

Marcelo Piñeyro: el díptico de la crisis

Por Alfredo Dillon*

Resumen: El artículo aborda dos películas de Marcelo Piñeyro, *El método* (2005) y *Las viudas de los jueves* (2009), y las analiza en relación con las huellas de la crisis de 2001 en Argentina. Con una concepción autoral e industrial, ambos films postulan una crítica explícita al neoliberalismo. En este díptico, la experiencia de la crisis es presentada por medio de personajes de clase media alta, sometidos en la narración a procesos de desenmascaramiento que les revelan su verdadera posición en el sistema. La dialéctica entre realidad y apariencias, el temor a un afuera amenazante y los intentos fallidos de los personajes por construir comunidades imposibles definen el devenir de la trama, orientada a ofrecer una lección acerca de la experiencia neoliberal.

Palabras clave: Marcelo Piñeyro, cine argentino, crisis de 2001, cine de autor, cine industrial.

Marcelo Piñeyro: o díptico da crise

Resumo: O artigo trata de dois filmes de Marcelo Piñeyro, *O Método* (2005) e *As Viúvas das Quintas-feiras* (2009), e os analisa em relação à memória da crise de 2001 na Argentina. Com uma concepção autoral e industrial, os dois filmes projetam uma crítica explícita ao neoliberalismo. Nesse díptico, a experiência da crise é apresentada por meio de personagens da classe média alta, submetidos na narrativa a processos de desmascaramento que revelam sua verdadeira posição no sistema. A dialética entre realidade e aparências, juntamente com as tentativas fracassadas dos personagens de construir comunidades impossíveis e o medo de um exterior ameaçador, definem o avanço da trama, com o objetivo de oferecer uma lição sobre a experiência neoliberal.

Palavras-chave: Marcelo Piñeyro, cinema argentino, crise de 2001, cinema de autor, cinema industrial.

Marcelo Piñeyro: the diptych of crisis

Abstract: This article analyzes two films by Marcelo Piñeyro, *The Method* (2005) and *The Widows of Thursdays* (2009) in terms of the traces of the Argentine Crisis of 2001. With an authorial and industrial conceptualization, both films articulate an explicit critique of neoliberalism. In this diptych, the

experience of the crisis is presented through upper-middle-class characters subjected to unmasking processes that reveal their respective position in the system. The plot evolves underscoring the contrast between reality and appearances, the characters' fear of a threatening outside and their failed attempts to build impossible communities. Both storylines intend to offer a moral about the neoliberal experience.

Key words: Marcelo Piñeyro, Argentine cinema, Crisis of 2001, author cinema, industrial cinema.

Fecha de recepción: 04/02/2022

Fecha de aceptación: 12/12/2022

Introducción

La figura de Marcelo Piñeyro ocupa un lugar central en el cine argentino de los últimos 30 años. Este artículo analiza dos películas, *El método* (2005) y *Las viudas de los jueves* (2009), a las que proponemos pensar como un díptico articulado a partir del eje común: la crisis social experimentada desde la perspectiva de la clase media alta. De esta manera, nos enfocamos en las películas de un “autor industrial” (Bernardes, Lerer, Wolf; 2002: 119), cuya filmografía se resiste a inscribirse en la dicotomía entre “cine de autor” y “cine industrial”.

Las obras de Piñeyro no se ajustan a los parámetros estéticos ni de producción con que la crítica ha caracterizado al Nuevo Cine Argentino (NCA), entre ellos el interés por la periferia y los márgenes, la preferencia por actores no profesionales, la ausencia de pretensiones totalizadoras, el abandono de la alegoría y la pedagogía (Bernardes, Lerer, Wolf, 2002; Aguilar, 2010; Dipaola, 2010; entre otros). Aunque el NCA ha sido objeto de atención preferencial por parte de la academia (Rud, 2017), el nombre de Marcelo Piñeyro resulta imprescindible a la hora de reconstruir el panorama del cine argentino reciente. La mayoría de sus films han estado entre los más taquilleros de las décadas de

1990 y 2000. Es guionista de todas sus películas, ganadoras de varios premios en Argentina, en España y en festivales internacionales.

