

La inscripción del lugar urbano en el discurso audiovisual: El caso de Buenos Aires en el cine argentino reciente

Marcos Adrián Pérez Llahi (*)

Categoría: Proyectos de Investigación Disciplinar

(*) Licenciado y Profesor en Artes (UBA), docente e investigador. Coautor de "Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano", Biblos, 2005; "Cines al margen", Librería, 2007 y "Una historia del cine político y social en la Argentina", Nueva Librería, 2009 y 2011. Miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE).

Abstract

La relación entre cine y ciudad tiene alcances enormes y enfoques que convocan a casi cualquier disciplina humanística. Como proyecto interdisciplinario también resulta pertinente para muchos cruces metodológicos posibles. Cine y ciudad son conceptos centrales de la modernidad, que atraviesan los intereses de ramas enteras de la actividad científica. Se trata de una relación que multiplica interrogantes y promete conocimientos de todo tipo. El recorte encarado por este estudio, así como sus intereses, persiguen la consecución de un aporte específico al interior de la teoría del cine, en relación a los procedimientos de figuración espacial de la representación audiovisual y sus vínculos con el entorno urbano referenciado. La hipótesis de trabajo, siguiendo una propuesta eminentemente semiológica, supone que el encuentro entre cine y ciudad significa una forma de intertextualidad entre dos configuraciones de sentido de cúneo diferente que guardan, no obstante, un vínculo en su materialidad eminentemente visual.

Palabras clave

Cine, ciudad, espacio

Introducción

El presente trabajo tiene por objeto indagar una característica específica de la construcción espacial en el discurso audiovisual como es la figuración del lugar urbano. Si bien se trata de un motivo omnipresente durante toda la historia del cine, la ciudad adquiere especial relieve en el marco de la modernidad cinematográfica. Desde una perspectiva general, la renovación de las cinematografías nacionales en los años sesenta encuentra cierto eje en el modo en que dan cuenta de la urbe, de la vida en las grandes ciudades. Salir a filmar (a) la calle, en dicho contexto, supone una serie de consecuencias teóricas relacionadas con nuevas formas emergentes de relación con el referente, con la serie social, con el mundo histórico, siendo, en primera instancia, la naturaleza del espacio construido la que cambia y su textura la que se modifica.

Decimos que cambia la textura espacial en el film moderno porque se incorporan estrategias de figuración que, como novedad, comienzan a implicar desde perspectivas diferentes al lugar referenciado. Al cambiar esta relación intrínseca a la propia idea de espacio fílmico, al activarse estos procesos de comunicación que trastocan el propio concepto de espacio en el cine, es su superficie la que se complejiza para señalar (a modo de síntomas) estas nuevas negociaciones.

Lo primero que aquí se indaga, entonces, son los componentes que involucran este proceso fundamental de significación, el que pone en contacto al film con el mundo. Este bosquejo teórico planea sentar las bases para un estudio detallado de las formas estabilizadas de relación dialógica entre cine y ciudad. Para ello se avanzará en la aplicación del sistema teórico propuesto sobre el ejemplo constituido por un conjunto de films del cine argentino reciente. Resulta novedoso el planteo desde el momento en que se intenta articular elementos del análisis del paisaje con la teoría del cine, con el fin de generar aportes pertinentes a las formas que ha ido adquiriendo la figuración de la ciudad en el cine desde una perspectiva multidisciplinaria. El proyecto, desde su praxis, persigue la idea de poder aislar, distinguir y describir procedimientos específicos de figuración que puedan dar forma a una suerte de catálogo de formas de dialogo entre cine y ciudad, cuyo estudio específico genere algún aporte a la enseñanza del diseño audiovisual.

El film y el mundo

Si bien nunca deja ser una ilusión, una fantasía tan vívida que por momentos cuesta escindirla de la propia realidad, no todas las imágenes cinematográficas guardan un estatuto representacional idéntico. Falsas al fin, no todas ellas lo son de igual forma, ni se alejan del mundo del mismo modo o a igual distancia. En su relación con la realidad, eso que vemos (y oímos) en el cine, ofrece una ligazón compleja; se trata de una superficie irregular y porosa, llena de aristas y baches, que esconde una negociación permanente y ardua con eso otro a lo que finalmente alude. Dice Stephen Heat al respecto que:

En realidad, la equiparación del film y el mundo, es un asunto de representación, y la representación es, a su vez, un asunto de discurso, de la organización de las imágenes, la definición de las vistas, su construcción. Son las operaciones discursivas las que deciden el funcionamiento de un film y finalmente determinan el alcance de la incidencia analógica de las imágenes. (Heath, 1982, pág. 11)

Es interesante que el razonamiento de Heat lo primero que hace es reconocer dos momentos para poder operar. En efecto, podríamos decir que, en su forma históricamente más difundida (aquella que organiza el trabajo creativo de una ficción narrativa a partir de un material documental registrado previamente), el discurso fílmico supone, al menos, dos instancias bien diferenciadas en su proceso de relación con el mundo. Existe una primera instancia que podríamos llamar de documentación, en la que son justamente registradas las vistas, siguiendo un proceso de trabajo regido por variables económicas y logísticas. Este primer paso, que conocemos habitualmente como rodaje, sería el momento más íntimo de la relación entre el film y el mundo. Es (fue) durante el rodaje cuando el film escruta realmente al mundo, lo acaricia con la mirada, quedándose

finalmente con algunos recuerdos de él. Dichos “recuerdos”, hay que insistir en este punto, tienen un carácter relativamente autónomo desde el momento en que son extraídos de la sucesión espaciotemporal a la que pertenecían (la jornada de trabajo involucrada en el rodaje de un film). Dichos “recuerdos” adquieren entonces la forma de tomas (y retomas) de eventos irrepetibles que fueron registrados y pasan a ser el banco de información sobre el mundo con el que el film va a constituir su ficción. Esos “recuerdos – toma” son la unidad mínima material de esta primera instancia de trabajo. Tras ser cercenados de la realidad a la que pertenecían, cada uno de ellos se reviste ahora de cierta pátina de autonomía. Se sostienen a partir de ahora sobre una arquitectura espaciotemporal centrípeta cuya corteza los vuelve en cierto punto fungibles. Son como cápsulas de tiempo y espacio, únicas en su interior, pero partícipes de cierta homogeneidad serial en su contorno.

Cada “toma – recuerdo” se cotiza de ahora en más, al interior del proceso de creación del film, según su funcionalidad para encastrar en series posibles que son las que terminarán resignificando su estatuto espaciotemporal interno, obliterando su cualidad inicial o beneficiándola según el caso, según la función que le toque cumplir dentro del discurso que estará ayudando a crear. De eso se trata, justamente, la segunda instancia de este proceso de relación entre film y mundo: el montaje. Todo el trabajo técnico que engloba la tarea de montaje se entiende, en este nivel de análisis, como la imposición de unas coordenadas espaciotemporales nuevas y regulares a una serie de materiales de profusa heterogeneidad en lo que respecta a su estatuto espaciotemporal; aunque en el interior de esos materiales vibran, todavía, resquicios de tiempo transcurrido y espacio que se visitó (y fue registrado). Es interesante hacer notar que dichas “nuevas coordenadas” se afirman desde los intersticios del nuevo texto audiovisual constituido, en la significación que adquieren las variadas posibilidades de hacer suceder un plano a otro y su organización alrededor de figuras de montaje reconocidas por el uso. El mundo del film (el lugar y el tiempo donde sucede la historia, eso que solemos llamar mundo diegético) sería, entonces, el resultado de este trabajo de sutura en el que una serie de imágenes de absoluta disparidad en lo que hace a su forma espaciotemporal interna (su residuo documental de cosa registrada), es dispuesta y organizada a través de procesos de significación que estarían operando principalmente (casi exclusivamente) desde los intersticios entre un material y otro, que es donde sucede finalmente el montaje.

Este fenómeno no tiene, en sí, nada de novedoso y forma parte del núcleo duro del proceso de significación en el cine. Cada vez que admitimos que es el montaje la principal herramienta de construcción de sentido en el discurso audiovisual se estaría haciendo alusión, entre otras cosas, a este procedimiento específico, que aquí nos interesa especialmente en su naturaleza paradójica de “sustractor de sentido” y no de constructor de significación. Lo novedoso del planteo, en todo caso, estaría en presentar a este procedimiento conocido, no ya como una mera herramienta de significación, sino como un complejo proceso dialéctico que da tanto como quita, involucrando en su proceder a los fundamentos más básicos del proceso de representación audiovisual. El trauma del montaje, en este sentido, provocaría una suerte de daño colateral ejercido sobre el material de base (la imagen registrada), que para pasar a formar parte de un sintagma dado tendría que despojarse de gran parte de su identidad espaciotemporal primigenia (o al menos arriesgarla, ponerla en juego). El ejemplo más claro de esto es, seguramente, eso que se conoce como *raccord* de mirada, en el que la contigüidad espacial entre dos imágenes se construye en el espectador a partir de la sensación que deja la sucesión de un primer plano de un rostro que observa hacia alguno de los bordes del cuadro y una imagen cualquiera que le sucede en el orden. La segunda imagen es atribuida casi automáticamente a la mirada del personaje que habita la primera. Entonces, se infiere inmediatamente que existe una copresencia de ambos espacios (el habitado por el rostro que mira y lo que deja ver la segunda imagen). Para que quede claro el procedimiento (absolutamente básico en el proceso de construcción espaciotemporal de cualquier film de ficción convencional), hay que enfatizar que, frente a esta figura de montaje, lo que se prioriza es una relación escópica entre las partes, antes que la copresencia lógicamente imprescindible que permite dicha relación. Esto es, tiene más interés para el espectador que algo está siendo mirado (descubierto, contemplado, fruido) antes que su verdadera disposición sobre

un continuo espaciotemporal dado. Si por un momento detenemos nuestro interés en este proceso particular, resulta realmente increíble notar como toda la arquitectura espaciotemporal que sostiene la propuesta más estrictamente realista del más convencional e institucional de los films, se sostiene a partir de la tensión que procura una serie agregada de miradas intersubjetivas y desplazamientos oculares.

La teoría de la articulación del espacio – tiempo en el cine consiste en la indagación sobre la naturaleza y productividad de estos intersticios, de estas junturas entre una imagen y la siguiente. De esos intersticios es que emana la línea rectora que, hacia adelante y hacia atrás, organizará las coordenadas del mundo del film, su espacialidad y su temporalidad. Resulta llamativo entonces, el modo en que dicho instante incierto (casi una ausencia), como es el momento de paso de una imagen a otra, es capaz de subordinar todo indicio espaciotemporal que pueda residir en las propias imágenes que se extienden a su alrededor, en el devenir interior de cada plano. Todo el poder organizador del mundo del film se encuentra en esos “lugares de pase”, a ellos se subordina toda la información actualizada por la imagen, a la que, súbitamente, ya sólo hacemos caso en su pertinencia icónica (colores, líneas y contornos que remiten a cosas conocidas del mundo), ya que no en su indicialidad (huella fehaciente de algo que sucedió y estuvo). Incluso podría pensarse el caso de una subordinación discursiva aun mayor, como sucede en el caso conocido de films de clase “B” del cine clásico de Hollywood, que solían “ilustrar” lugares diferentes de la historia con el plano repetido de un mismo paisaje. El peso de la articulación es tan potente que hasta promete ahorros de tal orden; resultando más importante la disposición del material que su aspecto.

A pesar de estar allí a su aire, sucediendo a lo largo del film, casi toda la significación espaciotemporal que organiza las imágenes no proviene del interior de ellas mismas sino del modo en que están dispuestas, de la sucesión particular a la que están sometidas. Como bien indica Heat, se trata de “un asunto de discurso”, aseveración que involucra también la particular complejidad enunciativa que suele contener el cine hasta en sus modos más ortodoxos, articulando el peso de la mirada en la construcción espaciotemporal, como se explico en el párrafo anterior. Lo que nos interesa indagar aquí son las consecuencias de ese procedimiento de significación, todo lo que “destruye”, todo lo que borra de algún modo, para poder construir sentido. Todo lo que es puesto en juego y eventualmente sacrificado con el fin de estabilizar un mundo, el del film, sobre otro, el de su referente. La materia prima de esta investigación, se podría decir que es toda esa información que se relega, se opaca, se obtura o finalmente se pierde en el camino hacia la significación espaciotemporal del film.

Resulta extraño que en toda su extensión, por fuera de esos “momentos de pase”, la película no esté en condiciones de significar nada sobre su estatuto de tiempo y lugar. Se trata, sin dudas, de una imposición institucional sumamente efectiva que no impide, en cualquier caso, la posibilidad de analizar su funcionamiento y sus verdaderos alcances como dispositivo estabilizador.

Al interior de la articulación espaciotemporal del film, lo que sucede en realidad tiene más que ver con una difícil convivencia regida, como señala Heat, por los regímenes discursivos de los que el film se vale para construir sentido. Así, según sea el caso, el aspecto de la superficie espaciotemporal de un film mostrará una fisionomía particular, dejando ver las huellas físicas de una negociación compleja entre lo registrado (los irreductibles fragmentos espaciotemporales que suponen la materia prima de cualquier relato de ficción cinematográfica) y lo construido (la organización de dicho material en una sucesión que guarde cierta coherencia interna, finalmente el fundamento de su diégesis). Resta aclarar que quedan excluidos de este análisis los discursos audiovisuales contruidos en base a materiales prediseñados, como la animación en todas sus formas.

El primer punto a tener en cuenta en este razonamiento, entonces, es que el relato cinematográfico se construye a partir de una serie de materiales particularmente heterogénea. Y no es necesario remitirse a las formas vanguardistas del uso del dispositivo para encontrar esta diversidad. Se trata de una característica propia del cine, el estar hecho de “retazos”, de partes

diversas de una cosa otra; el de ser, como dice Godard: “La vida en fragmentos”. E incluso allí donde la homología de dichos fragmentos puede resultar casi absoluta (cualquier film narrativo institucional), la disparidad de las coordenadas espaciotemporales de los registros no puede dejar de latir al interior del relato consumado. Habría un nivel de análisis posible del film en el que lo que se apreciaría sería ese resto de caos espaciotemporal que las propias condiciones de producción del cine como práctica impregna todo el tiempo sobre (o bajo, como una marca de agua) el relato audiovisual organizado.

En efecto, es la organización sintagmática del material (a partir del trabajo del montaje) la que opera principalmente en la formación del sentido espaciotemporal del film. Dicha operación es tan poderosa que resulta prácticamente imposible acceder a los residuos que produce, toda esa información que desecha en su proceso. Auscultar, por ejemplo, las características interiores del plano podría ser un modo viable de acceder a esta información olvidada. Al interior del plano (huella perenne del momento del registro) pulula todavía ese resto de energía de la realidad cercenada, que no puede dejar de obrar de algún modo en la superficie del film, por más tensionada que esta se encuentre por los nuevos vectores del relato, por las coordenadas rectoras que surgen de sus suturas, de la intersubjetividad de miradas que pueblan sus acciones.

