *country* aparecen casi siempre en primeros planos nítidos que definen su contorno, inmersos siempre en un leve desenfoque del segundo plano. Parecen figuras cerradas de una pintura en la que nada contamina, desentona ni distrae más allá. Algo parecido reitera Trapero en *Carancho* con su asfixiante tendencia a utilizar una profundidad de campo reducida. Nada de importancia puede existir más allá de los personajes o de su espacio inmediato, ni tampoco vale la pena mostrar en detalle. Son individualidades que se mueven sin salir de sus burbujas.

Similar práctica se observa con el más allá del muro de la urbanización al que apenas escapan las familias de Piñeyro.[19] Es así que su exterior, en aquellos pocos momentos en que la cámara se atreve a salir de su perímetro amurallado para acompañar a alguno de los personajes, se intuye como trasfondo casi siempre borroso u oscuro también, sólo alterado por un tráfico incesante y ruidoso, en continuo movimiento. En esos territorios del afuera no se pueden vislumbrar calles o lugares reconocibles o icónicos de la ciudad. La famosa Buenos Aires tal como la conocíamos ha dejado de existir. Sólo se verán de ella espacios de flujo, siempre periféricos. Los coches van y vienen por carreteras irreconocibles que traen a los protagonistas, o entran y salen de esa frontera marcada por la barrera y el guardia de seguridad.

Así, lo externo sólo será representado en esas ocasiones por calles en penumbras apenas iluminadas por los faros de los vehículos que pasan, como la escena inicial con Teresa, a quien vemos fumando en solitario en su coche, estacionado en alguna calle de la ciudad, mientras ruedan los títulos. En otras ocasiones, se exhiben autopistas sin carteles detrás de amplios ventanales de algo que se supone es una aséptica y deshumanizada cafetería *macdonaldizada* en la que se oculta Martín para pasar el tiempo sin que su familia sepa de su ominoso despido. Otros episodios muestran al mismo Martín forzado a frenar su coche en la ruta por una imprevista hemorragia nasal que le impide continuar su viaje, o detenido en medio de un atasco a la entrada de una estación de servicio, mientras en la misma escena se ven los perfiles impasibles de los choferes de los coches vecinos y se escuchan de fondo las noticias de la crisis política de 2001 en sus radios. Pasar el tiempo en un lugar sin tiempo, circular con desdén o desgano, detenerse por circunstancias inesperadas, o quedar atrapado en la ruta son las únicas acciones visibles que ejecutan los personajes en el afuera de su urbanización. Resulta interesante que en la escena mencionada, Martín ni siquiera se anime a mirar por la ventana de su coche hacia el costado, porque, como señala Svampa, allí se esconde el peligro:

> "Puertas afuera" sobrevuela la amenaza difusa, el *otro* gana en opacidad y espesor, se torna inasible y desconocido, en un contexto de incertidumbre e imprevisibilidad en el que lo diferente se transforma muy rápidamente en extraño. Así, el temor se exacerba y se cristaliza en aquellas zonas oscuras (puentes, accesos) donde los riesgos aparecen potenciados; zonas que

> emergen peligrosamente como una "tierra de nadie". (*La brecha urbana,* 72, énfasis original)

Otro tanto ocurre en la película de Trapero. En efecto, en *Carancho*, Sosa y Luján tampoco pueden traspasar los bordes de ese pozo metafórico en el que están enterrados, y en este sentido, las imágenes de descenso—en ascensores y escaleras—se multiplican en la película. Y cuando lo intentan sólo les espera la muerte. Encerrados a su manera también ellos en las calles y avenidas oscuras de San Justo, espacio pobre y también periférico del conurbano bonaerense, sólo les queda transitar en círculos una y otra vez por lugares salvajes, salpicados por hierros retorcidos, construcciones abandonadas y cuerpos moribundos. Tuteándose con la muerte, irán atravesando ese laberinto nocturno en el que están inmersos, para terminar más lastimados y heridos que antes. Nótense en este sentido cómo las heridas de ambos, pero en especial de Sosa, van en aumento a lo largo de la historia.