El cine de Piñeyro resulta relevante no solo por su impacto en términos de público, sino también por su voluntad de ofrecer una lectura crítica de su presente, especialmente por medio de sus personajes. En ese sentido, las películas que componen el *díptico de la crisis* condensan ciertos sentidos en relación con la crisis de 2001 y, por lo tanto, abonan la construcción de la memoria de la experiencia neoliberal en los años 90 en la Argentina.

Modo de abordaje

Nuestro análisis se enfoca en la estructura narrativa de *El método* y *Las viudas de los jueves*, con especial atención a la construcción de los personajes y sus vínculos. Entendemos que los personajes son el elemento narrativo en cuya configuración ingresa siempre una dimensión experiencial. Partimos de la idea de que la crisis de 2001 fue una experiencia que configuró la imaginación, los sentimientos y la acción de los sujetos que componen la comunidad nacional (Grimson, 2004). Pretendemos aproximarnos a la experiencia de los personajes en las historias que narran los dos films seleccionados, y ponerla en relación con la experiencia de la crisis.

La experiencia tiene una dimensión subjetiva, pero también una dimensión social. Arendt (2009) señala que las formas artísticas operan como puentes entre esas dos dimensiones, es decir, pueden ser pensadas como vehículos de la experiencia, en el sentido de que hacen público algo que de otra forma hubiera permanecido en el orden de lo íntimo. En otras palabras, la narración y el arte permiten “desprivatizar” y “desindividualizar” la experiencia.

El propio Piñeyro reivindica esa concepción para sus films, como puede verse en la autocrítica que formula con respecto a *Cenizas del paraíso* (1997) en una entrevista: “En *Cenizas* no se termina de articular la conexión de lo privado con

lo público. Creo que si hubiéramos logrado esa articulación habríamos hecho una película importante” (citado en Quintín y Porta Fouz, 2000: 41).

En la ficción cinematográfica, como en otras formas artísticas, es posible observar los modos en que las condiciones sociales de una época se subjetivan y son vivenciadas por los individuos. Para dar cuenta de la experiencia del presente,¹ Williams (1997) acuña el concepto de *estructuras del sentir* (más difundido como *estructuras de sentimiento*), en un intento por conciliar lo personal y lo social, lo subjetivo y lo objetivo. El concepto apunta a articular el aspecto social de la experiencia individual del presente. Según Williams, es en el arte y en la ficción donde aparecen los primeros indicios de la constitución de una nueva estructura de sentimiento.

Podemos pensar la crisis argentina de comienzos de siglo –que fracturó a la clase media e instaló la amenaza constante del descenso social– como un acontecimiento que hizo emerger nuevas formas de experiencia social. Como explica Williams, el surgimiento de una nueva estructura del sentir suele relacionarse “con la contradicción, la fractura o la mutación dentro de una clase” (1997: 158).

Analizar la experiencia de la crisis por medio de las estructuras de sentimiento que emergen en la ficción cinematográfica requiere detenerse en la configuración de los personajes. Por eso nos enfocaremos en lo que estos hacen y dicen, teniendo en cuenta la centralidad de los diálogos en el cine de Piñeyro. La elección de los personajes como eje de análisis se fundamenta también en la importancia que les asigna la poética de este director, que suele apelar a *personajes embrague* (Hamon, 1977), es decir, portavoces del discurso autoral.

¹ Williams descarta la noción alternativa de *estructuras de experiencia* por el matiz de pasado que puede tener la palabra, ya que su propósito es que la categoría permita dar cuenta del modo en que las condiciones sociales son vividas subjetivamente en el presente.

Marcelo Piñeyro, autor industrial

La filmografía de Piñeyro dialoga con los géneros; ha transitado el thriller, el drama y el policial; ha abordado su presente (los años 90 y 2000) pero también el pasado (los 70), con presupuestos de superproducción o con condiciones más ajustadas. La mayoría de los films son protagonizados por actores del circuito televisivo y suelen transmitir una lección que los personajes explicitan en algún momento del film, a contramano de los mecanismos de significación privilegiados por el NCA.

Desde la perspectiva de los estudios culturales, cuyo análisis se ubica en el cruce de la mirada estética y la mirada sociológica, descartar el cine industrial como objeto de estudio implicaría renunciar a un objeto valioso. Como sostiene Aguilar, “el cine mainstream de ficción no solo ofrece diagnósticos de lo contemporáneo sino también puntos de vista, valores y modelos de acción y pensamiento que llegan a millones de espectadores” (2015: 311).