Esta diferencia sutil entre la naturaleza divergente de los componentes espaciotemporales del film no suele relevarse. Como ya se mencionó, el interés siempre ha estado puesto en el funcionamiento de la sucesión como forma articuladora del espacio – tiempo en el cine. Estamos aquí describiendo un movimiento que sucede al interior del propio concepto de espacio cinematográfico. De hecho, en los términos deseados por la propia institución cinematográfica, esta heterogeneidad no tiene lugar. Como una manera de obturar esta inestabilidad (presente en la propia realidad ontológica del dispositivo), el cine, en su forma clásica de representación, ha organizado fuerzas enormes para sí imponer el mundo de la diégesis sobre el mundo del espectador de un modo cabal y parejo. De eso se trata el proceso de construcción del cine entendido como lenguaje cinematográfico, uno de cuyos principales intereses consiste en la organización de un espacio y un tiempo coherentes para mejor fruición del que mira. Allí radica el valor rector de los intersticios del film en los que opera el montaje. No obstante, aún restan las imágenes en sí, todo lo actualizado en su momento por la cámara que ahora opera subordinado al nuevo mundo del film. En su materialidad irreductible, cada momento del film estaría aguardando como un potencial lugar de subversión espaciotemporal, de retorno a la heterogeneidad de lo registrado, al caos primigenio que se esconde tras las ínfulas del lenguaje. A lo que aquí se intenta dar registro es a las diferentes formas de eclosión de dichas potencialidades a lo largo del film y de su posible organización en diferentes regímenes reconocibles de escritura audiovisual. Se supone que es durante dichas eclosiones que el film está en especiales condiciones de poder acceder a un mayor nivel de profundidad en el tratamiento de la problemática de los espacios reales que está recreando y a los que está haciendo referencia finalmente.

Con el fin de organizar un rastreo de estas emergencias textuales, lo que aquí se propone es efectuar una indagación sobre las formas de figuración de la ciudad en el cine. Es que la ciudad resulta un plafón inmejorable para tal empresa, ya que ella misma (la metrópoli moderna) parece querer inaugurar también nuevas dimensiones perceptivas que rebalsan lo visto e invaden lo pensado, lo acumulado por la memoria. Dice Feal al respecto que:

La percepción de la ciudad (...) no se efectúa en la imagen que recoge el ojo, sino en la reconstrucción que hace la memoria con las sucesivas imágenes aglutinadas. La configuración del sentido urbano implica, por lo tanto, un doble espacio temporal de configuración. Hay un tiempo histórico, objetivo, el tiempo de producción de la ciudad, y también hay un tiempo subjetivo, múltiple, polimorfo, instituido en los infinitos itinerarios de la recepción. En el tiempo de la recepción es donde se despliegan las imágenes destinadas, en el cruce, a convertirse en imaginarios. La construcción de lo real urbano reposa en la malla que se teje sobre y desde esos cruces. (Feal, 2005, pág. 2)

La ciudad, entonces, sería un espacio de particular asiduidad de signos, una superficie cultural más densa que lo habitual en la que se escarba sólo para develar significados nuevos. La ciudad es una promesa de laberintos, de itinerarios múltiples, sucesivos, solapados o directamente superpuestos y simultáneos.

Frente al paisaje urbano, la iconicidad del cine (su carácter asertivo) se vuelve aún más productiva, en tanto se enfrenta todo el tiempo a la posibilidad de reponer sentidos de diferente orden: los que le dicta la forma de lo registrado (el carácter figurativo de la imagen), junto con la inmediata intertextualidad toponímica (la profusa denominación lingüística de esos mismos espacios, que es mayor en la ciudad que en cualquier otra parte). Los nombres y los lugares se activan al mismo tiempo, a lo que podríamos agregarle también el nivel de sentido abierto por el uso que de los lugares se hace (las prácticas sociales que convocan habitualmente), nivel que no siempre coincide con los dos anteriores y siempre ofrece una variante cualitativa. En cualquier caso, este encuentro del cine y lo urbano, está abriendo una ventana propicia para vislumbrar esa heterogeneidad del material fílmico comentada al comienzo, esa energía residual que reverbera al interior del plano, en su profundidad y en sus bordes.

La epifanía textual de lo urbano

Desarrollar un rastreo de los modos en que aparece la ciudad en el cine merece una aclaración previa que implica evidenciar un aspecto casi tautológico: la ciudad, en efecto, contiene al cine, como práctica cultural y económica, como referencia figurativa y como espacio de recepción. En pocas palabras: el cine se hace en la ciudad, el cine habla sobre la ciudad y el cine es consumido, preferentemente, por un público urbano o atravesado por unos regímenes de expectación contruidos desde la experiencia urbana.

Al parecer, habría cierta predisposición en el paisaje urbano para imponerse como bastidor de imaginaciones audiovisuales. Advierte Pierre Sorlin al respecto que, en el cine americano, son la “ciudad”, el “oeste” y “California” (con especial incidencia del primero), los escenarios que albergan casi la mitad de la producción de relatos cinematográficos. La presencia, sólo del ámbito urbano, es aun mayor dentro del cine europeo (Sorlin, 2001). En cierto sentido es el cine una consecuencia perceptual de la vida en las grandes ciudades, de su ritmo, de la movilidad impresa al existir, de los recorridos que impone a la mirada (Bruno, 2008, pág. 14 y sig.).

En cualquier caso, por razones que pueden ser históricas o comerciales (y la historia del cine es, en gran medida una evolución de su comercialización) no es raro que las ficciones cinematográficas sucedan en la ciudad; y esta característica se verá profundizada en la producción de posguerra que proviene de las cinematografías centrales de Europa. A una convivencia preexistente (son las ciudades las que han albergado siempre la producción de filmes y son también las que han proporcionado la masa crítica de espectadores que permitió que una potencial forma de expresión o mero divertimento de la técnica devenga industria próspera) la modernidad le aporta una conciencia de sí. Durante el cine moderno la ciudad deja de ser una presencia compulsiva en el cine (eso que la cámara no puede dejar de mostrar, porque “está ahí”), para pasar a conformarse como el resultado visual de una decisión intelectual, una forma pensada como problema.

La aparición del cine, como explica José E. Monterde (1986), será la que termine de conformar una verdadera “industria del espectáculo”, engranaje central de una más amplia industria cultural. Lo que esta lectura socioeconómica aporta es nuestro interés particular por la relevancia de lo masivo en el afianzamiento de la institución cinematográfica. Es la ciudad industrial la que brinda ese marco de masividad apropiado para que el cine se desarrolle como arte e industria al mismo tiempo; la primera de las artes industriales de la historia. En efecto, serán las salas cinematográficas (verdaderos mojones urbanos de ominosa arquitectura) refugios recurrentes del cuantioso proletariado industrial. Ese será su público primigenio. Así es como el cine va devenir en

la fábrica que funciona mientras la fábrica descansa, una suerte de fábrica simbólica de espíritu contenedor; una necesidad urbana, confeccionada en la ciudad para alimentar la controlada dispersión de su clase trabajadora.

Las nuevas cinematografías de los años sesenta plantean nuevas reglas en su relación con la ciudad. En lugar de formarse haciendo carrera dentro de los cuadros de la industria (al interior de las puertas de los estudios), sus realizadores nóveles suelen surgir de las redacciones de las revistas especializadas y traen consigo una formación afianzada por las proyecciones de los cineclubes. Esta procedencia relaciona a los nuevos cuadros artísticos de un modo diferente con la ciudad, al ser la crítica especializada y la práctica del cineclub formas típicamente urbanas del campo cinematográfico en particular y de la vida cultural en general.

Serán las grandes ciudades las que, a partir de entonces, desarrollen sus circuitos de cine alternativo o de "arte y ensayo", sus revistas de cine, sus suplementos de espectáculos, sus discusiones, sus "círculos de entendidos" y sus espacios propios de legitimación. Serán las grandes ciudades las que generen, a partir de ese momento, su pequeña esfera, relativamente autónoma, de circulación y consumo para las nuevas formas que adquirirá la producción cinematográfica de la época. Se producirá una suerte de identificación doble entre estas nuevas formas de hacer (circular y consumir) cine y las ciudades que le dan cabida.

Todas estas novedades, aportadas por las renovaciones estéticas de mediados del siglo XX, también terminan de afianzar a los sectores medios de cierta burguesía letrada urbana como un público de cine. Y es además ese cine nuevo, esos nuevos cines de los sesenta, el que va a terminar de justificar la pertinencia de nuestra exploración. Ya que, a partir de ese momento, la ciudad no sólo va a contener al cine, sino que va a empezar a formar parte activa de su superficie. Es a partir de entonces que nos es posible advertir una diferencia que va a resultar clave para nuestro análisis, como es la que separa a la inscripción del espacio urbano de la activación del lugar urbano en el film.

En la continuidad de la productividad del proyecto moderno en el cine queda inmersa gran parte de la producción cinematográfica argentina reciente. Los procesos de renovación que acontecieron alrededor de la primera década del siglo XXI en la escena local, son amplios deudores de todo ese complejo desarrollo que eclosionó hace más de cincuenta años, otorgando un vigor inusitado a las cinematografías nacionales. Ese proceso se vivió aún con más intensidad en el ámbito de las denominadas cinematografías periféricas, como es el caso de Argentina.

Con el fin de aportar un marco metodológico adecuado para la descripción de estos modos y momentos de diálogo entre film y ciudad, se propone un análisis que supone una serie de verificaciones textuales alrededor de la figuración del paisaje (en lo que respecta al aspecto espacial); la organización del ritmo narrativo (en lo que respecta al aspecto temporal) y el desarrollo del conflicto dramático (en lo que respecta a la estructura de personajes). Sobre esta estructura tripartita se pretende elaborar un diagnóstico que pueda organizar tipologías de figuración a partir de formas de orientación figurativa de los intereses del film y la modalización de cada uno de sus componentes. Sobre este marco de investigación se avanzara en el primero de los componentes citados, el que remite a la figuración del paisaje a partir de un análisis del aspecto visual.

Un discurso expandido

Ya se han mencionado, de manera indistinta, razones que podríamos denominar "internas" y "externas" de la relación entre la ciudad y el cine; "internas" y "externas" al ámbito del cine, en tanto institución, práctica cultural y económica específica y forma de comunicación. El cine redundante en ciudades, se trata de un hecho contrastable. Vamos a avanzar ahora sobre algunas razones de esta relación que podríamos reconocer como "externas" al cine y más cercanas a las

regularidades propias de cualquier proceso semiótico, marco en el cual la relación que aquí nos interesa ciertamente se inscribe.

Vale recordar para este recorte los aportes, ya clásicos, con los que Roland Barthes (2009) presenta su disertación sobre Semiología y Urbanismo: la consideración preliminar de que todo espacio humano resulta significativa y que el espacio urbano se inscribe como una manifestación discursiva particular de dicho conjunto de significaciones. La ciudad es un discurso previo al film sobre la ciudad, a la ciudad en el cine. La figuración de la ciudad en el film supone entonces una relación intertextual entre ese discurso previo y aquel que se erige ahora en forma audiovisual.

La pregunta que nos sigue moviendo en esta indagación es la de poder constatar en qué medida resulta involucrado el discurso urbano en su figuración fílmica. Donde “en qué medida” debería leerse como a qué nivel o con qué profundidad aparecen vinculados dichos discursos. Reponiendo la diferenciación primigenia de Lotman (1979) hay que recordar que el texto fílmico se vale tanto de signos convencionales como figurativos para producir sentido. A partir de materialidades diversas, en un film se reconocen cosas por su mero aspecto, al mismo tiempo que se evocan otras, o las mismas, con la ayuda de códigos previos como lo es el lenguaje natural.

A la luz de los intereses de esta investigación, desde luego que se impone una primera relación de tipo figurativa, de reconocimiento icónico, en la que ciertos aspectos visuales dibujan un paisaje que puede ser reconocido o interpretado en diferentes grados de especificidad. Se trata de un reconocimiento que podríamos relacionar con lo topográfico, en el que algunos rasgos distintivos de un paisaje se imponen como agentes de significación. Pero, al mismo tiempo, y pudiendo operar sobre una gama más amplia de materialidades, sucede que en el film también circulan informaciones de tipo lingüísticas, cuyo objetivo es denominar algún espacio actualizado o no por la imagen. Así, sobre textos gráficos o parlamentos de los personajes, pueden aparecer informaciones de tipo toponímicas, denominaciones geográficas de especificidad variable, que funcionan como anclaje de lo visto, o incluso como relevo, si nos remitimos a este tipo de relaciones, también estudiadas por Roland Barthes (1986). Estos nombres se imponen sobre los espacios actualizados por la cámara para estabilizarlos en su significación, pero también son esenciales para organizar el espacio fuera de campo, para terminar de darle forma al “mapa” completo del film en su organicidad.

Estos procesos de reconocimiento (visual) y denominación (lingüística) se activan, o pueden activarse, en forma simultánea. Ambos representan movimientos interiores del proceso de espacialización de cualquier film de ficción. Se trata de cosas que suceden todo el tiempo en una película, para que el espectador pueda recuperar ciertas coordenadas claras que le permitan ordenar las acciones narradas sobre un espacio dado (dentro de una representación convencional) o, en su defecto, para proponer distintas anomalías sobre esas mismas coordenadas. En cualquiera de los casos son estos los procesos que se activan, siempre que el espacio fílmico busca algún tipo de relación referencial externa, independientemente del tipo y grado de verosimilitud que se proponga.

Conviene aquí detenernos en un primer punto de interés, a propósito de la relación entre el espacio propuesto para la ficción y el lugar referenciado, esto es: la relación intertextual implícita en toda figuración fílmica de lo urbano a la que se está haciendo alusión desde el comienzo de este trabajo. Recordemos, entonces, que nuestra deriva teórica mantiene como norte las formas de relación que presentan la ciudad y el cine, que no es otra cosa que los puntos de unión entre un espacio ficcional representado (el del texto fílmico) y un lugar real referenciado (el que remite a ese discurso previo que supone el conjunto de representaciones mediante el cual somos capaces de identificar el tejido urbano al que se alude).

Lo que se organiza frente a esta doble división es una suerte de retícula en la que se nos muestran cuatro campos de significación diferenciados, coincidente cada uno de ellos con una de las relaciones posibles entre tipos de signos y naturalezas espaciales.

De las cuatro posibilidades propuestas, institucionalmente hablando, la que acapara toda la atención suele ser aquella que involucra a la representación del espacio fílmico a partir de los signos figurativos. Esto es (en el ámbito de un modo convencional de representación): la consecución de un espacio coherente a partir de la combinación de regularidades visuales (y en algunos casos sonoras) que terminen por organizar un entorno que resulte entendible y admisible.