Esta idea de lugar de circulación incesante en que se ha convertido la ciudad se reitera varias veces en ambas películas, reforzando además la única razón posible para moverse dentro de ella: la económica (Svampa 234). Los personajes de *Las viudas* sólo cruzan su frontera por trabajo o "para fingir que se trabaja", como en el caso del Martín de *Las viudas*. Para los personajes de *Carancho*, mientras tanto, sus desplazamientos son motivados por la búsqueda del negocio preciso que les permita enriquecerse y escapar de la reserva salvaje en la que están atrapados con sus vidas oscuras; y el color, la tonalidad y la textura del filme así lo subrayan.

Y si hay alguna otra escena que permite ver lo que pasa en el más allá de la cerca de *Las viudas* es para mostrar un espacio que se caracteriza siempre en términos de inercia irrecuperable: el abandono, el estancamiento, el retroceso, tal como lo mostrará también *Carancho* con su oscuridad, sus edificios derruidos y sus hospitales decadentes. Considérense en Piñeyro las imágenes animalizadas de la gente revolviendo la basura en el televisor mudo que mira Ronnie (Leonardo Sbaraglia) en su dormitorio, o más tarde, pero ya con sonido, los episodios de violencia en Plaza de Mayo a fines de 2001. Recuérdese la escena en la que Trina (Vera Spinetta), la hija de Martín, intenta seducir al guardia de seguridad junto al muro mientras la cámara asciende y deja entrever al otro lado una calle desierta con coches abandonados y casas modestas. Esas mismas casas y esos mismos autos serán los reproducidos por Trapero con su cámara también: barrios pobres, coches desvencijados que apenas pueden desplazarse, sirenas lejanas, calles sucias.

Una vez más, como en el delirante proyecto de Alsina, sólo se intuye un vacío que se instala ahora a ambos lados de una ominosa frontera interior, conformándose espacios seccionados de tejido urbano. Son imágenes de una *urbs interrupta* encaminadas a cartografiar una "ciudad guetoizada" (Reati 92) donde ya casi no quedan rastros de áreas urbanas intactas. Sólo se vislumbran restos, retazos de comunidad, como esa ciudad residual que radiografía Trapero y de la que se alimentan los caranchos del título.

La geografía urbana ha quedado reducida así a pa(i)sajes de la devastación, como esos corredores hospitalarios desvencijados por los que circulan también los personajes de *Carancho*, a espacios de la nada, limbo por donde discurren vidas expuestas a algún peligro siempre latente. "No hay que exagerar. Ya viste: acá no pasa nada", le dirá Teresa a Lala cuando ésta le transmite sus temores de que el *country* puede ser invadido por la gente de la villa vecina y de que las autoridades no puedan ayudarlos a repelerla. Mientras tanto, Luján, desde *Carancho*, se verá expuesta inclusive dentro del hospital a los golpes de Casal, socio de Sosa. Todos parecen vivir en una geografía urbana exasperada, al borde de la disolución. Sólo Mavi (Gabriela Toscano) y su familia, en el desenlace de *Las viudas*, parecerían ser los únicos capaces de reconocer

con amargura que la nada es lo único que se encuentra instalado a ambos lados del muro. Y en este sentido, vale la pena destacar que en ninguno de los dos filmes se nota la presencia, aunque sea indirecta, de una clase dirigente que se hiciera medianamente responsable de algo. Las películas parecen sugerir que nada puede esperarse de ellos. Queda a los individuos encontrar salidas originales de sobrevivencia, ya que el Estado ha terminado por darles la espalda en forma definitiva.

"¿Van para capital? Me comunicaron de la comisaría que están todos los accesos cerrados. Y que hay manifestaciones y saqueos por todas partes. No es un buen día para salir, señora", les dice el guardia a Mavi y su familia en forma admonitoria en la puerta de salida del barrio. Pero en verdad, ya nada importa. No importa de qué lado se esté. Ambos espacios encubren una misma geografía trunca en donde "el Estado ya no puede garantizar la paz entre los miembros de la sociedad ni de proteger a los agredidos, ni de evitar que unos y otros se conviertan en agresores" (Sarlo, *La ciudad vista* 92).