Tango feroz (1993), con 1.469.552 espectadores, y luego *Caballos salvajes* (1995) y *Cenizas del paraíso* (1997), con casi un millón de espectadores cada una, hicieron de Piñeyro uno de los directores más taquilleros de los 90, y fueron determinantes en el renacimiento de la industria cinematográfica argentina posterior a la Ley de Cine de 1994. Junto con Juan José Campanella y Fabián Bielinsky, Piñeyro encabezó una suerte de proceso de “reconciliación” del cine argentino con su público (Rocha, 2006; Falicov, 2007), en un contexto de serios problemas de financiamiento para el cine argentino.

El lugar central de Piñeyro se consolidaría con *Plata quemada* (2000), que al año siguiente de su estreno local lograría buena repercusión de taquilla y de crítica en Estados Unidos. Basado en una novela de Ricardo Piglia, el film superó los 623.000 espectadores en Argentina; aunque se la calificó como prohibida para menores de 18 años, fue una de las 5 películas nacionales más vistas del año 2000. En coincidencia con su estreno, el crítico Quintín escribía

en *El Amante*: “Las películas de Piñeyro siempre tuvieron una llegada notable, una audiencia que las aceptó como a las de ningún otro director argentino de la última década” (2000: 7).

En 2002 siguió *Kamchatka*, sobre la dictadura cívico militar, con más de 400.000 espectadores; y luego *El método* (2005) y *Las viudas de los jueves* (2009). Si bien *El método* estuvo entre las 10 películas argentinas más vistas de 2006, superando los 100.000 espectadores, el éxito fue mucho mayor en España, donde se estrenó primero y alcanzó los 460.000 espectadores. Por su parte, *Las viudas de los jueves* alcanzó los 511.000 espectadores en Argentina en 2009 y quedó segunda detrás de *El secreto de sus ojos* en la taquilla de cine nacional (INCAA, 2009).

El último largometraje de Piñeyro, *Ismael* (2013), marca un quiebre con el resto de su filmografía: fue una producción exclusivamente española, sin participación argentina. En 2021, Piñeyro estrenó la serie *El reino*, distribuida por Netflix, con guion de la escritora Claudia Piñeiro (autora de la novela *Las viudas de los jueves*).² *El reino* retoma algunos tópicos presentes en *El método* y *Las viudas...*, especialmente por su voluntad de indagar acerca de los sujetos que se encuentran cerca del poder (político y económico).

El cine argentino “autoral-industrial” ha sido estudiado por autores como Getino (2016), Aguilar (2015) y Andermann (2015), entre otros. Más específicamente, la filmografía de Piñeyro también ha sido abordada en reiteradas ocasiones, aunque con recortes diferentes del propuesto en este artículo: los trabajos de Rubio Alcover (2014) y Hortiguera (2012) se han enfocado sobre todo en la construcción espacial como signo de la crisis social en distintos films del director, mientras que Dillon (2017) y Deveny (2020) proponen abordajes más

² La serie ganó varios premios —entre ellos, el Premio Platino a la mejor miniserie iberoamericana de 2021— y alcanzó gran éxito de público. Dos semanas después de estrenada, Netflix anunció que habría una segunda temporada, filmada durante 2022.

centrados en los procedimientos de transposición reconocibles en *El método* y en *Las viudas de los jueves*, respectivamente. Otros estudios se han interesado por las huellas del contexto social en films previos de Piñeyro (Tal, 2005; Rocha, 2006; Tschiltschke, 2017; entre otros).

Desenmascarar a los que ganaron

El método y *Las viudas de los jueves* se enfocan en aquellos miembros de la clase media alta que lograron integrarse al modelo neoliberal y que fueron eslabones fundamentales de su implementación: son “los que ganaron” (Svampa, 2008). Las películas advierten, sin embargo, que estos ganadores también pueden perder: el triunfo se presenta como efímero. La trama describe precisamente ese momento en que la suerte se invierte y el éxito aparente empieza a desmoronarse. No se busca la identificación del espectador con estos sujetos: la complicidad entre la narración y el espectador se fundamenta, más bien, en el rechazo hacia lo que vemos.