Estamos hablando del lugar que ocuparía el decoupage clásico de cualquier film convencional, como ejemplo de modalidad más común de esta primera posibilidad combinatoria, a partir de la imposición de una regularidad a nivel isotópico. Sería, retomando nuestra hipótesis inicial, el ámbito de la “discursividad plena”, en el que el film se impone sobre el mundo en un sentido lato. Así, la idea de espacio que sostiene Stephen Heat tendría allí su lugar de privilegio, su verificación natural. Recordando las sentidas palabras de Daney, estamos hablando de la quintaescencia de lo clásico, la “escena siempre necesariamente perdida del rodaje, desde entonces fracturada, volatilizada, sometida a los forzamientos del montaje, a los azares del cuadro, a los saltos de los tipos de plano” (2004, pág. 80).

| | Espacio representado | Lugar referenciado |
|---------------------------------|--|---------------------------|
| Figuración audiovisual | Discursividad plena (Decoupage clásico) | ¿? |
| Denominación lingüística | ¿? | ¿? |

Hasta aquí se ve definido, entonces, el proceso habitual con el que se da cuenta del espacio en el film. Puesta la novedad en que se lo presenta a dicho proceso como parte, ahora, de un campo expandido que, al menos, muestra tres posibilidades lógicas más. Nos estamos refiriendo, en realidad, a lo que Oscar Traversa define como un proceso completo de figuración, cuando lo define como el tratamiento que recibe algún modo de “emergencia (...), no sólo refiriéndonos a las características de los componentes icónicos allí presentes, sino también al producto de la articulación entre las distintas especies integrantes de cada unidad” (1997, pág. 18). Así planteado, el proceso completo de figuración de lo urbano en el film se presenta como un proceso complejo, parcelable en su interior en diferentes tipos de relaciones cuya incidencia relativa sobre el proceso final de significación puede variar ostensiblemente de un caso a otro.

Para continuar dándole productividad al planteo inicial del trabajo, vale aclarar que lo que aquí se está presentado no son posibilidades combinatorias de presencia de elementos en el discurso fílmico, sino formas de énfasis (de presión relativa diferenciada) de elementos que están siempre presentes en el discurso fílmico. No se trata de un abanico de opciones para imponer un tratamiento determinado de la ciudad en el cine, sino de conjuntos de procedimientos que se complementan para construir significado, sesgos de un mismo proceso. De hecho, como se verá en la aplicación analítica, es poco probable la intertextualidad urbana de un film basada en una plena discursividad en forma asilada, tal como aquí se presenta, sin la presencia de componentes que rebalsen en tipos de asociación propias de los tres espacios restantes que completan el proceso de figuración propuesto. Nuevamente lo que se impone es una indagación interna a un concepto, en este caso: el proceso de relación intertextual que propone la presencia de la ciudad en el film. La retícula presentada pretende organizar los movimientos de ese proceso de significación en una serie de coordenadas iniciales.

La naturaleza de las tres porciones restantes de esta especulación teórica, así como las relaciones que estas presentan entre sí, suponen un nuevo nivel de complejidad. En principio, es en este primer nivel distributivo que se puede sostener esa particular irregularidad con la que se presentó la relación especial que mantienen cine y espacio urbano, dentro del marco más amplio que supone el siempre traumático encuentro entre film y mundo. Conviene recordar aquí que el caso urbano, la emergencia de la ciudad, supone para el cine un caso particular, un conjunto particular de procesos figurativos, en tanto y en cuanto ya es la misma ciudad un tipo de discurso de especial complejidad semiótica. Como ya se ha enfatizado, el referente urbano presenta una densidad única en sus posibilidades de significación.

Si el aspecto de la ciudad en el cine, el tratamiento que en cada caso recibe su emergencia, propone un interés, es por esta posible pluralidad relacional, estos campos de significación que se erigen alrededor de una discursividad plena del espacio y sus posibilidades de alimentarse entre sí como sistema.

Isonomía y funcionalidad

Barthes se hace cargo de esta complejidad urbana cuando examina la posibilidad de proponerla como objeto semiológico. Para ello establece una primera contradicción estructural en sus modos de significación que compromete a los conceptos de isonomía y funcionalidad, como dos formas de entender el entramado urbano, dos maneras de configurar su ordenamiento. El término isonomía, explica Barthes, remite a “una concepción de la ciudad basada exclusivamente en la significación” (2009, pág. 338), propia de la antigüedad clásica, en la que el ciudadano ateniense tenía una relación con el espacio urbano a partir de los procesos simbólicos que lo organizaban. Va a pasar mucho tiempo, explica el autor, para que aparezca un tipo de relación con la ciudad basado en la funcionalidad. De un tiempo a esta parte, vale aclarar, estos procesos conviven, y la ciudad alberga estos dos tipos de lectura de un modo solapado. Parte de la riqueza semiótica del entramado urbano se basa en esta dicotomía que, pensando ya en sus consecuencias audiovisuales, permite y fomenta una particular concurrencia de sistemas significantes de la más variada especie.

El cine, en su vertiente narrativa, absolutamente estabilizada como la práctica “normal” del dispositivo, está plenamente interesada en el aspecto funcional de la urbe, allí radica su nexo principal con el referente urbano, con vistas al fortalecimiento de la causalidad lógica del relato. La figuración de la ciudad remite a la potencialidad dramática de la locación, su reserva de acciones y conflictos posibles. Al mismo tiempo se impone, convive, en dicho proceso, el aspecto isonómico, esto es: la carga simbólica del espacio referenciado, su peso específico desvinculado del uso, de las prácticas que alberga. A la luz de la representación fílmica del espacio, todo este proceso se desenvuelve de un modo sincrónico. La ciudad del film actualiza sus contradicciones en el modo en que el film se hace cargo de ellas.

Lo toponímico y lo topográfico

La inscripción del lugar urbano se manifiesta en las excrescencias de la plena discursividad del film. En los pormenores que tensionan las negociaciones necesarias para la consecución de un relato reconocible. Más que cualquier otro motivo, la ciudad se escurre con cierta asiduidad a la imposición que presenta la discursividad audiovisual plena del espacio representado. Para significar la urbe, en cualquiera de sus facetas posibles, no alcanza con imponer los rigores de la puesta en escena sobre las coordenadas espaciales dramáticamente necesarias, ese espacio que podríamos relacionar con las necesidades funcionales del relato. Se imponen procesos de significación diferentes que, subrepticamente, toman por asalto a la superficie del film, su textura, su aspecto.

La presencia del recurso lingüístico, en efecto, se presenta como una suerte de epígrafe interno del plano, complejizando el tipo de relación funcional que el film pretende instalar con la referencia urbana declarada. Así, a la forma figurada icónicamente la podríamos identificar como de una naturaleza topográfica, en tanto establece una serie de coordenadas espaciales tendientes a proveer una superficie. Este proceso de plena discrusividad del espacio urbano lo que busca es una coherencia interna de las coordenadas repuestas por los códigos visuales y sonoros, que resulten funcionales al relato propuesto. Al mismo tiempo se incorporan en la superficie del film las denominaciones lingüísticas del lugar referenciado, informaciones de naturaleza toponímica cuyo propósito será el de anclar ese mapa topográfico propuesto por la imagen sobre una red de datos reconocibles que aporte verosimilitud a la anécdota.

| <u>Tipo de inscripción</u> | Espacio representado | Lugar referenciado |
|-----------------------------------|-----------------------------|---------------------------------|
| Figuración audiovisual | De naturaleza topográfica | ¿? |
| Denominación lingüística | ¿? | De naturaleza toponímica |

Adquiere cierta entidad, frente a este planteamiento, la diferencia que presenta el uso de locaciones reales en los filmes, frente al habitual trabajo en estudios (propio del film clásico). Si bien no se trata de una diferencia taxativa, ofrece si una brecha estimable. En tanto actualizado por la cámara, el lugar geográfico (la locación real) no pierde nunca del todo su condición salvaje, su vitalidad, su aspecto corriente, no termina nunca de ser “domesticado” por la puesta en escena. El escenario (emplazado en el set de filmación) es un espacio real que se convierte automáticamente en espacio dramático (lo suplanta), cumpliendo así la función de muro epistémico, de límite de las proyecciones espaciotemporales del universo diegético. La locación real, por su parte, guarda siempre una brecha, se niega a ser domesticada de inmediato y en su totalidad. De este modo, en beligerancia, pasa a formar parte del mundo diegético del film, como una capa más, que se abre paso en determinados lugares, que son como “puntos blandos” de la ficción, y a partir de ciertos procedimientos específicos. Estos procedimientos puntuales son los que establecen las relaciones interiores de la superficie espacial del film. Allí radica la naturaleza de ese movimiento dialógico entre espacio real y espacio construido que habita dentro del propio concepto de espacio cinematográfico. Un poco a mitad de camino entre la forma figurativa y la disposición sintáctica del film es donde esto se resuelve. Los regímenes espaciotemporales que administran el continente de cada film son, en definitiva, variaciones posibles de esa relación. Por lo dicho en el punto anterior, esta relación cobra mayor importancia a la hora de hablar del espacio urbano, dada la densidad de significación y posibles nomenclaturas a las que este se encuentra sujeto. Y, si bien el uso de locaciones reales no es el único procedimiento concreto que construye el relieve dialógico del film (y convida a debatir su heterogeneidad), se trata de un punto de referencia ineludible.

Existiría una ecuación inicial en este proceso que es la que relaciona al espacio actualizado por el film (aquellos que se ve, porque la cámara lo ha registrado, junto con el contorno que ofrece aquello que se escucha y termina de definir un fuera de campo próximo), con el espacio nombrado por el film, esto es: toda la gama de indicios que emanan de los diálogos y textos gráficos que puedan estar circulando en la narración en ese mismo instante (y su relación con lo dicho antes o después). Allí, en esta primera relación entre lo “mostrado” y lo “invocado” se produce el

perfilamiento inicial de la superficie espacial del film. Lo que está en juego allí es el interés y la posibilidad de establecer un contacto más o menos fluido entre el mundo diegético del film y su referencia. En qué medida esa ciudad que se postula como escenario de la ficción está dando cuenta de la ciudad que le sirve de referente.

Lo primero que hay que relevar, entonces, es el estatuto de reconocimiento que albergan los registros audiovisuales que componen el texto fílmico y su relación con las formas verbales y gráficas con las que conviven. En principio, hay una ciudad registrada, que es la base audiovisual del texto fílmico (el sustrato documental de cualquier imagen postulada como ficcional, allí donde la ciudad sigue latiendo) cuyo umbral de codificación, merced a la complejidad semiótica ya comentada que ofrece el paisaje urbano, podrá ir desde la más absoluta generalidad (la mera idea de urbe) hasta el más preciso indicio de ubicación. Pero este primer espectro de significación no se resuelve en una simple escala gradual de niveles de especificidad, lo que hace es abrir una primera pléyade de vasos comunicantes entre niveles espaciales. Sin perder su estatuto de registro, la imagen se emplaza en la continuidad del texto fílmico para pasar a formar parte de una lógica espacial otra, paralela, interdependiente con la que supone como su procedencia. Esta convivencia no es neutral y en su diferencia de presión sobre lo visto se está jugando la primera batalla del régimen de figuración que el film asume en relación a su forma espacial: finalmente la idea de ciudad que se sostiene dentro del film. Esta primera forma de reconocimiento supone un problema directamente relacionado con el paisaje urbano. Dicho en términos más concretos: la ciudad del film (ese mundo urbano más o menos articulado que alberga la continuidad de las acciones que propone la narración y que denominamos como de naturaleza topográfica) va a estar siempre, indefectiblemente, constituida por fragmentos. Este carácter fragmentario es propio del discurso cinematográfico, como ya se ha explicado ampliamente. La novedad del caso radica en que, al tratarse de fragmentos de representaciones de un referente urbano, su densidad semántica introduce la posibilidad de una inscripción variable de los valores intrínsecos del fragmento dentro del flujo discursivo propuesto (impuesto) por el orden, por la lógica del montaje y/o, en todo caso, por el control doméstico (al interior de los bordes del cuadro) de la puesta en escena.

Resta aún desarrollar una nómina desagregada de los procedimientos específicos que encarnan esta relación dialógica, que estaría integrada, por ejemplo, por las formas de evocación, presentación y señalamiento que suelen ocurrir dentro del film, a propósito de la construcción del espacio. Un lugar evocado sería aquel que no es visitado por la imagen del film sino que su presencia surge del discurso de los personajes, que lo recuerdan como un espacio visitado o, en su defecto, lo desean como un espacio a visitar. También podría postularse la posibilidad de la evocación como parte del proceso de subjetivación de la imagen actualizada por el film. Un lugar presentado es aquel que directamente es visitado por la imagen (y cuyo reconocimiento depende de los conocimientos previos del espectador) o bien puede ser relacionado con determinada información que ha sido vertida durante el film. Un lugar señalado sería aquel que es objeto de algún tipo de reflexión dentro del film, un lugar en el que el film se detiene (por más fugaz que el acto resulte) para exaltar su existencia o imprimirle alguna cualidad.

Estos dos tipos de informaciones presentadas (la icónico indicial del registro audiovisual que sostiene a la ciudad "vista", la lingüística de la invocación oral o escrita que sostiene a la ciudad "dicha") plantean una serie de relaciones lógicas, de las cuales no todas tienen el mismo nivel de pertinencia. Podría pensarse en un caso extremo de "ciudad ausente", que no es vista ni dicha en forma alguna, cuya existencia se mantiene en un fuera de campo remoto, apenas supuesto. Podría pensarse en el caso contrario, una suerte de "ciudad documentada", que es vista y dicha con profusión. Podrían pensarse todas las relaciones intermedias con sus consecuencias. Pero la ecuación, lamentablemente, no se agota en ese cuadro de correspondencias de ausencia – presencia. Está claro que no todas las actualizaciones o invocaciones posibles de la ciudad respetan la misma naturaleza ni la misma relación con su referente. Apuntan a regímenes de inscripción diferenciados la presencia profusa de toponimias discretas o el uso de denominaciones generales de lugar; la preeminencia de espacios interiores, o lugares públicos, la presencia de

medios de transporte, etc. Entonces, gran parte del aporte de una evaluación de las huellas del lugar urbano en el film, más que en su mera presencia, radica en el tratamiento que esa presencia muestra.

Una muestra del impacto, algunos films argentinos recientes

Para delimitar una muestra que ofrezca las características adecuadas para el análisis propuesto, se procedió a una selección de films pertenecientes a la producción argentina reciente cuyo resultado arroja una lista de los 10 títulos detallados a continuación:

Pizza, birra, faso (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, Argentina, 1998); **Alma mía** (Daniel Barone, Argentina, 1999); **Silvia Prieto** (Martín Rejtman, Argentina, 1999); **Esperando al Mesías** (Daniel Burman, Argentina, 2000); **Nueve Reinas** (Fabián Bielinsky, Argentina, 2000); **Bolivia** (Adrián Caetano, Argentina, 2001); **El bonaerense** (Pablo Trapero, Argentina, 2002); **Un oso rojo** (Adrián Caetano, Argentina, 2002); **El fondo del mar** (Damián Szifron, Argentina, 2003); **Nadar solo** (Ezequiel Acuña, Argentina, 2003)

Se trata de un conjunto discreto de films de largometrajes de ficción de producción nacional, cuya acción transcurre mayormente en espacios que se pueden relacionar, en mayor o menor medida, con lugares de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y sus alrededores. Operó también en la selección un componente de orden temporal, ya que los ejemplos elegidos cuentan historias que transcurren en el presente de la producción. Se descarta de este modo obras de reconstrucción histórica, ya que se entiende que dichos proyectos introducen, en sus decisiones figurativas, una serie de problemas teóricos que exceden los límites e intereses de este análisis y bien ameritarían un trabajo específico para su investigación. En lo que hace al perfil estético y comercial de los textos fílmicos seleccionados se intenta abarcar lo mejor posible la heterogeneidad propia del ámbito cinematográfico argentino, en el que siempre han convivido propuestas artísticas y formas de trabajo y financiamiento muy diversos. De este modo, la muestra prevé representar desde la continuidad de un cine abiertamente comercial hasta la emergencia de la pléyade de nuevas propuestas estéticas que se ha dado en llamar Nuevo Cine Argentino (NCA).