Conclusiones

Ya sea como sombra indistinguible, como imagen borroneada en segundo plano, como desierto o como simple rumor de fondo, la geografía urbana aparece siempre en estos discursos como un escenario astillado y vacío en donde se han debilitado los vínculos que definían la pertenencia a esa comunidad y al territorio que la contenía. La mirada sobre Buenos Aires que ambas películas proponen queda reducida así a una fantasmagoría, a un lugar anómalo e impredecible en donde sólo parece haber quedado una oquedad. El "malón" que tanto altera y preocupa a Lala; ese "afuera" en donde se vende la droga que compra Trina, o en donde vive el guardia que la viola en *Las viudas*; o en donde se mueve toda una estructura corrupta de policías, abogados y médicos en *Carancho* no difiere demasiado de lo que se esconde detrás de aquellas fachadas de cartón piedra del barrio de Mavi y Ronnie. Está en el "afuera" de sus territorios, pero también está dentro de la muralla que ellos abandonan. La ciudad toda se ha transformado ahora en una cavidad en donde sólo quedan imágenes de una topografía arrasada. Todo ha quedado reducido a un vacío al cuadrado.

Quizás, lo más llamativo de las películas resida en que en ellas ya no hay ni siquiera intentos por preguntarse por qué, sino sólo por mostrar un agujero negro en el que ya no es posible encontrar una nueva mitología que organice un sistema de creencias y confiera un sentido a los actos cotidianos. La Argentina reflejada en ellas se ha convertido en un festival semiótico desquiciado y sin sentido. Solamente quedan pasajes por los que se transita en círculos una y otra vez, pero sin escapatoria. La racionalidad que alguna vez simbolizó la cuadrícula porteña con sus líneas de fuga ha cedido su lugar a una lógica del vacío instalado ahora en medio de su geografía, obligando a sus habitantes, atrapados en el fondo del foso, a ejecutar movimientos radiales, repetitivos, autistas. Y en este sentido resulta entendible el esquema narrativo circular en que se regodean ambos filmes, *flashback* mediante. Esto es obvio en el caso de *Las viudas*, con una narrativa cruzada por la analepsis. Pero es mucho más sutil en el caso de *Carancho* cuando una imagen fugaz muestra en su presentación los mismos elementos que encontraremos en su final: un pie, vidrios rotos diseminados en el pavimento, hierros retorcidos, un coche dado vuelta y una cinta de radiador. Nótese una vez más la alusión a lo circular.[20]

En síntesis, si la ciudad se caracterizó en su momento por una densidad de población con altas tasas de interacción y comunicación, lo cierto es que ahora ha quedado reducida, en estos productos fílmicos, a un espacio escurridizo, a un territorio que se diluye, deshace y hunde como topografía para convertirse en mero espacio vacante, inundado sólo por la anomia. La ciudad se ha hundido en la famosa zanja de Alsina, que reaparece ahora con paredes tan escarpadas que no permiten la salida. O mejor aún: la ciudad *es* la zanja,

o ha terminado fagocitada por ella, y todo lo que ha quedado ahora es un vacío.

En esa sima se ha instalado para siempre una fragmentación naturalizada y aceptada como dato inmodificable de la realidad, que pone al descubierto una disolución de vínculos y de sociabilidad que se denuncia como irrecuperable. Se podría decir que *Carancho* y *Las viudas,* en este sentido, nos hacen mapeos de un nuevo imaginario cultural que nos habla de un adelgazamiento de los espacios de encuentro, de un desencanto de lo político y de un debilitamiento de la seguridad ontológica de sus ciudadanos y de la confianza en sus instituciones. Parecen hablarnos, en suma, de un mundo desencantado de su presente, que siente que ha despilfarrado su futuro y perdido para siempre el sentido de sus actos.

Notas

[1]Unos días antes de la Navidad de 2001, el entonces gobierno del Presidente de la Rúa, jaqueado por la suspensión del crédito internacional y por los costos sociales que medidas económicas draconianas habían impuesto a la población, se veía obligado a presentar su renuncia. A partir de ese momento, la realidad explotaría en la cara de muchos argentinos. A su renuncia le siguió un turbulento período de crisis institucional que duró casi quince días, marcado por la sucesión de cuatro presidentes interinos: Ramón Puerta, Adolfo Rodríguez Saá, Eduardo Caamaño y Eduardo Duhalde. Éste último completaría el período de de la Rúa a partir del primero de enero de 2002 hasta el 25 de mayo de 2003, fecha en que asumiría el nuevo Presidente Dr. Néstor Kirchner, elegido en elecciones democráticas en abril de ese mismo año. En las elecciones siguientes de 2007 lo seguiría su esposa, la Dr. Cristina Fernández, para el período 2007-2011, en tanto su cónyuge pasaba a ocupar el cargo de Presidente del Partido Justicialista. El 27 de octubre de 2010, el Dr. Kirchner moría de un paro cardíaco. Para una brevísima contextualización histórica de este período remito a la introducción de Hortiguera y Rocha.