Para estos personajes, la crisis opera como una amenaza a los privilegios y la estabilidad precaria que supieron construir. Ante el derrumbe, las apariencias revelan su falsedad: la experiencia de la crisis aquí equivale a un desenmascaramiento, es decir, una forma de anagnórisis. *El método* presenta ese movimiento por medio de un grupo de aspirantes a un puesto ejecutivo en una corporación multinacional, mientras que en *Las viudas de los jueves*, los personajes son residentes de Altos de la Cascada, un country de la provincia de Buenos Aires. En rigor, podría tratarse de los mismos personajes –sujetos de una clase privilegiada– retratados en dos ámbitos diferentes: el laboral (público) y el doméstico (privado).



El método (2005) y *Las viudas de los jueves* (2009) conforman un díptico articulado a partir del eje común de la crisis social experimentada desde la perspectiva de la clase media alta.

El método fue filmada en 2005, entre la crisis argentina y la crisis española. La película pone a sus personajes a competir por un puesto de trabajo en una corporación multinacional, institución que representa de modo metonímico la globalización neoliberal. La empresa es presentada aquí como una *burbuja* ajena a la realidad exterior. La narración exhibe un proceso de selección de personal que funciona como una lucha darwiniana por la supervivencia.

Los personajes son ocho: siete aspirantes (cinco varones y dos mujeres) y la secretaria del departamento de personal. Por medio de una serie de pruebas psicológicas, Dekia, una empresa de origen nórdico, pretende determinar cuál de estos “finalistas” tiene el perfil que mejor encaja con los requisitos necesarios para ocupar un alto puesto ejecutivo. Los participantes tienen que

eliminarse entre sí, mientras se creen espiados por cámaras y micrófonos, como en una suerte de *Gran Hermano* corporativo.

Las viudas de los jueves retoma la crisis argentina de 2001 en 2009, cuando una nueva crisis –esta vez “global”– se ha desatado y algunas voces anuncian –precipitadamente– el desmoronamiento del neoliberalismo. Aquí también son ocho los personajes principales, que componen cuatro parejas que conviven en el country. Hay un matrimonio que lidera la comunidad (Tano y Teresa), otro al borde de la desintegración (Martín y Lala), el de los jóvenes recién llegados (Gustavo y Carla) y, finalmente, la dupla de personajes positivos (Ronie y Mavy). Como *personaje embrague*, Ronie (Leonardo Sbaraglia) le permite al director introducir una mirada distanciada con respecto al mundo del country: esa mirada enjuicia lo que vemos y propone una posición moralmente correcta.

La crítica al neoliberalismo constituye una marca de continuidad entre las primeras películas de Piñeyro y las dos que nos interesan aquí (Rocha, 2006). Sin embargo, los personajes de este díptico constituyen la contracara de los protagonistas de las primeras películas de Piñeyro, quienes encarnaban la singularidad (*Tango feroz*), la rebeldía (*Caballos salvajes*) o la marginalidad (*Plata quemada*). Los personajes de las primeras películas “se enfrentaban a la sociedad desde una visión basada en la importancia de la libertad y la expresión personal”, escribe Aprea (2008: 65) acerca de esos films, marcados por la impronta de la guionista Aída Bortnik.³

Son pocas las lecturas que reconocen afinidades entre el cine de Piñeyro y el NCA. Entre esas excepciones aparece el análisis de Aprea (2008), quien

³ Casavecchia (2016) considera que *Tango feroz*, *Caballos salvajes* y *Cenizas del paraíso* componen una trilogía, ya que las tres retratan, desde distintas perspectivas, los conflictos que padecen los individuos que se enfrentan al establishment. Casavecchia añade que se trata de una “trilogía *negada*”, en el sentido de que buena parte de la crítica cinéfila los pasó por alto, al no poder inscribirlos en una estética “nueva” (vinculada con el cine independiente y con los primeros films del NCA), pero tampoco con una estética “vieja” asociada con las preocupaciones del llamado cine de los 80.

problematiza los límites entre las propuestas estéticas del NCA y los *autores industriales*, definidos como aquellos que concilian una mirada de autor con las convenciones de los géneros cinematográficos, como Piñeyro, Campanella, Bielinsky, Szifrón y Burman. Al indagar en las continuidades entre esos dos “modelos” de cine, Aprea encuentra la “reivindicación del realismo” y “la figura del director como intérprete de problemas sociales” (95) como rasgos comunes. También Prividera reconoce el influjo de Piñeyro sobre el NCA: en las primeras películas del director encuentra un antecedente para el “juvenilismo” que caracterizó al Nuevo Cine Argentino (2016: 59).