Primer acercamiento: Las formas del lugar

Reconociendo ya las características de la muestra seleccionada, se pueden identificar una serie de “problemas espaciales” que adquieren visibilidad frente al uso de las categorías de análisis aquí propuestas. En su forma cronológica el comienzo del grupo de textos fílmicos seleccionados para el análisis da cuenta de la producción nacional de finales de la década del noventa: los estertores del “menemismo”. Es preciso aclarar que parte de los objetivos de este trabajo no deja de ser el desarrollo de un método para el relevamiento del film como fuente histórica. Así, la posibilidad de vincular las decisiones estéticas del texto fílmico con las condiciones sociales, políticas y económicas de su contexto de producción está siempre jalonando el norte de nuestra búsqueda analítica. Averiguar los tipos de vínculos de la ciudad y el film es, ya se ha dicho, dar cuenta de un tipo de vínculo posible entre la producción simbólica que implica el discurso audiovisual y el mundo histórico representado por la referencia urbana.

Los tres primeros films de nuestro corpus no podrían presentar un panorama más ecléctico. De la furiosa emergencia de lo que en su tiempo se denominó como Nuevo Cine Argentino, **Pizza, birra, faso**, pasando por la estampa autoral de **Silvia Prieto** (Si se quiere, un antecedente o una versión más afirmada de ese mismo proceso), hasta llegar a la propuesta abiertamente industrial de **Alma mía** (continuidad de una vertiente histórica que compromete a la productividad de los géneros populares en el cine argentino), se puede describir todo el recorrido que compone la variedad de la producción local de las últimas décadas. Es interesante como estos films, cuya filiación no pasa,

en principio, de una convivencia cronológica, se vuelven articulables si los consideramos a la luz de la forma de los espacios urbanos que convocan.

En términos topográficos las ciudades que componen el continente narrativo de los tres films guardan diferencias apreciables y mantienen ciertos vínculos. **Pizza, birra, faso** organiza su geografía alrededor de un hito de reconocimiento casi absoluto (al menos para el espectador local), como es el Obelisco. El monumento se actualiza y se señala, incluso se practica (al comienzo del film), incurriendo en una modalidad que, siguiendo las coordenadas presentadas con anterioridad, suponen la figuración audiovisual del lugar referenciado, esto es: la activación del lugar reconocible.

| <u>Tipos de inscripción</u> | Espacio representado | Lugar referenciado |
|---------------------------------|---------------------------|--------------------------|
| Figuración audiovisual | De naturaleza topográfica | Del lugar reconocible |
| Denominación lingüística | ¿? | De naturaleza toponímica |

El Obelisco es objeto de discusiones durante los primeros minutos del film, es objeto de miradas de los personajes, es evocado toponímicamente, es relacionado con “lo porteño”, es visto, transitado y actualizado por la imagen de manera profusa. En términos de las figuras imaginísticas que propone Kevin Lynch (La imagen de la ciudad, 2008) se trataría de un mojón (landmark): “un objeto físico definido con bastante sencillez, por ejemplo, un edificio, una señal, una tienda o una montaña. Su uso implica la selección de un elemento entre una multitud de posibilidades” (Lynch, 2008, pág. 63). Es algo que se ve e inmediatamente orienta, significa un orden y una dirección. Su selección implica para el film la definición de un radio de acción que luego no se extenderá más allá del Once (otro de los pocos lugares nombrados en el film) y el puerto, espacio de vital importancia para la definición del relato. Esta inscripción urbana del lugar reconocible, que en principio se podría asociar rápidamente a un uso turístico del espacio, algo que en términos de Edward Relph podríamos denominar como una apreciación banal del paisaje, una experiencia superficial del lugar (en Gámir Orueta & Valdés, 2007), no es tan perceptible, sin embargo, en **Alma mía**, el film más convencional y abiertamente comercial del los tres mencionados hasta ahora. El film de Barone, en todo caso, trabaja con una serie de supuestos en el espectador, que le permiten ubicar la acción en el barrio de La Boca (que aparece hiperbolizado en su colorido de fachadas), al iniciar el relato con una panorámica aérea que avanza sobre la entrada del Riachuelo. Es la figura imaginística del barrio (*district*), una especie de superficie irradiada que consigue reflejar de algún modo indicios de pertenencia, la que estaría imperando en este caso, subrayada a partir de materiales sonoros (como la bocina del tren o el ambiente portuario), así como también ciertas disposiciones arquitectónicas enfatizadas por la propuesta de arte. En el caso de **Silvia Prieto** la estructura espacial parece ordenarse a partir de la incidencia particular de los itinerarios de los personajes, las sendas (*path*) que transitan. Dice Lynch que “(p)ara muchas personas son estos los elementos preponderantes en su imagen. La gente observa la ciudad mientras va a través de ella y conforme a estas sendas se organizan y conectan los demás elementos ambientales. (2008, pág. 62). El film de Rejtman es en sus traslaciones y sus encuentros (otro término estructural importante). Así la “Buenos Aires de Martín Rejtman es una colección herméticamente incestuosa de amistades relacionadas entre sí. Una especie de variación en clave de tango del Upper West Side de Woody Allen como microcosmos de New

York, sólo que mucho más divertido y menos pomposo” (Robinson, 2006). El film no termina de inscribir una filiación espacial clara, que se orienta hacia la zona norte de la ciudad a partir de las evocaciones toponímicas (direcciones y barrios a los que se aluden), aunque queda claro que dichas denominaciones tienen un interés más formal (de juego signifiante) que una verdadera vocación cartográfica.

Es interesante, como mero excursus arquitectónico (siendo un material ideal para un análisis aparte más específico), el uso diferenciado que **Silvia Prieto** y **Alma mía** hacen de una misma locación: el penal de Caseros. Por necesidades narrativas concomitantes (la privación de la libertad de algún personaje) en ambos films se recurre a un espacio que remite a la institución policial. Por concordancias geográficas (de una importancia absolutamente relativa) se podría justificar el uso del penal de Caseros en el film de Barone, por su cercanía con el barrio de La Boca. El caso de Rejtman no admite una hipótesis tan simple. La fachada de la cárcel, en **Silvia Prieto**, aparece aprovechada en toda su geométrica imponente, deshumanizada en un plano vacío que se homologa con toda una serie de signos urbanos que pueblan el film a partir de ese mismo tipo de plano. En efecto, las imágenes sin personajes tienen un peso específico en esta película y practican una coherencia que tiene mucho que ver con la figuración de lo urbano; se trata “generalmente (de) carteles de negocios o publicidades que enmarcan la vida de los personajes y en los que estos deben transitar” (Aguilar, 2006, pág. 83). Como abstracciones de la serialidad de un entorno abúlico, alienado, la inscripción de la arquitectura del penal aparece resignificada en su materialidad; algo parecido a la presencia del estadio de Huracán o el Hospital Naval en **El nadado inmóvil** (Fernán Rudnik, 1998); en esos casos ya no se trataba de una cancha de fútbol del barrio de Parque Patricios o de un nosocomio del barrio de Caballito, sino de “construcciones exóticas (...) desligadas por completo de cualquier postal de la ciudad; son apenas superficies, lugares que insisten en no remitir a nada, como si fuese posible tal cosa” (Pérez Llahí, 2007, págs. 76 - 77).

La misma locación, en el caso de **Alma mía**, acomoda su tratamiento dentro de un régimen de figuración completamente diferente. En este caso se puede ver claramente una puerta (la que divide el ámbito de la prisión del ámbito de la libertad) practicada más de una vez por más de un personaje, junto a la cual se lee fácilmente la leyenda “Servicio Penitenciario Federal”. Sobre esa serie de acciones (aunada en su función de devolverle la libertad a algún personaje contraventor más o menos simpático) se inscribe el fondo de la fachada reconocible del penal. Así, la institucionalización del espacio se homologa estructuralmente a la serie de textos gráficos que pueblan el film, en su inmensa mayoría destinados a la colocación de productos comerciales. De este modo, el film de Barone encuentra su espacialidad totalmente disciplinada por el mercado y el Estado. Contrariamente a lo que ocurre, por ejemplo, con **Silvia Prieto**, en el que las alusiones comerciales suelen ser generales (“la parrilla”, el “restaurante chino”, “la veterinaria”) o ficticias (“Brite”, el nombre de la marca de jabón en polvo que promocionan las protagonistas). Mientras que el film de Rejtman problematiza el proceso económico, como en todo los films del realizador no se habla de otra cosa que de la economía (Aguilar, 2006), **Alma mía** fetichiza los consumos, funciona de manera instrumental sometiendo su espacialidad a los intereses del mercado y a las necesidades del Estado.

Segundo acercamiento: La deriva gastronómica

Estructurados sus espacios, dispuestos sobre un territorio de referencia que les es común, la Buenos Aires de estos tres primeros films analizados encuentra lugares de contacto, avalados en relaciones de interpelación posible sobre el mundo histórico. Siendo discursividades de cúneo tan diferente, se recortan con especial interés las relaciones que emergen como conectores potenciales. Se vuelve relevante detallar, entonces, algunos aspectos semánticos que no son centrales para la anécdota del film, elementos débiles que conforman la diégesis y en los que la ciudad reverbera.

Al comienzo de **Pizza, birra, faso** sucede una conversación bastante idiosincrática en la que los protagonistas del film (esa bandita de marginales que “para” en Plaza de la República) discute sobre donde ir a comer, si a *Ugi’s* o a *Banchemo*: “el creador de la fugaza con queso”. En realidad la discusión carece de fundamento, lo cierto es que no disponen del dinero suficiente como para “sentarse a comer en una mesa” (como reclama Sandra, la única mujer del grupo). Así la opción de *Banchemo*, una pizzería tradicional de la calle Corrientes, permanecerá como lugar utópico (institución de lo urbano, lugar en el que algo fue “creado”: la fugaza con queso) y el lugar actualizado por la imagen finalmente será un local de *Ugi’s*, suerte de versión “lumpen” de la pizzería tradicional de Buenos Aires que, en forma de franquicia, puebla algunas esquinas de la ciudad. La decisión no solo opera sobre una variable económica, como se ve relevado en los diálogos, uno de los detalles que se pone en juego es la posibilidad de acceder a un espacio cerrado, semipúblico, un local de restauración, una mínima forma de sedentarismo. Es un hecho que revisaremos más adelante que el film de Caetano y Stagnaro está ordenado sobre un permanente transitar, sobre la imposibilidad del habitar, el no pertenecer, el tener que estar siempre en perpetua huída. Pablo y el cordobés, en efecto, terminan comiendo su porción de pizza en la vereda, hostigados incluso por los empleados de *Ugi’s*, que les impiden siquiera sentarse un momento sobre le borde de la ventana.

Los protagonistas de **Silvia Prieto**, por su parte, son jóvenes alienados, adolescentes tardíos con trabajos precarizados que, pisando los treinta años, buscan darle un rumbo a sus vidas, “sentar cabeza”, dejar algún vicio, conseguir un empleo mejor o menos repetitivo al menos. Son habitantes de lo que queda de una clase media vapuleada por un paradigma neoliberal que alineó al país con el resto del mundo del modo menos productivo posible, el del las apariencias. Al comienzo del film Marcelo le dice a Brite que, para su primera cita, reservó una mesa “en un restaurante mexicano”. En el film de Rejtman es habitual la evocación de espacios generales, intercambiables, que valen por su tipicidad. El fuera de campo del film se compone de esta suerte de módulos de denominación genérica, que bien podríamos proponer como la cuarta posibilidad de tipo de inscripción, en la que el espacio representado recibe una forma lingüística “no anclada”, pendiente solamente del valor diegético del espacio.

| <u>Tipos de inscripción</u> | Espacio representado | Lugar referenciado |
|------------------------------------|-----------------------------|---------------------------|
| Figuración audiovisual | De naturaleza topográfica | Del lugar reconocible |
| Denominación lingüística | De denominación genérica | De naturaleza toponímica |

Estos módulos de denominación genérica, ante su eventual actualización, en el film de Rejtman, reciben el mismo tratamiento fungible en su aspecto visual que el que sostiene su denominación lingüística; son como ejemplos de lugares. Es interesante como incluso esta presión de la denominación genérica se impone también sobre espacios que podríamos considerar como lugares reconocibles, como el que involucra al viaje de Silvia a Mar del Plata. Se trata de una sola escena en exteriores ubicada en la rambla del Hotel Provincial, siendo su plano inicial una composición en profundidad de campo que deja ver los típicos lobos de mar de mampostería sobre el borde de la playa. El cuadro no podría ser más convencional, “dicen que Mar del Plata es uno de los lugares más lindos del mundo”, le dice Silvia a un extranjero, para completar la ironía. Frente a la posibilidad de un tipo de inscripción diferenciada, la del lugar reconocible (la imposición

de cierto factor indicial del registro fílmico), la ascesis del film impone el régimen opuesto, el de la categorización lingüística, la imposición de un sistema abstracto. Como explica Emilio Bernini

Se trata entonces, de una desafección, de una desconexión y, consecuentemente, una ligera abstracción de lo urbano, aun cuando se mencionen nombres de calles, o cuando puedan verse los bloques rectangulares de la cárcel de Caseros, por ejemplo, o la efigie del lobo de mar de Mar del Plata. En un caso, los nombres de las direcciones (en que viven cada una de las Silvia Prieto) sirven únicamente al juego con el significante; en los otros, no importan las referencias espaciales: tanto los bloques como la efigie tienen valores de ícono, pero vaciados sin embargo de todo vínculo con lo humano. (2008, págs. 54 - 55)

Vale aclarar que el restaurante mexicano del comienzo, en esta compleja administración de actualizaciones genéricas y postergadas, nunca llega a concretarse en la imagen. En principio, la consumación frustrada de la primera cita entre Marcelo y Brite se produce en una típica pizzería porteña (esa a la que los chicos de **Pizza, birra, faso** nunca pudieron acceder) y junto con el resto de las compañeras de trabajo de ella. "Pizzería norteña" dice la marquesina del fondo de la escena inmediatamente anterior (en la que las promotoras del jabón en polvo organizaban una pacífica manifestación en una esquina para exigir algún tipo nunca especificado de mejorara laboral), pero el interior remite a un típico comedor del centro, de pizza "al corte" con estrechas mesas sin sillas y televisor colgando de la pared. Terminaron comiendo ahí porque era el lugar más cercano, porque se les hizo tarde.