[2]Marcelo Pieñeyro (1953) debutó en la dirección cinematográfica en 1992 con *Tango feroz: la leyenda de Tanguito*. Hasta la fecha lleva filmadas siete películas. En su producción se destacan, entre otras: *Plata quemada* (adaptación del libro homónimo de Ricardo Piglia), de 2000; *Kamchatka*, de 2002 (llevada luego a formato literario por Marcelo Figueras); y *El método*, de 2005, filmada enteramente en España y basada en la obra teatral *El método Grönholm*, del catalán Jordi Galceran Ferrer. Por su parte, Pablo Trapero (1971) ha producido y dirigido una larga lista de películas, entre las que se destacan *Mundo grúa* (1999), *El bonaerense* (2002), *Nacido y criado* (2006) y *Leonera* (2008). *Carancho* es su novena película como director.

[3]Para un análisis del cine como construcción de las imaginaciones espaciales de los individuos, véase Braga e Vaz da Costa.

[4]Para más detalles sobre este mecanismo en el discurso periodístico y los efectos que produjo en la ficción de estos años, ver Hortiguera, "Argentina violenta".

[5]Para más detalles sobre el paratexto y en especial el peritexto y sus subdivisiones, véase Genette.

[6]Si bien en la novela no se plantea un asesinato sino un suicidio encubierto como accidente para cobrar los seguros de vidas de los tres implicados, mucha gente creyó ver en ella algunas alusiones a las circunstancias misteriosas que rodearon el caso de Belsunce. Para un detallado recuento de este caso policial, ver Hortiguera, "Productos mediáticos" y "Nuevo juicio".

[7]Por "saber lateral" entiendo aquí, adaptando este concepto de Schaeffer (81), el conjunto de información que no se desprende de lo representado en forma completa, pero que el lector conoce a través de su experiencia cotidiana con los medios y que activa en su "biblioteca mental" frente a determinados estímulos. Así, cuando Mavi Guevara, la narradora, menciona vagamente que

> [e]l año 98 fue el año de los suicidios sospechosos. El del que había pagado las coimas del Banco Nación, el del capitán de navío que había intermediado en las ventas de armas al Ecuador y del empresario de correo privado que había retratado el fotógrafo asesinado, (105)

el lector argentino moviliza e identifica en su mente recuerdos concretos a los que esos sucesos se refieren. Se desencadena así todo el saber que el lector nacional retiene de esos acontecimientos.

[8]Véase el "descargo" que la propia Piñeiro le hace a Terrera sobre las relaciones con el caso García Belsunce y respecto del momento en que ella comenzó a escribir su historia. Para más ejemplos, véanse también los comentarios que despertó el libro en la prensa y las conexiones que se hicieron

con el caso Belsunce en Pérez Cotten, Terrera, y las nota de *Clarín* "Claudia Piñeiro: No hice un ensayo" y de *La Gaceta*, "Las viudas y el secreto". Por otra parte, no puedo obviar que muchas de las descripciones de los personajes y acontecimientos que se mencionan en el libro de Piñeiro parecen seguir en paralelo el ensayo de Maristella Svampa *Los que ganaron* (2001), uno de los textos clásicos sobre estos enclaves. Y aunque Piñeiro negara también que lo suyo es un ensayo, es indudable que los núcleos temáticos y los protagonistas de *Las viudas* muestra una influencia curiosa con los núcleos temáticos del análisis de Svampa, libro en el que, sin duda, Piñeiro se documentó. La relación intertextual entre ambos textos es tan llamativa que *Las viudas* bien podría considerarse por momentos como una "ilustración ficcional" del libro de Svampa.