El método y *Las viudas de los jueves* tienen varios puntos en común: además de ser films corales, se trata de transposiciones⁴ coproducidas con financiamiento mayoritario de España (Rubio Alcover, 2014). La cuestión de la coproducción es relevante porque obliga a repensar los marcos de interpretación de las películas, sobre todo en el caso de *El método*, adaptación de una obra teatral catalana, protagonizada por varias estrellas del *star system* español.⁵ Lo cierto es que estos films pueden leerse en clave nacional, pero también iberoamericana y global. Las historias de *El método* y *Las viudas...* dan cuenta de una experiencia de la crisis que, si bien adquirió una intensidad particular a nivel nacional, no es exclusiva del contexto argentino.

En ese sentido, *El método* ha sido interpretada como una anticipación de la crisis financiera de 2008 (que afectó primero a los países desarrollados, particularmente a España y los países del sur de Europa). *Las viudas de los jueves*, en tanto, retrata la vida en un barrio cerrado que funciona de manera

⁴ *El método* (2005) fue coescrita con Mateo Gil; es una versión libre de la exitosa obra teatral *El método Grönholm*, del dramaturgo catalán Jordi Galceran. *Las viudas de los jueves* (2009), coescrita con Marcelo Figueras, es una adaptación del *best seller* de Claudia Piñeiro, publicado en 2005 y ganador del Premio Clarín de Novela.

⁵ Por el elenco, por la locación y por el guion (con varias referencias al país ibérico), la película resultó más atractiva para el público español que para el argentino. De todas maneras, por su director, por sus temas y por algunos de sus protagonistas (Pablo Echarri, pero también Ernesto Alterio y Natalia Verbeke), la película también se inscribe en el mapa del cine argentino.

similar a las *gated communities* de Estados Unidos o los condominios de Brasil, configuraciones urbanas correlativas a procesos de segregación social (Svampa, 2008; Di Virgilio y Perelman, 2014). Los personajes de ambas películas están plenamente insertos en la globalización: trabajan en multinacionales, su léxico está repleto de anglicismos, hacen pilates, creen en los valores *New Age*.

Estas narraciones se inscriben en unas coordenadas espaciotemporales precisas, en las que la crisis social tiene una presencia diegética. La acción de *El método* transcurre en medio de una marcha contra el Banco Mundial y el FMI que será reprimida por la policía. En *Las viudas...*, el relato transcurre en diciembre de 2001, justo antes del estallido, según informa una leyenda al principio. La temporalidad de la obra original se condensa –la novela de Claudia Piñeiro se extendía a lo largo de un período histórico más largo– para subrayar el vínculo entre los avatares narrativos y la crisis de 2001.

Pedagogía de la crisis

El devenir narrativo se apoya fuertemente en los diálogos. En *El método*, las palabras que intercambian los personajes conducen la narración, mientras el lenguaje cinematográfico apela a primeros planos y contraplanos. El lenguaje verbal desempeña aquí prácticamente la misma función que en el teatro: es el medio de caracterización de los personajes, de revelación de los conflictos y de progresión de la trama. En los diálogos se ponen en juego diferencias ideológicas, recelos generacionales, cuestiones de género y distancias de clase.



En *El método*, el lenguaje verbal desempeña la misma función que en el teatro: es el medio de caracterización de los personajes, de revelación de los conflictos y de progresión de la trama.

Las viudas de los jueves tiene una estructura más compleja: la trama no avanza de manera lineal, sino por medio de *flashbacks*. Sin embargo, aquí también los diálogos resultan el elemento central en la construcción narrativa. Por medio de los diálogos, la película despliega su dimensión política mientras los personajes hacen explícitos los conflictos. Bastan como ejemplo las primeras líneas que escuchamos decir al personaje del Tano:

Cuando era chico creía en Dios. Decían que nunca me iba a decepcionar. Pero cuando lo necesité, no estuvo. Después creí en la democracia. Pensé que era la solución a todos los desvelos. Con la democracia se come, se cura, se educa... ¿Te acordás? ¿Sabés en lo que creo ahora? En la guita. El verdadero idioma internacional. Con plata en el bolsillo, te entienden en todas partes.