Así, el restaurante mexicano de la frustrada cita del comienzo del film va a pasar a formar parte de un fuera de campo permanente. Pero es interesante el modo en que reverbera, queda activada, la categoría semántica a la que ese destino pertenece. La idea postulada de gastronomía étnica como forma espacial deseada (lugar deseado), en relación a una práctica social instaurada como es la "salida a comer", se sostiene en el horizonte del film y termina liquidándose, como casi todo en **Silvia Prieto**, a través del trueque, de la suplantación. Así es como, un tiempo después Marcelo invita a Brite a comer afuera, pero el destino ya no es el esperado restaurante mexicano sino el "Restaurante Chino Tokyo" (como deja leer uno de los tantos planos cerrados sobre marquesinas que pueblan el film); se trata de un decadente tenedor libre que será frecuentado más de una vez por diferentes grupos de personajes del film. Allí la pareja se sirve parvas indecorosas de comida en el plato (comida occidental: "tortilla" por ejemplo) y la comen con palitos, exacerbando con la acción la inconsistencia geográfica de la referencia del nombre del local, así como el sutil detalle de la ortografía inglesa ("Tokyo", suerte de contrapunto del "Bar Okey" visitado al comienzo). Todos estos datos no hacen más que alimentar la idea de una Buenos Aires babélica, periferia global alimentada de retazos, formas sucedáneas (siempre inferiores) de los placeres de la globalización, acumulación azarosa de los desechos del mundo libre.

Vale la pena relevar el modo en que esta suerte de deriva gastronómica cobra vigor en un film como **Alma mía**, cuya textura espacial, como se ha explicado, presenta un disciplinamiento institucional acentuado. Así es como en el film de Barone reaparece un componente histórico de la figuración audiovisual de Buenos Aires como es la escena del bar, la mesa del bar como punto de encuentro. Se trata de un recurso casi parodiado al comienzo de **Silvia Prieto** (para no ser vuelto a usar a lo largo del film, que en su tesitura suplantatoria va a apelar a los restaurantes chinos para oficiar de lugares de encuentro) y soslayado por razones obvias en **Pizza, birra, faso**, film para el que los espacios interiores están casis vedados. Sí aparecerá nuevamente en **Esperando al mesías** (con un funcionamiento doble que se analizará más adelante) y acaso reponiendo una mitad de ese funcionamiento doble en **Nueve Reinas**. La forma disciplinada, su corte tradicional, quiere, entonces, que el primer encuentro de la pareja protagónica de **Alma mía** (el amor imposible entre clases propio del melodrama derivado en comedia romántica *high concept*) sea alrededor de la mesa de un bar. Y hasta resulta interesante el modo en que la planificación de la escena logra activar la colindancia de los espacios (interior y exterior del ámbito público) que será vital para la administración de los malentendidos propios del género. En este caso el ventanal del

bar, más adelante el balcón del conventillo en el que viven los padres de Alma, serán los umbrales que detonen o retarden el devenir sentimental de la pareja.

Pero este inicio “oficial”, el del bar, antecede levemente al comentario cultural que, en realidad, el film está proponiendo con la administración de su espacio. La coincidencia de los personajes, más allá de los resortes propuestos por el género (Leo se está por casar, su amigo el Tano le organiza una despedida de soltero, confunden a Alma con una prostituta, etc.), redundan en una inscripción espacial diferente. El hecho de que Leo sea arquitecto y Alma repostera hace que sus intereses confluyan en un emprendimiento gastronómico en común: el restaurante que Leo está reciclando en la zona. Por los indicios toponímicos arrojados a lo largo del film, y parte del aspecto visual de los exteriores (se puede ver la cúpula de la iglesia ortodoxa rusa desde el balcón de la casa de Leo), no sólo sabemos que Alma vive en La Boca sino que Leo vive en la zona de Parque Lezama, dado lo cual el restaurante bien puede encontrarse en alguna casona de San Telmo. Lo cierto es que el espacio de la obra (el restaurante en construcción) va a pasar a ser el eje central de la relación de los personajes, el “lugar común”. No es un dato menor que en diferentes momentos del relato ambos dispongan de la llave de la propiedad, del acceso irrestricto a ese recinto en particular.

Lo gastronómico aparece nuevamente como clave de lectura espacial y repone de un modo particular la categoría ya activada en **Silvia Prieto**, la de la relación de la comida con lo exótico (en términos relativos), y con lo extranjero (en términos absolutos): Alma, como estrategia de seducción, le prepara a Leo una mesa de “comida mediterránea” en medio del restaurante en construcción. La escena, que supone el primer encuentro sexual de la pareja, presenta una afectación en su construcción espacio-temporal que la separa del resto del film. Así, la comunión de las estrellas se produce en un recinto privado (es un indicio cuidadosamente aclarado la posibilidad del ingreso de las partes, la posesión de “la llave”), y por medio de un banquete ominoso y sofisticado.

La parcelación del espacio en los films, rastreada en este caso a partir de la clave gastronómica (cuya pertinencia como práctica social es ostensible) presenta ya una serie de regularidades que organizan una lectura referencial interesante: la manera en que lo público y lo privado, lo deseado y lo practicado, en términos espaciales, trazan un mapa que tiene como límite exterior a la ingesta perentoria de la banda protagónica de **Pizza, birra, faso** y como límite interior al banquete privado de Leo y Alma. El mapa, que se alimentará convenientemente con el resto de los films analizados, tiene la capacidad de dar lugar a elementos tradicionales y emergentes, formas conocidas y formas novedosas. En él conviven el bar del barrio y la pizzería tradicional del centro (nodos de conflicto y lugares de encuentro, formas espaciales de socialización consuetudinaria). Pero también lo nuevo, el carácter dinámico de lo urbano, la idea de una Buenos Aires abierta al mundo, al concierto de las grandes ciudades y la oferta multicultural. El modo casi ridículo en el que el término “comida mediterránea” se convierte en una especie de sinécdoque de la relación prohibida de los protagonistas de **Alma mía**, no solo funciona como indicio de clase (una forma de refinamiento anclada en darle denominación de origen a lo que se come), acentúa también su carácter de novedad protegida por el ámbito de lo exclusivo: una mesa servida para dos en la intimidad de un restaurante todavía en ciernes, parte a su vez de un proceso inmobiliario igual de novedoso que pasaría a poner en valor ciertas zonas olvidadas de la ciudad. Lo tradicional y lo novedoso se completan con el aporte particular de lo sucedáneo, los términos medios de la ecuación, los ajustes, los desvíos contingentes. Como la pizza que esperan Pablo y el cordobés para ir a comerla a la plaza, como una suerte de degradado *fast food* porteño (forma doblemente degradada); como el tenedor libre “chino” de **Silvia Prieto**, en el que Brite y Marcelo comen tortilla con palitos.

Tercer acercamiento: Abrir puertas y ventanas

Más allá de la utilización particular desarrollada en el punto anterior (como forma fuerte de vinculación del material analizado), la parcelación del espacio al interior el film supone una serie de consideraciones de orden general. En su política de vinculación referencial, se prevé en el film una organización del espacio a partir de lo que podríamos llamar zonas de injerencia, lugares discretos vinculados al interés de personajes o fuerzas actuantes en el relato. Estas zonas de orden relativo van a querer coincidir con una serie de coordenadas de orden absoluto como interior – exterior o público – privado. Con vistas a una indagación topológica del espacio en el film conviene comenzar a precisar los tipos de vínculos que estas zonas presentan, como suturas de la superficie de la ciudad propuesta en cada caso, en forma de nexos abiertos, condicionados o clausurados. La regularidad más clara, en este sentido, será la que une lo exterior a lo público y lo interior a lo privado, haciendo coincidir el lugar de conexión con el acceso a la propiedad. Tal el caso visto en el punto anterior, a propósito del banquete de Alma y Leo, hecha la salvedad de que los umbrales de acceso en esa ocasión, si bien son practicados por el relato (actualizados por la imagen), quedan subsumidos en su interés a la información narrativa concerniente a la tenencia de la llave, el “poder entrar”.

La idea de umbral se vuelve productiva desde el momento en que es presentada como lugar de conflicto (al interior del mundo diegético) o se instaura como borde (de lo representado). Esto es, cuando se convierte en un lugar espacial “marcado”, puesto en valor por la organización del film, sus itinerarios y sus cruces. Un ejemplo claro del primer caso (umbral como lugar de conflicto) es el que administra todo el espacio de **Bolivia**, cuya austeridad de componentes hace que su aspecto se organice en dimensiones casi metafísicas. Así es como la puerta del restaurante (vinculación de un interior público con un exterior también público, escisión entre al ámbito del trabajo y el de la mera supervivencia) se postula desde el comienzo como lugar de tránsito continuo; todos los personajes pueden atravesarla, deben y lo hacen, salvo Freddy, so pena de encontrar la muerte. Aquí el umbral no separa tanto como expulsa, haciendo las veces de válvula de descompresión de un recinto cerrado (el bar) que juega a condensar todas las contradicciones sociales de la Argentina reciente.

Como ejemplo del segundo caso (los umbrales obturados planteados como límite de la representación) podría postularse el de **Nueve reinas**, film que parece fluir libremente por el ámbito de lo público. De hecho sólo una escena del film transcurre en un recinto abiertamente privado y coincide con el único lugar transitado por el film que recibe denominación particular (de naturaleza toponímica): el piso de la hermana de Sander, “la que vive en el Cavanagh”. Es llamativa, en este sentido, la total ausencia de nombres de lugares en el resto del film. La identificación referencial se sostiene así en una imagen del centro conocido o en la mera idea de ciudad como lugar peligroso y vertiginoso. Vidal Gandolfo (el falso español que va a comprar las falsas estampillas) habla de “lo porteño” para referirse a cierta forma de viveza criolla desenmascarada; se menciona un par de veces a la República de Weimar como origen exótico y distante de los falsos sellos; a “la uruguaya” como la denominación de la modalidad de embuste que Juan intenta al comienzo del film, en la estación de servicio; a un pueblo de la provincia de Entre Ríos como parte del relato verosímil para hacer avanzar el engaño general. Tal es la naturaleza de los pocos lugares mencionados durante el film, marcas de un mapa que mezcla artificios míticos y lugares comunes del imaginario local, posiblemente alrededor de una idea general de “lo porteño” que termina impregnando todo el relato a través de un uso específico del lenguaje (los términos, la velocidad del habla) y que no necesita ya ser invocada específicamente.

En **Bolivia** el adentro y el afuera (del restaurante) tienen una carga valorativa clara. El adentro, como se ha dicho, es el ámbito del trabajo, esto es: el amito de la dignidad cruzada con el conflicto permanente. Es dentro del bar donde Freddy tiene nombre, nacionalidad, responsabilidades y derechos (precarizados al límite, eso está claro). El bar es su lugar de sociabilidad y su lugar de enfrentamiento. Su vulnerabilidad legal emerge en el exterior, allí se convierte en el extranjero indocumentado de un país limítrofe. El destino final de su cadáver, ultimado sobre el mero dintel, convoca a la lectura referencial de un Freddy que recibe un disparo en tanto parte reconocible

(actante) del drama incubado por el film en el interior del bar, pero que va a agonizar en la calle como número estadístico de la violencia social de un país desangrado.

Bolivia está repleta de gentilicios y toponimias, son una parte central de la textura del film otorgada por el tratamiento de sus diálogos. Su uso, sin embargo, elude casi siempre el carácter indicador o identitario, se solaza en una articulación retórica viciada por el insulto y la xenofobia preclara. Este síntoma se ve claramente en la escena el encuentro con la policía, en ella Freddy se ve imposibilitado de enunciar procedencia alguna (identidad, trabajo) y solo apela a deícticos (“acá”, “acá nomás”, “acá a la vuelta”...). Su condición de extranjero es anatémizada por la esfera de la comunicación, su mero transitar se vuelve clandestino y no puede precisar procedencia ni destino. **Bolivia** es una película sobre el transitar (el de las migraciones regionales), **Nueve reinas** es una película sobre el habitar (el del saber idiosincrático de la metrópoli corrompida), aunque la primera parcele el espacio y distinga entre lugares seguros de los que no lo son y la segunda no deje de moverse sobre un continuo espacial siempre disponible, abierto en todos sus intersticios.

Como se ha dicho, el límite de la representación en **Nueve Reinas** lo da el alcance del ámbito de lo público, el mundo de Marcos que, al igual que Freddy, vive en un bar (aunque su tratamiento diferenciado vuelva a uno pintoresco y al otro patético). Con la diferencia de que, contrariamente a la anomia que Freddy sufre en su enfrentamiento con el espacio público (esa condición de “no ser” que lo vuelve un clandestino), la “clandestinidad” de Marcos se valoriza positivamente en el anonimato que le propone la multitud y consiste en una condición aprovechada. Eso que Marcos hace sólo se puede hacer en la ciudad, sus acciones se corresponden con un habitar típicamente urbano. Los lugares de riesgo para Marcos (el embaucador embaucado, el foco del relato) son los pocos espacios privados a los que accede, allí donde “es alguien”. Contrariamente a Freddy, que mientras “es alguien”, más no sea por la protección paternalista e interesada del dueño del bar, se encuentra protegido; allí donde Marcos “es alguien” puede perderlo todo, como cuando el empleado del banco lo recuerda, al final del film. El estafador vive del olvido, de que sus actos se pierdan en un pasado tumultuoso. Ese umbral, el de la puerta encadenada del banco en quiebra (custodiada por alguien que recuerda a Marcos, que “sabe quién es”) es un ejemplo claro de los límites espaciales del área de injerencia del protagonista, la forma acotada de su lugar que es el lugar actualizado por el film: la perentoria vorágine del dinamismo del espacio público. Es homólogo al del la puerta del banco el caso de la visita a la mujer de Sander, que los atiende con la cadena del cerrojo puesta y sólo acepta dialogar con Juan porque “se da cuenta” (a simula darse cuenta, el nivel del engaño no tiene importancia en este análisis) qué clase de persona es Marcos: alguien que pertenece a “la calle”, que no tiene nada que hacer allí, en el límite mismo de sus dominios.

Cuarto acercamiento: Me matan si no trabajo y si trabajo me matan

Así como los umbrales representarían puntos fuertes de la condensación dramática del ordenamiento espacial en el film, el verdadero puntal que sostiene la arquitectura diegética de los espacios está dado por el despliegue de los itinerarios de los personajes. Hasta se podría decir que es condición necesaria para la inscripción de un límite o su contrario (el carácter topológico del umbral remite a esa posibilidad), la presencia de una superficie practicada dentro del film. Esa superficie (que coincide con el espacio público en **Nueve Reinas**, que fomenta una idea de calles “amuralladas” de **Pizza, birra, faso**), sobre la que ampliaremos el análisis más adelante, se sostiene por un entramado más evidente, como marcado, que es el despliegue de los recorridos que son practicados por los protagonistas del film.