[9]Su título alude a un ave carroñera de Argentina, expresión con la que, a partir de esta película, se empezó a identificar en la crónica policial y el habla coloquial a los abogados especializados en accidentes de tránsito que ofrecen sus servicios a las víctimas en momentos de mayor vulnerabilidad. "Pero este uso de la palabra carancho es un invento de la ficción, aunque mucha gente ya parece haberla incorporado como un término preexistente" (pár. 1) explica Pablo Trapero en Kairuz.

[10]Nótese que *Las viudas* coquetea con un similar "efecto documental" en su comienzo, al indicar la fecha exacta a la que se remonta la historia: "Madrugada del 17 de diciembre de 2001". Lo que vamos a ver entonces, pareciera decirnos el filme, es un ejemplo ficcionalizado del caos que siguió a la crisis de 2001 en ciertos sectores sociales.

[11]Un repaso ligero de los números demuestra alguna inexactitud en los cálculos.

[12]Véase como ejemplo el detallado recuento del *modus operandi* en "Las andanzas del Rompehuesos".

[13]No ignoro que esta visión no ha sido siempre así. Recordemos cómo a partir de *La cabeza de Goliat*, de Ezequiel Martínez Estrada, la ensayística y la novelística argentinas van conformando también una invención de lo urbano como lugar bárbaro, y ya no tanto como reducto civilizado. Piénsese en autores como Günter Rodolfo Kusch, Ernesto Sábato o Eduardo Gudiño Kieffer, para nombrar unos poquísimos ejemplos.

[14]Para el concepto de *disneylandificación*, véase la muy interesante entrevista de Tercco a Zaida Muxi.

[15]Ver Rodríguez, "Prehistorias argentinas" y "Sarmiento en el desierto".

[16]Para el concepto de "ciudad cuarteada", véase Svampa, *La brecha urbana* 16 y *Los que ganaron* 53.

[17]No ignoro que el mal llamado "desierto argentino" es en realidad una máquina discursiva, relacionada más con el orden de lo dicho antes que con una experiencia real y concreta, como señala Fermín Rodríguez (Núñez). Es obvio, nos dice, que al adentrarse en él cualquier viajero explorador podía reconocer que ese espacio que se suponía vacío estaba ocupado por una serie abundante de elementos y fenómenos de la experiencia sensibles (como la existencia de las propias poblaciones autóctonas, por ejemplo) que cuestionaba la sola idea de desierto. No obstante, mediante un largo proceso de repetición e insistencia diversas textualidades fueron construyendo este territorio como un vacío que necesitaba ocuparse. Así, ese espacio supuestamente desértico provocó una multiplicación infinita de discursos que enfatizaban la existencia de una geografía extendida e ilimitada. Se la vaciaba, entonces, para reponer en ella una falta allí donde nada faltaba.

[18]Resulta interesante que una película anterior de Piñeyro, *El método*, mantenga una divisoria espacial similar. Toda la acción del filme ocurre dentro del edificio de oficinas de una misteriosa corporación en Madrid. A ellas asisten siete personas que han sido invitadas para una última entrevista en la que será selecciona una de ellas para ocupar un puesto laboral en la empresa. Mientras tanto, en las afueras del edificio se lleva a cabo una manifestación de protesta en contra de la globalización y de una reunión del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial.

[19]En la novela de Piñeiro existen algunos atisbos de salida. Recuérdese, por ejemplo, el viaje de Virginia hacia la "barriada satélite" y humilde de Santa María de los Tigrecitos, en donde viven aquellos que trabajan en el *country* (Cf. capítulo 15). Curiosamente, en la película, el barrio aparece rebajado a la "Villa de los Tigrecitos" y no se ve ningún contacto con él.

[20]Podrían leerse las imágenes iniciales de *Carancho* como las escenas en las que Sosa y Luján se accidentan en su final. De ser así, entonces, podríamos entender toda la película como un fenomenal *flashback*.

Obras Citadas

Amondaray, Milagros. "Entrevista con Pablo Trapero." *La Nación*. 5 de mayo de 2010. Red. 5 de nov. de 2010

Aprea, Gustavo. "Los documentales y la noción de dispositivo". Seminario "Política y Cultura", organizado por el *Instituto del Desarrollo Humano* de la Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines (Argentina), 2004. Red. 18 de nov. de 2010.

Augé, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2000. Impreso.