El parlamento enlaza la biografía del personaje con la historia nacional: la promesa –y desilusión– democrática de los 80 deja lugar a la promesa neoliberal de los 90. Sobre esa conexión deliberada entre lo individual (ficcional) y lo colectivo (histórico) se asienta el funcionamiento de los films de Piñeyro, cuyos personajes funcionan como representantes de una clase, un

grupo social o una ideología. Allí se expresa también la voluntad de la ficción de cristalizar una enseñanza, de transmitir una lección en relación con la experiencia neoliberal que condujo a la crisis de 2001.

Cada uno de los protagonistas expresa verbalmente, en algún punto de la narración, el conflicto que lo atraviesa. En esos discursos quedan claras las concepciones –más bien homogéneas– que tienen los personajes con respecto a su propia situación: están convencidos de que son *self-made men* y de que se merecen todo lo que tienen (“La vida no te toca, la vida te la hacés vos”, asegura el Tano). Ahora bien: cuando su situación empieza a resquebrajarse, le echan la culpa al país (por ejemplo, Martín le propone a su mujer emigrar a “un país serio”). Esa homogeneidad ratifica la concepción de estos personajes como representantes de una clase social caracterizada como individualista y negadora.

Ambas películas ponen el acento en la dialéctica entre realidad y apariencias. En *El método* hay un “topo” (un impostor, miembro del departamento de selección de personal). Por otro lado, las apariencias se ponen en juego por medio de los modales de los personajes: la cordialidad puede disfrazar la máxima crueldad. Es el caso, por ejemplo, de la sonrisa constante de la secretaria, Montse (Natalia Verbeke): su simpatía disimula cínicamente la violencia y la manipulación que impone la empresa.

El desenlace del proceso de selección supone un último desenmascaramiento: se quiebra el único vínculo que parecía asentarse sobre cierto afecto genuino, el de Carlos (Eduardo Noriega) y Nieves (Najwa Nimri), dos personajes que comparten una historia previa (y ajena a la lógica corporativa). Al final, los dos personajes se traicionan mutuamente, en función de los objetivos que les había asignado la empresa. Carlos resulta ser el elegido: su último mérito es haber logrado “quebrar” a Nieves; el derrumbe de ella es el triunfo de él. La cámara

se despide de Carlos en el ascensor, justo antes de que emprenda el ascenso que lo coronará como nuevo empleado de la corporación.

En *Las viudas de los jueves*, el proceso de derrumbe individual y colectivo también es presentado como un desenmascaramiento, por el cual se pone en evidencia que el mundo idílico del country –presentado en su máximo esplendor en la primera escena de la fiesta junto a la pileta– ha sido construido sobre bases endeables: la especulación, los negocios espurios, la mentira. Los personajes comparan el country con un paraíso, un “lugar edénico” (Deveny, 2020: 270); incluso llegan a admitir la “irrealidad” de las condiciones en que viven. El espacio es presentado por medio de una estética estilizada, que resalta su excesiva perfección, su condición casi de escenografía.

La tensión entre verdad y apariencias es tematizada a lo largo del film y define a todos los personajes: Martín (Ernesto Alterio) se pone el traje todos los días y sale de su casa, aunque está desempleado; Carla (Juana Viale) debe ocultar los moretones que le dejan los golpes de su marido; Teresa (Ana Celentano) consume antidepresivos para sostener su fachada de esposa feliz; Mavy (Gabriela Toscano) le dice a su marido que “las apariencias engañan”; en el chat, Trina (Vera Spinetta) se presenta como “linda por fuera” pero “podrida por dentro”; al final, el cadáver del Tano es maquillado para su funeral. El desenlace evidenciará que el paraíso de Altos de la Cascada es un frágil simulacro.