La posibilidad del desplazarse es inherente al hecho cinematográfico; su ausencia momentánea o permanente es inmediatamente notada por el espectador que, en términos psicológicos, se reencuentra con su inmovilidad material, a la que el relato proveía de una prótesis imaginaria. En efecto, es el film el que se mueve por nosotros, que permanecemos quietos. Decimos que el despliegue de los itinerarios sostiene la estructura espacial del film porque es el que traza los

vínculos más fuertes entre el campo y el fuera de campo, en términos estructurales. Así, el espacio actualizado por la imagen y el espacio evocado por los personajes se alinean alrededor de una vivencia, en la experiencia del tránsito.

Un tópico central en los intereses del Nuevo Cine argentino, activado desde los itinerarios, es el de la migración y el trabajo. Como ya se ha dejado ver en varios de los films abordados por el análisis hasta ahora, es recurrente el tema del trabajo en su aspecto geográfico, en sus formas de contacto con el espacio de la ciudad. Películas como **Pizza birra, faso**, **Bolivia** y **El bonaerense**, por ejemplo, organizan su problemática alrededor de la posibilidad del “acceso a la ciudad” en términos laborales. Los trazados que efectúan los diferentes protagonistas, en cada caso, dejan a la urbe situada en un lugar diferente sobre un recorrido que, no obstante, siempre la presentan como un anhelo, como luz en el final de túnel. Para Zapa (el cerrajero devenido en policía de **El Bonaerense**), la ciudad es el traumático punto intermedio de un camino de formación; para Freddy, el protagonista de **Bolivia**, es el final de su recorrido; para los chicos de **Pizza, birra, faso** es el lugar que hay que atravesar. En todos los casos, los recorridos se describen como fuerzas vectoriales proyectadas contra una ciudad que acusa el golpe de maneras diversas; liquidando la energía (**Bolivia**), trasformando su volumen (**Pizza, birra, faso**) o refractándola (**El bonaerense**).

El vector que compromete al joven Zapa empieza y termina en el campo, en algún pueblo de la provincia de Buenos Aires. El recorrido, entonces, es como una línea que choca contra el límite exterior de la ciudad (el paisaje de la periferia) y vuelve con la misma fuerza y por los mismos medios que había venido. En efecto, el motor del viaje del protagonista va a estar alimentado por el accionar corrompido de la institución policial: Zapa viaja hasta San Justo “recomendado” por su tío que es Principal de la fuerza en la zona rural de la que es oriundo; Zapa vuelve a su pueblo tras obtener un ascenso fruto de la manipulación de un hecho delictivo que lo cuenta entre sus cómplices. Al igual que Freddy y el cordobés, a Zapa la ciudad le está vedada como lugar de estancia, le es particularmente hostil (este detalle se ve graficado ostensiblemente en uno de los últimos operativos policiales en el que se lo puede ver, prácticamente, como rodeado de “salvajes”). Esta veda de la ciudad en el caso de Zapa se da directamente en un modo material y concreto; el punto límite del vector que recorre su itinerario está actualizado y denominado por la propia narración: es una casilla de vigilancia en “Ruta 3 y General Paz”, a las puertas mismas de la Capital se encuentra su frontera personal, hasta ahí va a llegar su aventura. Por lo demás el encuentro de Zapa con la periferia es violento y traumático. Los recorridos interiores de su área de injerencia, los que le van a dar volumen a su contacto con lo urbano, son siempre a pie o valiéndose del transporte público. Al igual que la bandita de **Pizza, birra, faso**, sólo tendrá acceso a un vehículo cuando se trata de perpetrar una actividad delictiva. En el film de Stagnaro y Caetano el auto era siempre de otro (el tachero con el que “arreglaban” en los semáforos, el socio eventual del frustrado asalto al restaurante); en este caso es de todos, pertenece a la institución policial, pero sólo se usa para “recaudar” para un comisario corrupto. La ciudad refracta a Zapa y lo devuelve a su lugar de origen portando las consecuencias del golpe que significó el encuentro con ella: la herida en la pierna que, de ahora en más, lo acompañará en sus recorridos, en su eterno caminar.

Del vector de Freddy, en **Bolivia**, sólo tenemos acceso al epílogo. Así es como, en retrospectiva, el film adquiere cierto tono elegíaco, al estar comentando los últimos instantes de una vida trunca. El recorrido migratorio de Freddy se recompone a partir del dialogo, de un fuera de campo supuesto que fortalece el vínculo referencial del film. La parte actualizada del recorrido se concentra en el momento del “impacto”, el encuentro de Freddy con la ciudad, esos últimos días. Contrariamente a Zapa, a quien la ciudad repele y le deja las secuelas del impacto, Freddy se consume absolutamente en ese encuentro traumático. Esos pocos días que alcanzan a poblar el relato de **Bolivia** son como una coda ralentizada de una muerte que late desde el inicio mismo del film, en cada dialogo, en cada mirada. Así es como la relación de Freddy con la ciudad, que en términos geográficos si logró ocupar, carece de importancia; como ya se ha mencionado, se construye a partir de la anomia, antes de perder la vida Freddy ve licuarse cada rasgo de su entidad social, es como una muerte cívica que se rubrica con sangre. Sus escasos paseos por la

vía pública están todos guiados; por Rosa, que lo lleva a divertirse y a dormir con ella; por el dueño de la parrilla, que le indica el lugar para hacer la llamada telefónica a sus país. En el único momento en el que Freddy camina solo, sin “guía”, es cuando se encuentra con la policía y, como ya se explicó en otro apartado, literalmente carece de entidad: no es, no tiene nombre, origen ni destino. En cierto sentido, el que ofrece un análisis de su recorrido como energía dirigida, como vector que se estrella contra la ciudad, Freddy allí ya está empezando a morir.

El vector del cordobés, otro extraño en Buenos Aires, otro “indeseable”, funciona como caso intermedio en lo que hace a su actualización por parte del relato. Durante un lapso que podríamos identificar como de aproximadamente una semana del tiempo de la historia, **Pizza, birra, faso** se ocupa de describir buena parte del derrotero de su protagonista intentando “atravesar” la ciudad, entrar para poder salir por otro lado o en otras condiciones. El cordobés no quiere “volver a los trenes”, no quiere volver a robar en la periferia, en las vías de acceso de la clase trabajadora a la ciudad. Está claro, también, que la ciudad lo expulsa, como ya se ha descrito, lo condena a la calle, lo encierra afuera. La idea que madura a lo largo del film, apelando al imaginario del género policial que incluso aparece citado en una imagen televisiva, es la del “gran golpe”, la del “último trabajo” del ladrón que busca la redención, la segunda oportunidad de hacerse con un botín cuantioso y escapar. La forma geográfica del escape planeado tiene un destino que podríamos denominar como el exterior de los lúmpenes, la fuga internacional más practicable que ofrece Buenos Aires: un ferri al Uruguay. Así, el film transita una idea arquitectónica de la ciudad que identifica un ingreso por las dependencias de servicio para salir por la puerta grande. Y el recorrido, de hecho, sucede; el viaje completo se concreta “a través” de la ciudad y en el sentido y la dirección planeada. Aunque quien entró por un lado no será quien finalmente egrese por el otro, la energía desatada sigue su curso. Así, vemos como el final del relato encuentra al cordobés agonizando sobre el espigón el puerto (tras batirse con la policía) mientras ve a Sandra, junto con el film y su hijo en el vientre, alejarse de la costa rumbo a Montevideo. La “marca” de la ciudad, que en **Bolivia** resulta fatal y en **El bonaerense** resulta permanente, en este caso se postula como redentora, apelando a la forma bíblica del sacrificio.

La vectorización de los itinerarios ofrece esa posibilidad, la de analizar el devenir de los personajes en tanto energía narrativa desatada, puesta en marcha sobre el espacio diegético. Así, ese contacto generado, esa fricción entre la energía narrativa y el espacio diegético, es la que organiza la dirección, el sentido y los avatares del vector, dejando ver en su recorrido la verdadera naturaleza del lugar narrado, un acercamiento único a su textura dramática, al aspecto detallado de la rugosidad de su superficie.

Excursión: bares

Se puede hacer un seguimiento histórico de la presencia del bar en el cine argentino, cuyo alcance se remontaría, seguramente, al mismo comienzo de la actividad cinematográfica en el país. La “mesa del bar”, más precisamente, es el lugar de encuentro por antonomasia, el contenedor consensuado de los diálogos importantes; forma parte de una economía iconográfica fundamental en lo que respecta a la superficie del aspecto urbano en el cine nacional en su modo institucional de representación. Se trata de un bastión de la tradición realista del cine argentino que no ha perdido vigencia ni ha visto trastocada su continuidad con los años. Casos como los del reencuentro de Zapa y el polaco en **El Bonaerense**, la cita de Ariel y Estela al final de **Esperando al Mesías** o el ya mencionado primer encuentro de la pareja protagónica en **Alma mía**, parecen confirmarlo incluso al interior de nuestro objeto de estudio. Se trata de una tradición cinematográfica que se confunde, no obstante, con un gesto cotidiano difícil de soslayar: en la vida urbana la gente se encuentra en los bares, eso es cierto y allí se ancla una práctica directamente reconocible por el espectador, un residuo mimético fuerte. Es interesante notar como esta forma residual de representación mimética del bar pasa a convivir, en esta última década, con proyectos que van a ampliar el campo semántico de la locación, aportando aristas novedosas al aspecto de la ciudad en el cine, la Buenos Aires del Nuevo Cine Argentino.

Siguiendo un razonamiento un tanto filogenético se puede ubicar el detonador de estos procesos novedosos en la primera escena de **Silvia Prieto**, el único bar que se muerta en un film que, no obstante, está plagado de encuentros en espacios públicos. Por su condición etaria y las particularidades de su obra, así como su lugar especial en el campo cultural, se suele hablar de Martín Rejtman como una especie de “hermano mayor” del Nuevo Cine Argentino. Con el comienzo de su primer film importante parece abalar esa metáfora, al problematizar de un modo asombroso el lugar y el uso que la producción local le ha dado históricamente al bar.

La escena, que relata una “charla de café” entre Silvia (Rosario Bléfari) y Marcelo (Marcelo Zanelli), se compone de apenas tres planos fijos, uno de los cuales es un corto inserto de detalle y los otros dos remiten a una misma posición de la cámara que toma la totalidad del espacio: la mesa de un bar junto al marco de una ventana que ocupa casi la totalidad del cuadro de la imagen. Ya desde su aspecto compositivo el momento remite a una especie de “estándar”, el modo menos afectado posible de dar cuenta de un encuentro en un bar. Este nivel de desafección se continúa en el tratamiento de los diálogos y en la figuración del paisaje. El contenido de la conversación remite todo el tiempo a la imposibilidad del encuentro: “siempre planeamos cosas que terminan en nada”, le dice Marcelo a Silvia. La escena es anodina, como innecesaria, vaciada de cualquier énfasis, como jugada entre zombis. Si bien es imposible soslayar el hecho, ya contrastado en la producción posterior, de que una buena parte de la poética del director pasa por ese tratamiento de diálogos casi recitados, que remite directamente al cine de Robert Bresson, sigue teniendo sentido la lectura estructural de una escena que adquiere un valor especial cuando se la coloca en relación al resto del film por venir. Como ya se ha dicho, **Silvia Prieto** está plagada de encuentros en la vía pública, siendo esta primera escena la única que transcurre en un bar. Esta ausencia premeditada de la locación en el resto del film se deja evidenciar ostensiblemente en decisiones casi ridículas de sus personajes, como la de Gabriel y Brite desayunando en una parrilla. En su aspecto visual sólo se respeta lo imprescindible, el contenido mínimo que ayude a figurar la idea de un encuentro en un lugar público, la utilería practicable al interior del dialogo: tasas, servilletero, una medialuna. Hacia afuera el plano se desviste. Toda la profundidad de campo, ocupada por la ventana que da a la calle, nos devuelve un paisaje extrañísimo, como una ausencia de ciudad. Una vereda despojada y más atrás las defensas de hormigón de un túnel vial. Se podría pensar en la inscripción de un lugar reconocible (algún bar a la entrada o salida del viaducto de la Avenida Cabildo, en el barrio de Belgrano), pero el carácter inquietante de la composición corre la significación del plano de cualquier reconocimiento directo. Se trata de un marco violentado (el de la ventana del bar), que en lugar de reponer la vista urbana que iconográficamente le corresponde, acomoda en su lugar el dibujo casi abstracto del cemento “virgen”, tratamiento similar al ya comentado que utiliza para mostrar más tarde el penal de Caseros. Puesto allí al comienzo, el plano del bar de Rejtman se parece a un gesto político destinado a desmentir todos los valores históricamente acumulados por la serie de bares del cine argentino, tan ligados a la mística de la bohemia porteña, el tango y su consabido culto a la amistad. Ante la mirada lacerante de Rejtman la figura del bar se vuelve arcaica en su aspecto y arcaizante en su utilidad; su aprovechamiento ya no puede ser ingenuo, ha perdido en cierto punto su carácter estrictamente referencial. Es como un golpe a la ciudad consuetudinaria que habilita a los bares para el juego de la forma, gana para el conjunto de los significantes a una referencia que estaba anquilosada por el uso mimético más mezquino.

Ya se mencionó el carácter dual que en **Esperando al Mesías** presentaba el tratamiento de los bares. En efecto, tienen un interés esencial en la arquitectura del film. Por un lado no dejan de responder a su facultad natural, la de recuperar para el relato el acto cotidiano de encontrarse para hablar de “algo importante”. Pero también son los bares del film los que van a articular las dos historias paralelas con las que Burman tematiza el conflicto identitario de su protagonista y, por extensión, el lugar de la comunidad judía en Buenos Aires. Reciclando su potencia referencial, los bares del film se postulan como el posible lugar utópico en el que es posible el contacto, por fuera de los lazos ya ceñidos por la pertenecía cultural y religiosa. “¿No te sentís burbuja?”, le comenta Ariel a Esther mientras viajan por la ciudad en la camioneta del padre de él. Ariel se “siente burbuja”, ve su vida organizada por una serie de itinerarios fijados por la tradición: el

templo, el club, los primos ricos, siempre los mismo lugares. Esa metáfora de la burbuja, tan afín al habla de la comunidad judía local, no sólo se repone en el nivel lingüístico, ayuda a dar forma espacial a la propia narración. El film organiza una pared invisible que separa, no ya solamente áreas de injerencia de sus diferentes protagonistas, sino también formas de tratamiento. Así, al interior de la burbuja del film circula el conflicto de Ariel, y en su exterior el padecimiento de Santamaría. El interior es tratado con rigor realista y cierto costumbrismo zumbón. El exterior es casi parabólico; los lugares, los personajes y las acciones parecen hilvanados por el peso de una metáfora decadente. El juego especular se ordena, eso está claro, alrededor de la festividad navideña, el exterior de la burbuja no sólo está impregnado de la corporeidad lacerante del espíritu católico, el propio itinerario de Santamaría se parece a un vía crucis revivido. Su atravesar la ciudad está lleno de imágenes de un simbolismo ingenuo que nos exime de mayores comentarios: Santamaría cruza un puente sobre la autopista empujando la silla del banco del que lo acaban de despedir; Santamaría hurgando en la basura rescata a un niño recién nacido... Frente a esta dualidad absoluta de tratamientos se puede ver que el lugar del bar adquiere un estatuto extraño, como si su posibilidad intrínseca y cristalizada de lugar de encuentro adquiriese en este contexto dimensiones ecuménicas. Así, los bares de **Esperando al Mesías**, que son al menos tres, parecen alinearse para generar un espacio único que es el que alberga el límite horadado de la burbuja que menciona Ariel, la posibilidad del enlace. No es un umbral, porque no se trata de una espacialidad concreta que se impregna de valor diferenciado, es una acumulación de espacios diferentes que se condensan para examinar un mismo problema.