—. "Sobremodernidad: del mundo tecnológico de hoy al desafío esencial del mañana". *Sociedad mediatizada*. Dênis de Moraes (ed). Barcelona: Gedisa, 2007. 119-137. Impreso.

Blanc, Natalia. "Nacidos en el mundo digital". *La Nación*. 28 de feb. de 2009. Red. 10 de nov. de 2010.

Block de Behar, Lisa. *Al margen de Borges*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1987. Impreso.

Braga e Vaz da Costa, Maria Helena. "Articulações fílmicas da percepção do espaço e da realidade". *A Rua. Revista universitária do audiovisual* 8. Red. 10 de nov. de 2010.

"Claudia Piñeiro: 'No hice un ensayo sobre la vida en el country'". *Clarín*. 25 de enero de 2006. Red. 21 de oct. de 2010.

Cremonte, Juan Pablo. "El efecto documentalizante en el nuevo cine argentino". *Isociología: Revista electrónica de ciencias sociales*, 2, 3 (2009): 26-52. Red. 17 de nov. de 2010.

Dessein, Daniel. *Verdades y mentiras de la ficción*. Buenos Aires: Corregidor, 2004. Impreso.

Drucaroff, Elsa. "Narraciones de la intemperie: sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes." *El Interpretador*, 27 (2006): n/pág. Red. 21 de oct. de 2010.

Fernández Pedemonte, Damián. *Conmoción pública. Los casos mediáticos y sus públicos.* Buenos Aires: La Crujía, 2010. Impreso

García Canclini, Néstor. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1997. Impreso.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. Print.

Gorelik, Adrián. "Ciudad, modernidad, modernización". *Universitas humanística*, 56, (2003): 11-27. Impreso.

—. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires*, 1887-1936. Buenos Aires: UN de Quilmes, 1998. Impreso.

—. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004. Impreso.

Hortiguera, Hugo. "Argentina violenta: Perfiles multimedia y cultura de la convergencia en tiempos de la globalización." *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism. 6 & 7*, (2010): n/pág. Red. 10 de enero. de 2011.

—. "De la investigación periodística al 'potin'. El relato documental argentino de fin de siglo." Stewart King & Jeff Browitt (eds.). *The Space of Culture. Critical readings in Hispanic Studies*. Delaware: U of Delaware P., 2004. 118-141. Impreso.

—. "El folletín delictuoso argentino: discurso periodístico y géneros populares en los umbrales del nuevo milenio". *Delaware Review of Latin American Studies* 4.2, (2003): n/pág. Red. 10 de dic. de 2010.

—. "News, Fiction, and Marketing in a Time of Crisis. The Argentine Media and the Yabrán Case". *Argentinean Cultural Production During the Neoliberal Years* (1989-2001). Eds. Hugo Hortiguera y Carolina Rocha. New York: The Edwin Mellen Press, 2007. 133-153. Impreso.

—. "Productos mediáticos: el *affair* Belsunce y el suspenso permanente de la realidad". *Estudios sobre el mensaje periodístico 11*. Universidad Complutense de Madrid (2005): 53-64. Impreso.

Hortiguera, Hugo y Carolina Rocha. "Introduction". *Argentinean Cultural Production During the Neoliberal Years (1989-2001)*. Hugo Hortiguera y Carolina Rocha (eds). Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2007.1-20. Imrpeso.

Kairuz, Mariano. "La ley y la calle." Página/12. 2 de mayo de 2010. Red. 20 de oct. de 2010.

—. "La ambivalencia argentina" (Entrevista a Ricardo Darín). *Página/12*. 2 de mayo de 2010. Red. 20 de oct. de 2010.

Kogan, Marina. "Narraciones post-2001. Avatares del realismo inverosímil". *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento* 29 (2006): n/pág. Red. 10 de oct. de 2010.

Kolesnicov, Patricia. "¿La novela argentina está en crisis?" *Clarín*. 2 de sept. de 2001. Red. 10 de sept. de 2001.

Landi, Óscar. "La Argentina se debate. Ese estado gris de ausencia". *Clarín*. 3 de junio de 2001. Red. 20 de sept. de 2009.

"Las andanzas de Rompehuesos". *Página/12*. 20 de mayo de 2009. Red. 20 de oct. de 2010.

"Las viudas y el secreto: del libro a la pantalla." *La Gaceta*. Suplemento literario. 20 de sept. de 2009. Red. 21 de oct. de 2010.