En *El método* y *Las viudas de los jueves*, Piñeyro construye espacios cerrados que funcionan como panópticos –la corporación y el country–, rodeados de un mundo exterior amenazante. Son los espacios (laborales y privados) de las clases medias altas, replegadas sobre sí mismas frente al estallido de la crisis y la profundización de las desigualdades. El edificio corporativo y el country funcionan aquí como territorios de negación, *burbujas* desde las cuales la realidad de la ciudad resulta inaccesible. El eje de estas películas de encierro

es el miedo al afuera: miedo a ser eliminado (en *El método*); miedo a quedar del otro lado del muro (en *Las viudas...*).

Esa ruptura insalvable entre el interior y el exterior resulta central en la lectura de Hortiguera, que destaca no solo el encierro de los personajes en la trama, sino también en el plano: “Los habitantes que se mueven por el country aparecen casi siempre en primeros planos nítidos que definen su contorno, inmersos siempre en un leve desenfoque del segundo plano (2012: 121)”. Tanto en *El método* como en *Las viudas de los jueves*, la ciudad constituye principalmente un fuera de campo, que solo ingresa a la realidad de los personajes por medio de la pantalla de televisión. La amenaza del afuera no implica, sin embargo, que al interior del espacio donde se repliegan los personajes proliferen los lazos de solidaridad.

Comunidades imposibles

En su díptico de la crisis, Piñeyro ofrece un diagnóstico pesimista, según el cual la comunidad se ha vuelto imposible. Los personajes de sus películas asisten al quiebre de todo lazo de solidaridad y al fracaso de los intentos de construir comunidades que funcionen como refugios frente a un presente amenazador. La acción transcurre en espacios cerrados (el edificio corporativo y el country), donde la lógica del individualismo impide la constitución de lazos sólidos. Bajo el imperio de la ley del más fuerte, en estos films cualquier proyecto de comunidad está condenado a la frustración.

Las dos películas terminan con planos similares: el único personaje moralmente rescatable abandona por fin el espacio cerrado donde transcurrió la narración. En *El método*, Nieves sale finalmente a la calle, luego de haber cometido el error de confiar en su competidor. En *Las viudas de los jueves*, Ronie deja el country con su familia, tras el suicidio de sus amigos. En ambos films, la salida al exterior puede leerse como un final esperanzador. Salir es renunciar a una comunidad fundada sobre premisas insostenibles: los relatos

de Piñeyro condenan el repliegue de las clases acomodadas, sus intentos vanos por encerrarse para quedar a salvo del derrumbe social.

En *El método*, el proceso de selección de personal ilustra el individualismo que constituye el fundamento –y el motor– de las sociedades contemporáneas bajo el sistema económico neoliberal. Los personajes están librados a su suerte y cada prueba que atraviesan funciona como un round que ilustra el apotegma hobbesiano: *homo homini lupus*. Uno de los personajes del film retoma explícitamente la metáfora de Hobbes hacia el final, cuando admite: “Si hay que ser un lobo, yo lo soy”.

En *Las viudas de los jueves* aparece la contracara doméstica de estos mismos personajes de clase media alta. El country levanta sus muros para constituirse como refugio del *afuera*: aquí los sujetos intentan construir una comunidad en la que el conflicto social resulta negado. Al dar la bienvenida a los recién llegados, Mavy les explica: “Este lugar funciona como una gran familia”. A diferencia de *El método*, aquí los sujetos pretenden reivindicar la posibilidad de una comunidad, aunque la narración desmiente constantemente el discurso de los personajes.

La escena del festejo navideño evidencia la contradicción entre la realidad y las apariencias. Teresa (Ana Celentano) da un discurso delante de todos los vecinos en el que explicita “la alegría de formar parte de esta comunidad”. Y continúa: “En un mundo cada vez más egoísta, queremos compartir la idea de que no existe nada parecido a la felicidad individual”. Las palabras del personaje no se condicen con lo que nos ha presentado la película; la cámara muestra a una de sus mejores amigas, Lala (Gloria Carrá), burlándose de la hipocresía de ese discurso. En esta historia, el único proyecto colectivo que logran construir los personajes es el suicidio.

La homogeneidad de la comunidad es un rasgo constitutivo del modelo de socialización del barrio cerrado, basado en la sociabilidad del “entre nos” (Svampa, 2008: 126), en contraste con un modelo basado en la heterogeneidad y la mezcla social, cuyo dispositivo más emblemático ha sido históricamente la escuela pública. En la película, los efectos de este nuevo modelo de socialización se ven ilustrados en Trina (Vera Spinetta), una adolescente rebelde, que siente a la vez fascinación y temor con respecto al afuera (donde están “los monstruos de verdad”, según dice ella).