El primer bar es el que maneja la propia familia de Ariel, en el Once, y que permanecerá cerrado a lo largo de todo el relato. Por el duelo de la madre muerta, por los inconvenientes financieros que requieren reorganizar el negocio, el bar de los Goldstein se verá, a lo largo de todo el film, como una continuidad del espacio privado de la familia, de la cultura judía que se reproduce en el ritual religioso y cotidiano. El segundo bar está cerca de la estación, alguna estación; allí trabaja Santamaría, recibe a sus clientes (gente común a la que le devuelve alguna pertenencia recuperada de la basura, a cambio de una contribución voluntaria); allí se conoce con Ariel. El tercer bar aparece volcado sobre el espacio urbano, tomado en general desde la calle, y es en el que se encuentran al final Ariel y Esther. Este solapamiento de lugares afines tiene una organización dialéctica. Al espacio de la tradición (el bar de la familia en el que se mantienen los lazos de la cultura y, de algún modo, se está a salvo), se le contraponen el espacio de la contingencia (El bar en el que Santamaría oficia su precaria ocupación de "detective cartonero", la cara de la más absoluta indefensión). La síntesis de los dos lados de la burbuja, siguiendo la clave que el film ofrece, la da la escena final, el tercer bar, suerte de negociación entre Ariel y Esther, a propósito de la continuidad de la tradición que los une por la sangre. Se trata de un bar "normal" del cine argentino, de esos en los que la gente se encuentra; esta vez llevado a un nivel de abstracción superior; embebido de neutralidad, el espacio se reviste de las posibilidades del diálogo. La escena final, vale la pena recordarlo, sucede tras una pronunciada elipsis. Ariel seguramente se alejó un poco de sus tradiciones más conspicuas, creció laboralmente, tal vez conoció gente nueva. Esther siguió muy relacionada con la comunidad, enseñando en el colegio de la colectividad, ayudando en el bar de la familia. Lo que podría ser una escena típica de bar genera entonces cierta geopolítica del encuentro; la tesis esgrimida por Ariel parece ser la de condicionar el diálogo a partir del espacio, la de sentarse a hablar, pero *aquí*, en este espacio intermedio (este tercer bar), que otorga ciertas garantías. El aporte de Burman a una fenomenología de los bares cinematizados es sutil pero trascendente, le da productividad simbólica a una forma que permanecía vacía (sujeta sólo a una referencia icónica) y lo hace, este detalle es central, articulando su valor sobre la dimensión espacial, esto es: permitiendo la elaboración de un mapa, habilitando la lectura de un relieve cinemático de lo urbano.

Sin duda el uso más original del espacio del bar en la última década del cine argentino está dado por **Un oso rojo**. El film de Caetano organiza toda su geografía alrededor de la ubicación de sus bares. Al mismo tiempo, el tratamiento de su aspecto interior remite a una negociación única entre género y referente. Hacia afuera, por su ubicación, son los dos bares del film los que organizan la dimensión del espacio de referencia. Al salir el Oso de la cárcel descubre que el bar del manco ya

no está en San Justo, se ha mudado a una esquina de La Boca. El que sí queda en San Justo es el otro bar del film, en el que se levantan apuesta hípicas, al que Sergio llega caminando desde su casa. Como entre dos pueblos, el área de injerencia del Oso se organiza entre esos dos bares y sus respectivas bandas. A los de San Justo del sustrae el auto para salir a robar con los de La Boca. A los de La Boca les roba el dinero para que Sergio salde sus cuentas con los de San Justo. A los de San Justo los amedrenta a golpes de puño, a los de La Boca los liquida con fuego de revolver.

Los bares de **Un oso rojo** no se definen como puntos de encuentro, posibles intermedios del “recorrel”, sino como lugares ya tomados, destinos del “habitar”; ya pertenecen a alguien. Narrativamente tienen un funcionamiento exactamente contrario al que le daba Burman, que era el de territorio neutral. Aquí los bares son, incluso de un modo literal, el territorio enemigo. Pero es en el tratamiento del espacio interior donde se produce el verdadero milagro iconográfico del film, la negociación fundamental entre género y referente. Los bares de Caetano son tugurios del conurbano que, sin sacrificar un ápice de su aspecto reconocible, se convierten en salones del lejano oeste. El proceso de homologación no afecta la superficie de lo profílmico, se cuelga en algunos detalles de su tratamiento (los modos de filmación) y su composición (la organización del espacio). Una misma isotopía da forma al interior de ambos recintos, conformada por un sistema de tres puntos fuertes de referencia: la inscripción de la puerta, el recinto de parroquianos, la barra en el fondo. El ingreso del héroe pone en funcionamiento el mecanismo completo, que remite a su vez a los lazos de poder al interior de la banda que gobierna cada espacio. La llegada del Oso, su atravesar la puerta, siempre será actualizado por la cámara, subrayado por la imagen que lo enmarcará sobre planos casi fordianos. Tras la barra (al otro extremo del espacio organizado por la escena), el barman hace las veces de vigía, reaccionando ante el intruso. Entonces, la activación de los bordes (entrada y fondo) pone en valor la hostilidad del recinto (el espacio interior “habitado” por el “otro”), allí tendrá lugar el duelo desigual: un forastero contra todos los locales.

Siguiendo un razonamiento filogenético en demasía, se podría afirmar que es el “grado cero” al que accede Rejtman en el uso del bar (ese vaciamiento drástico), el que habilita variantes como las de Burman o Caetano. Al interior del orden realista, sin sacrificar la forma referencial histórica de un espacio hipercodificado, el Nuevo Cine Argentino (re)carga el espacio del bar con significados posibles que no dejan de comentar, no obstante, su inscripción en el mundo histórico.

Quinto acercamiento: La ley de la frontera

No sólo se trata de films contemporáneos (estrenados, incluso, con pocas semanas de diferencia), **El bonaerense** y **Un oso rojo** solapan también algunas aristas de sus mapas narrativos. Ambas películas transportan a su protagonista a un mismo lugar (cuya inscripción toponímica se tratará en el próximo apartado); aunque en un caso se trate de una vuelta al pago (tras una larga estadía en la cárcel) y en el otro de un viaje iniciático (para formarse justamente como policía), el destino es el mismo: el conurbano. Una lectura del conjunto que conforman estos dos films (esenciales, por cierto, para entender los alcances del Nuevo cine Argentino), brinda un elemento muy interesante con respecto a las posibles lecturas del aspecto visual del film en su relación con la figuración del espacio y la inscripción del lugar.

Insistimos, desde el comienzo del planteamiento teórico de este análisis, en el carácter esencialmente discursivo del problema del lugar en el cine; la preeminencia de la disposición por sobre el aspecto a la hora de construir sentido alrededor del tópicos espacial. Esto no quiere decir que ninguno de los valores expresados por el plano tenga posibilidades de significarse, más allá de su carácter icónico que permite el reconocimiento mínimo de la imagen. Existen algunos motivos visuales que pueden rastrearse al interior del plano y que sí están interpelando el problema del lugar. Estamos hablando, concretamente, de la posibilidad de una emergencia del

paisaje dentro del film, un sutil corrimiento de los intereses del texto hacia la configuración general del ambiente, el contorno de la acción que lo hace avanzar y es su principal compromiso.

Ya fue presentada la convergencia espacial de los films de Caetano y Trapero (sus respectivas segundas películas en solitario); ambas ubican el grueso de sus acciones en la zona oeste del Gran Buenos Aires. Lo interesante del caso es como ese "oeste" del conurbano (que en **Un oso rojo** veíamos como adquiere rasgos narrativos que lo acercan al oeste del *western* americano), sobre una lectura conjunta de ambos films, parece realmente reponer rasgos visuales que lo relacionan con el mundo rural. Pero ya no se trata de una relación estrictamente cinéfila, la visión de conjunto repone un dialogo más complejo, que es justamente el que articula el verdadero espesor de la imagen.

Sobre una idea general que bien podríamos afianzar en el concepto de "lo salvaje", ambos textos dejan ver rasgos de una hibridación de motivos visuales que acercan el campo a la ciudad y solapan sus aspectos. En el caso de Trapero se puede apreciar en la altura del horizonte y el trabajo con la perspectiva de los planos generales en exteriores. Siguiendo el diseño que puede apreciarse en la imagen del afiche del film, son varios los momentos en los que vemos a Zapa cruzar una paisaje de avenidas amplias repletas de vehículos y casas bajas que recortan una generosa porción de cielo gris o noche cerrada. Son, en su estructura, paisajes similares a los que atraviesa, siempre caminando, al comienzo y al final del film en su pueblo natal. De todos modos, un poco apartándose de esta estructura visual, pero respetando el sentido general construido, acaso el momento más evidente de la hibridación de los espacios sea la escena de la fiesta de graduación. En ella conviven casi todos los personajes del film, eso incluye a los parientes de Zapa que viajaron desde el pueblo. La fiesta dura toda la noche y al amanecer el plano deja ver algo curioso, recortado sobre el fondo de la imagen el contorno de la ciudad distante. No es tan común este recurso del *skyline* para componer el cuadro de un film nacional, porque, de hecho, no son muchos los emplazamientos reales desde los cuales sería posible tal panorama de Buenos Aires. La imagen, fugaz, tiene algo de fantástica, como si enmarcase aun más al carácter periférico de ese patio en que tuvo lugar la fiesta, literalmente, a orillas de la ciudad.

Como ya se dejó entrever, **Un oso rojo** suele recurrir a locaciones en esquinas. No sólo el bar del manco está ubicado en una, también la remisería, la casa donde trabaja Natalia y la fábrica que roban hacia el final están así dispuestas. Y en todos los casos su condición es explicitada por los modos de filmación, señalándolas en planos subjetivos de acercamientos, componiendo con ellas prolijas perspectivas. La esquina, en su devenir figurativo, se comporta como un motivo recurrente que devuelve todo el tiempo a la memoria las características estructurales de la primera de ellas que se muestra, que es la única que no se practica. En efecto, cuando el Oso sale de la cárcel, al comienzo del film, se dirige al bar del manco, en San Justo, pero la esquina en la que debería estar el bar se encuentra ahora tapiada y en venta. En ese momento se presenta el motivo, que, en su singularidad, tiene todos los rasgos típicos de un viejo bar de pueblo en la provincia de Buenos Aires, techos altos, paredes de ladrillo, puerta cancel, largos ventanales. Parece una postal telúrica del cuneo más tradicional, extraída de un almanaque de Molina Campos. El bar ya no está allí, pero si los atributos de bar con los que el film está planeando su diálogo figurativo. Esta esquina primigenia "presta" sus atributos a las del resto del film, en las que reverbera esa impresión inicial, aunque la única característica que compartan sea su emplazamiento, su condición de esquinas. Esta estrategia fortalece la tesis planteada en el eje anterior, por medio de la cual el film logra un intertexto genérico (más precisamente con el *western*) sin sacrificar su aspecto realista, su compromiso referencial. El tratamiento narrativo que recibirán luego los bares del film parece estar siendo presentado ya en este cruzamiento de imágenes. Lo interesante del caso es que la figura inicial a la que recurre para poner en valor las esquinas recurrentes del film no se corresponde con el aspecto típico del *western* (decisión que habría sido abiertamente ridícula) sino que plantea un reenvío intermedio: el de la campaña pampeana, la versión local de una expansión fronteriza. Insistimos, lo que queda es el eco de ese primer bar (el del pueblo pampeano), recuperado todo el tiempo por un tratamiento narrativo que remite a otro tipo de bares (los del *western* americano), para llevar adelante una anécdota

claramente inscrita en el conurbano bonaerense. Tanto **Un oso rojo** como **El bonaerense** trazan su geografía, el espesor de su espacio, alrededor de la idea de frontera. Y si en el caso de Caetano este aspecto se ve exacerbado por una filiación abiertamente cinéfila, en el caso de Trapero esta inscripción no deja de estar presente aunque por otros medios.

“Entre dos pueblos”, como ya se mencionó, la frontera de Caetano es permeable, tiene una dimensión espacial extensa y que se practica. En el film las calles de barro (como en la que viven Natalia, Sergio y Alicia) se contrastan con las de asfalto (como en la que se encuentra el bar que levanta apuestas); los recorridos a pie (como los de Sergio) se contrastan con los recorridos en auto (como los del Oso). A un paisaje particularmente verde (en las cercanías de la casa de Natalia y Sergio), se le contrasta otro eminentemente gris (la zona industrial donde roban, o en la que está ubicado el bar del manco). Esta dimensión espacial extensa a la que se alude resulta totalmente evidente en la escena posterior al robo. El episodio tiene lugar en un espacio de transición (una autovía desierta en medio del campo), que no solo establece una distancia entre los lugares ya conocidos (El Turco en algún momento informó que el robo sería “lejos del barrio”), también fortalece los vínculos intertextuales de un modo integral al presentar una forma de desierto, que bien puede funcionar en un western americano como en un drama social folklórico del cine clásico argentino, mientras sigue manteniendo todos los rasgos visuales de su referente contemporáneo.

La frontera de Trapero, por su parte, se presenta condensada, desde la perspectiva sedentaria del que se ve obligado a custodiarla sin poder practicarla. El centro de gravedad de esa presentación es la casilla de vigilancia junto a la autopista, a la que Zapa es derivado informalmente y desde la que mira, más de una vez, como el delito sucede de parte, incluso, de los propios miembros de la fuerza. Contrariamente al peregrinar del Oso (que lo primero que hace tras recuperar su libertad es procurarse un auto), cuyos recorridos son amplios, trascendentes; los movimientos de Zapa están pautados por el accionar policial (recaudar coimas para el comisario) o la rutina de quien no se sabe mover en la ciudad (tomarse más de un colectivo para terminar llegando tarde al trabajo). El recorrer de Zapa es rutinario, intrascendente, no lleva a ninguna parte, de hecho, lo mantiene atado a un accionar corrupto del que es imposible salir. Este “encierro institucional” se refleja en el propio mapa del film, que se encarga de actualizarlo en forma evidente a partir del motivo de las rejas. Por un lado las rejas que impiden la salida positiva, las que protegen el monobloc en el que vive Mabel, la profesora que ya no quiere saber nada con él, porque se da cuenta que cayó en el lado oscuro. Por el otro lado las rejas que impiden la salida negativa, las que protegen la casa del comisario corrupto, que lo usa para su beneficio personal y termina devolviéndolo a su pueblo, tullido para siempre. Zapa está allí, en el medio, ya no se puede recuperar pero tampoco puede sacar provecho de su condición, está condenado a servir. El mapa del film adquiere, de este modo, la forma de un cuello de botella cuya única salida consiste en no salir, sino en volver por donde se ha venido, al pueblo natal, pero vestido ahora por el estigma de la violencia legal.