Lazzaro, Bruno. "María Marta también era una 'viuda'". Entrevista a Susan Murray. Revista veintitrés. 17 de sept. de 2009. Red. 15 de nov. de 2011.

Lerer, Diergo. "Carancho: una historia de amor visceral." (Entrevista a Ricardo Darín). *Clarín*, 30 de abril 2010. Red. 5 de nov. de 2010.

Mendez Ramalho, Fábio Allan. "Instâncias em conflito, realidades em jogo". *A Rua. Revista universitária do audiovisual 8*. Red. 10 de nov. de 2010.

"Nuevo juicio por el crimen de García Belsunce". *Clarín*. 18 de noviembre de 2010. Red. 20 de nov. de 2010.

Nuñez, Jorgelina. "La ficción fundó el desierto" (Entrevista a Fermín Rodríguez). *Clarín. Revista Ñ Revista de Cultura*. 1 de dic. de 2010. Red. 2 de dic. de 2010.

Pérez Cotten, Ana Clara. "Vida country. Guetos posmodernos." *Revista Noticias*, (s/d). Red. 21 de oct. de 2010.

Petti, Alicia. Una nueva ficción llegó a Radio Nacional. *La Nación*. 3 de mayo de 2010. Red. 5 de mayo de 2010.

Ranzani, Óscar. "Pablo Trapero antes de la presentación de su película *Carancho*: 'Hay cosas aún más inverosímiles'". (Entrevista a Pablo Trapero). *Página/12*. 16 de mayo de 2010. Red. 21 de dic. de 2010.

Rodríguez, Fermín. "Prehistorias argentinas: naturalistas en el Plata. Charles Darwin, Franciso Moreno, Florentino Ameghino, Bruce Chatwin". *A contracorriente. Revista de historia social y literatura de América Latina* 7, 1 (2009): 45-75. Impreso.

—. "Sarmiento en el desierto: exceso de vida, instinto de muerte". *Revista Iberoamericana* 68, 201 (2002): 1111-1128. Impreso.

Reati, Fernando. *Postales del porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal* (1989-1999). Buenos Aires: Biblos, 2006. Impreso.

"Río Cuarto: la construcción de un 'juego sexual' como causa de muerte que no se pudo comprobar: la 'hipoxifilia' difundida por los medios y desmentida por la Justicia." *Diario sobre diarios*. 12 de dic. de 2006. Red. 10 de enero de 2007.

Sarlo, Beatriz. "Cultural Studies: Reworking the Nation, Revisiting Identity". *Journal of Latin American Cultural Studies,* 11: 3, (2002). 333-342. Impreso.

—. *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009. Impreso.

—."Literatura bienpensante". *Perfil*, 25 de nov. de 2007. Red. 21 de oct. de 2010.

Scarano, Laura. *Los lugares de la voz: protocolos de la enunciación literaria*. Buenos Aires: Melusina, 2000.

Scholz, Pablo. "Hollywood hará la remake de *Carancho*". *Clarín*, 17 de noviembre de 2010. Red. 17 de nov. de 2010.

Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo.* Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2008. Print.

Sietecase, Reynaldo. *Un crimen argentino*. Buenos Aires: Alfaguara, 2002. Impreso.

Schaeffer, Jean-Marie. *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990. Impreso.

Svampa, Maristella. *La brecha urbana: countries y barrios privados*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2004. Impreso.

—. *Los que ganaron: la vida en los countries y barrios privados*. Buenos Aires: Biblos, 2001. Impreso.

Szeta, Mauro, Liliana Caruso y Florencia Etchevés. *Mía o de la tumba fría: mujeres asesinadas*. Buenos Aires: Longseller, 2009. Impreso.

Tercco, Mario. "Buenos Aires en los `90 y otras consecuencias de la ciudad global 'Macdonaldización y disneylandificación', en una entrevista a Zaida Muxí." *Revista digital café de las ciudades* 24, oct. de 2004. Red. 1 de nov. de 2010.

Terrera, María Graciela. "Leyes propias en un country en Buenos Aires: entrevista a Claudia Piñeira, ganadora del Premio Clarín 2005." El liberal. 20 de nov. de 2005. Red. 21 de oct. de 2010.