Sexto acercamiento: La ciudad letrada

Aunando las ya presentadas inscripciones “de denominación genérica” y “de naturaleza toponímica” estamos describiendo el espectro de referencias lingüísticas desplegado sobre el film en relación a su estatuto de lugar. Se trata, en definitiva, de la ciudad nombrada que, como ya se explicó, puede no aparecer en absoluto. De hecho, el recurso de la “ciudad sin nombre” es muy común en algunos géneros clásico del cine, como la ciencia ficción, que suele instalar sus relatos en escenarios urbanos irreconocibles o simplemente no denominados, puestos a significar en tanto sustrato de la civilización, en general desde su ausencia: los despojos de la ciudad postapocalíptica.

El recurso de la denominación es amplio y puede operar en diferentes niveles con resultados igual de variados. Está claro que su principal soporte material son los parlamentos de los personajes, es mucho menos común su presencia a través de textos gráficos de algún tipo. Y, desde luego,

son estas dos las únicas materias expresivas sobre las cuales es posible rastrearlo. Esto revela una primera relación entre denominación y conocimiento. La ciudad dicha, en última instancia, suele ser la ciudad conocida por los personajes. Existe, entonces, en el rastreo del conjunto de denominaciones espaciales, una posible identificación de tipos de experiencias urbanas, de formas de relación entre el sujeto y la ciudad. Se puede comparar, como ya se hecho en apartados anteriores, los caudales informativos al respecto altamente diferenciados que presentan **Pizza, birra, faso** por un lado y **Silvia Prieto** por el otro. Son estos casos en los que se ve muy claramente como la diferencia en la presencia de denominaciones responde a situaciones completamente diferentes de residencia, de relación con el lugar. La comparación se fortalece al ser personajes de un rango etario similar. Los jóvenes del film de Caetano y Stagnaro viven a la ciudad como una selva, el remedo de un entorno natural que puede ofrecerles o negarles la posibilidad de cubrir necesidades básicas. Los jóvenes del film de Rejtman viven a la ciudad como una enciclopedia, un laberinto hecho de lenguaje.

No es el caudal, el nivel de actividad de este tipo de inscripciones espaciales, la única variable a tener en cuenta a la hora de facultar sus posibilidades de significación. Sobre profusiones cuantitativas similares se puede evidenciar una diferencia cualitativa que estará dada por la naturaleza y la escala de la denominación anotada. Esto es, la denominación puede ser real o ficticia en su contenido, así como también su nivel de especificidad puede variar ostensiblemente. Las denominaciones pueden ser abiertamente ficticias o reponer nombres conocidos por el espectador. Muchas veces, no obstante, se trata de tratamientos híbridos que, a partir de una referencia real, constituyen una denominación verosímil. El nombre del banco que quiebra al comienzo de **Esperando al Mesías** sería un ejemplo de este tipo de cruce. Las referencias toponímicas, por su parte, suelen respetarse, aunque no siempre bajo un mismo nivel de especificidad. La escala puede variar ostensiblemente, yendo desde orientaciones generales (nombres de zona, de barrios), como las coordenadas que guían el mapa de **Alma mía**; hasta nombres y direcciones específicas (como las coordenadas que guían el mapa de **Nada solo**). En este sentido el film de Acuña practica una verdadera microgeografía en su administración toponímica, fortaleciendo un lazo de pertenencia entre los jóvenes que pueblan el film con el espacio que ocupan. Son muy comunes, de hecho, conversaciones cuyo único objetivo parece radicar en dar un orden al fuera de campo más próximo. Se habla todo el tiempo de direcciones (Arenales al 2500, Olleros 2129), de nombres de calles (French, Kramer), las distancias de los recorridos se miden indefectiblemente en cuadras. El Barrio Norte de Buenos Aires queda trazado y ordenado fácilmente desde las denominaciones suministradas. Este aspecto lingüístico se corresponde, genera lo que podríamos finalmente identificar como una isotopía dialógica, con la actualización de espacios genéricos recurrentes, como puertas de edificios, teléfonos públicos, conversaciones en la vereda. Esta isotopía dialógica a la que nos referimos estaría funcionando como un modo integrador de generar coherencia espacial sobre el texto fílmico. Se trata de una especie de arraigo final entre lo percibido y lo nombrado en términos de lugares, un modo eminentemente conclusivo de cerrar el nivel de comunicación que el film está entablando con la ciudad a la que alude. En el caso de Acuña, como vimos, esta relación de acerca a lo que podríamos llamar una experiencia vital, la relación de esos adolescentes que pueblan el film con la ciudad en la que viven. Se trata de un contacto abiertamente opuesto al que construye **Pizza, birra, faso**, por ejemplo, en el que la ciudad aparece como un entorno apenas nombrado, reconocido por denominaciones más genéricas que específicas. **Nadar solo**, desde las coordenadas que organiza, construye un espacio de cierta intimidad, un entramado de calles y esquinas adyacentes entre sí, dentro del cual la diferencia entre dos o cuatro cuadras adquiere importancia. Se trata, que quede claro, de situaciones socioeconómicas referenciadas igualmente opuestas. Los chicos del film de Acuña forman parte de una clase media alta protegida por una serie de redes de contención que vuelve a sus deambulares urbanos experiencias casi estéticas, paseos desahucados de cualquier riesgo posible. Dichas redes de contención están esclarecidas, justamente, en el nivel espacial del film. El film se puede organizar a partir de una serie de círculos concéntricos, cuya textura es la de áreas homogéneas de densidad decreciente. El primero de esos círculos se compone de la serie de interiores de la casa de Martín (al menos cuatro, cada uno asociado a un tipo de actividad más o menos clara). En este primer círculo, el de la intimidad

protegida por la propiedad privada, se suceden las relaciones familiares, se dimensiona la incomunicación generacional y el apego filial. Si bien allí no tiene lugar (ni necesidad) la presencia de denominaciones espaciales, estas sí aparecen para diferenciar las unidades de espacios privados por las que el film discurre. De hecho, son varios los departamentos en los que la película sitúa sus acciones, así como son varias las direcciones que se nombran lo largo de ella, en general para señalar sus ubicaciones. Todas estas unidades de espacios privados aparecen organizadas dentro de un círculo más amplio, en el que sí se activan las denominaciones toponímicas específicas, calles, direcciones, incluso lugares señeros como “el botánico”. Se trata, justamente, del segundo círculo contenedor en el que se produce el sentido de pertenencia barrial. Así, los espacios públicos exteriores del film son los que transitan los jóvenes, a espaldas un poco de sus distantes relaciones familiares. El tercer círculo espacial reconocible en el film, concéntrico a los dos anteriores, es el que forman los destinos de los viajes de Martín en busca de su hermano ausente. Allí, Buenos Aires pasa a representar un todo que se vincula con Mar del Plata, ciudad a la que Martín viaja para buscar a su hermano, y con Montevideo, ciudad a la que su hermano se habría ido y a la que Martín decide, finalmente, no ir.

Todo este trabajo de círculos espaciales concéntricos de denominaciones diferenciadas escalaramente es central a lo largo de todo el film, es la forma de organización espacial que adquiere el relato. Los viajes de Martín van hilvanando lugares y tipos de lugares entre sí, generando series al interior de los diferentes círculos, para terminar formando una especie de superposición de geografías sentimentales, reconstruyendo su relación con el hermano mayor al que los espectadores nunca conoceremos. Esta relación reconstruida está volcada sobre el espacio compartido, ante la ausencia de un tiempo compartido. El caso más claro es el de las habitaciones, tipo de lugar recurrente en el film. Muchas de ellas (Se visitan al menos cinco a lo largo de toda la película), son lugares en los que durmió en el pasado el hermano de Martín, y ahora lo hace Martín. La búsqueda del protagonista tiene esa forma casi inmobiliaria, en la que los espacios ocupados van dejando pistas de su antiguo habitar.

Un caso muy diferente de isotopía dialógica es el que sostiene la forma urbana de **El fondo del mar**. En este caso la administración toponímica es mucho más escueta y se encuentra completamente perfilada a las necesidades del relato. El film, básicamente una absurda persecución en auto, elabora un itinerario muy preciso, que comienza en el barrio de Belgrano y termina a las puertas de algún barrio privado de la Zona Norte del Gran Buenos Aires. El único lugar nombrado es “la General Paz”, la arteria vial que separa la ciudad de la provincia y que luego será actualizada por la imagen cuando los autos de perseguidor y perseguido transiten, brevemente, por ella. Esta situación de concordancia es otra de las variables a tener en cuenta a la hora de analizar la presencia de denominaciones espaciales en el film. Este caso pertenece, posiblemente el grupo más común, que componen los espacios nombrados para ser luego actualizados por la imagen. Las otras dos posibilidades, más raras, son las del espacio que es nombrado y actualizado por la imagen de forma simultánea (una especie de énfasis por señalamiento) y, acaso la menos probable, un espacio actualizado primero por la imagen para ser denominado (y finalmente identificado a través de esa denominación) con posterioridad. Existe, desde luego la posibilidad un espacio denominado que no es actualizado nunca, del mismo modo en que el film suele estar repleto de espacios que vemos y nadie nombra. **Bolivia**, como ya se advirtió, rebalsa de denominaciones espaciales (a partir de toponimias y gentilicios) que no aluden a ningún espacio pasado, presente o futuro del film. El conjunto de denominaciones refuerza el carácter condensador del bar en el que ocurre casi todo el film y que es, además, el único lugar al que se lo identifica con precisión, mientras que el resto de las denominaciones no pasan nunca de ser generalidades destinadas al insulto y la práctica xenofóbica más preclara.

Conclusiones: Diagnostico de una experiencia

Estos seis acercamientos desarrollados son, cada uno a su modo, formas oblicuas de atacar una misma relación dialógica, que es la que comprende a la inscripción del lugar urbano en el cine. Como relatos relativamente autónomos, como si de testimonios careados se tratase, cada uno de esos acercamientos nos ofrece, en su razonar, una serie de instrumentos específicos con los cuales se busca cimentar una metodología integral de análisis.

En principio queda clara la relevancia de una serie de informaciones textuales ancladas alrededor de una idea topográfica y una idea toponímica del espacio. Así, es posible delimitar un aspecto dicho y un aspecto visto de lo urbano que se articulan, a su vez, para dar lugar a la presencia de lugares reconocibles y denominaciones genéricas. Sobre esta base de tipos diferenciados de inscripción de cierno el carácter subjetivo incorporado en el carácter dinámico del relato, el espacio transitado que dibuja áreas de injerencia a partir de recorridos particulares. El espacio es practicado, entonces, generando diferencias de valor en su superficie. El mapa propuesto por el caudal de información topográfica y toponímica se ordena alrededor de una serie de tensiones estructurales, dadas por los itinerarios específicos y recurrentes de los personajes y una serie de emergencias visuales, aportadas por las configuraciones del paisaje que jalonan esos recorridos.

El conjunto de acercamientos desarrollados, de este modo, pretende trabajar como un abanico de posibles discursos concomitantes, avances particulares sobre aspectos específicos de una misma masa de materia significativa. La inscripción del lugar urbano en el cine adquiere, de este modo, la forma de un diagnóstico, del diagnóstico de una experiencia del habitar. La formulación perseguida en el análisis se compone así de seguimientos solapados a partir de constructos teóricos específicos que buscan, en este caso, los puntos de contacto que el nivel semántico del film establece con su tratamiento figurativo. La naturaleza de esos vasos comunicantes es la que se desarrolla en los diferentes acercamientos propuestos

En sus tipos de relación entabladas con la ciudad referenciada, cada film ensaya un punto de vista, una investigación sobre el espacio. La serie de elementos desarrollado a lo largo de este trabajo tiene por objeto proponer una metodología que de cuenta de las variantes de esa relación dialógica entre film y ciudad. Se han podido verificar diferentes formas de agrupación y ordenamiento de tipos de información, de especies de signos vinculados a la espacialidad fílmica de lo urbano. Dichos agrupamientos y órdenes persiguen siempre la posibilidad, planteada al comienzo, de hacer visible la ciudad cinematizada en tanto experiencia subjetiva. La aplicación del análisis a casos del cine argentino reciente se aprovecha para dar cuenta del importante nivel de heterogeneidad de propuestas que pueden convivir dentro del corte sincrónico sobre una misma cinematografía nacional. Las intenciones del presente trabajo no son las de agotar el análisis sino las de proponer líneas de trabajo a partir de instrumentos metodológicos novedosos, cuya aplicación rebalse, finalmente, en un aprovechamiento más profundo y responsable de las enormes posibilidades audiovisuales que ofrece el pasaje urbano en su dimensión social.

Films mencionados:

Pizza, birra, faso (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, Argentina, 1998)

Alma mía (Daniel Barone, Argentina, 1999)

Silvia Prieto (Martín Rejtman, Argentina, 1999)

Esperando al Mesias (Daniel Burman, Argentina, 2000)

Nueve Reinas (Fabián Bielinsky, Argentina, 2000)

Bolivia (Adrián Caetano, Argentina, 2001)

El bonaerense (Pablo Trapero, Argentina, 2002)

Un oso rojo (Adrián Caetano, Argentina, 2002)

El fondo del mar (Damián Szifron, Argentina, 2003)

Nadar solo (Ezequiel Acuña, Argentina, 2003)

Bibliografía

Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Barthes, R. (1986). El mensaje fotográfico. En R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* (págs. 11 - 47). Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (2009). Semilogía y urbanismo. En R. Barthes, *La aventura semiológica* (págs. 337 - 350). Barcelona: Paidós.

Bernini, E. (2008). Un mundo a distancia. En E. Bernini, *Estudio crítico sobre Silvia Prieto* (pág. 104). Buenos Aires: Pic Nic.

Bruno, G. (2008). Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric. En A. Webber, & E. Wilson (Edits.), *Cities in Transition* (págs. 14-28). Londres: Wallflower.

Daney, S. (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Feal, N. (2005). La ficcionalización del territorio. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos* (4).

Heath, S. (1982). Espacio narrativo. En S. Heath, *Questions of Cinema* (V. Leschziner, Trad., págs. 19 - 75). Bloomington, Indiana, Estados Unidos: Indiana University Press.

Lotman, Y. (1979). *Estética y Semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

Lynch, K. (2008). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Pérez Llahí, M. A. (2007). La posibilidad de un territorio. En torno a una renovación espacial en el cine argentino. En M. J. Moore, & P. Wolkowicz, *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (pág. 160). Buenos Aires: Librería.

Robinson, G. (31 de Octubre de 2006). *Tan seco como un martini seco*. Obtenido de Cine-journal: www.cine-journal.blogspot.com

Sorlin, P. (2001). El cine y la ciudad: una relación inquietante. *Secuencias. Revista de Historia del Cine* (13), 21-28.

Traversa, O. (1997). *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Barcelona: Gedisa.