En *Las viudas de los jueves*, la relación entre padres e hijos se define por la incomunicación y el resentimiento (Lala dice que “los hijos vienen a este mundo a devorarte”; el Tano asegura que no conoce realmente a los suyos). El único que reivindica la paternidad es Ronie (“Yo sé que [mi hijo] es un desconocido para mí. ¿Por qué uno tiene que querer solo lo que conoce?”), a quien la narración premiará por sus valores: su lealtad a la familia y su crítica del materialismo lo redimen. En el resto de los casos, los vínculos intergeneracionales parecen rotos: distintas lecturas han señalado la desintegración de los vínculos familiares en el cine popular argentino de este período como un signo de la desintegración de la comunidad nacional (Copertari, 2009; Rocha, 2012; Dufays, 2014).

Si en *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) la muerte del niño podía leerse como una interrupción de la transmisión generacional, es decir, como un fracaso de la familia, en *Las viudas de los jueves* ese fracaso se expresa en la violación de la adolescente. Trina es abusada por el guardia de seguridad del country, el hombre que constituye su nexa con el exterior para vender drogas dentro del barrio cerrado, y que pertenece a las clases populares que ella imaginaba como los “monstruos” del afuera. Sus padres ni se enteran de lo sucedido porque están demasiado ocupados en sostener la simulación de un estatus erosionado por el desempleo y la pérdida de los ahorros.

En *El método*, donde las familias de los personajes no aparecen, el quiebre generacional se plantea entre los participantes del proceso de selección. Fernando (Eduard Fernández) y Ana (Adriana Ozores) pertenecen a la generación de los “maduros” (tienen más de 40), y desconfían de la “nueva escuela” (representada por Carlos y Nieves). Uno de los soliloquios más largos de la película, justamente, es el que pronuncia Fernando antes de irse, cuestionando a los jóvenes (“Se creen toda esa mierda de las empresas responsables y la decoración japonesa, toda esa puta mierda de las empresas democráticas y del desarrollo sostenible”). La edad es el único factor que permite entablar alguna suerte de solidaridad entre los personajes: los mayores se identifican en el rechazo hacia los códigos de los más jóvenes (y viceversa).

Como *La ciénaga*, otra película de desintegración, *Las viudas...* comienza con una fiesta: vemos a la comunidad del country reunida en torno a una pileta. Ante la apariencia paradisíaca, las primeras grietas son introducidas por los diálogos, que en Piñeyro suelen tener una función explicativa (un hombre comenta las enormes ganancias que le ha dado la especulación financiera; una mujer subraya el ascenso meteórico de la pareja protagónica, marcando que aun dentro del “entre nos” existen formas de clasismo para distinguir a los advenedizos).

Esta comunidad se funda sobre una pertenencia que se demostrará insostenible: en realidad, todos los personajes tienen problemas económicos, aunque los mantengan ocultos. La narración no tarda en desenmascararlos: ninguno de ellos participa realmente del bienestar material y la ausencia de conflicto que el country promete. Por medio de ese desenmascaramiento, *Las viudas de los jueves* parece denunciar la ilusoria adscripción de Argentina al Primer Mundo, augurada durante los años 90 y cuya falsedad se volvió indisimulable en 2001. Como los miembros de este country, en 2001 la comunidad nacional descubre que se ha autoengañado. La crisis desatada al

final del film –que coincide con el estallido de diciembre– viene a revelar una verdad que la mayoría de los personajes prefirió no ver.



En *Las viudas de los jueves*, el derrumbe individual y colectivo es presentado como un proceso de desenmascaramiento, apelando a la tensión entre la verdad y las apariencias.

Comentarios finales

En el díptico compuesto por *El método* y *Las viudas de los jueves*, la experiencia de la crisis supone un desenmascaramiento: las apariencias revelan su falsedad y la supuesta seguridad garantizada por el encierro se desmorona. El destino de estos personajes sugiere que el repliegue de las clases medias altas sobre sí mismas resulta una estrategia fallida: tarde o temprano, la negación se agota y el derrumbe del afuera las arrastra.

Estos films se proponen cristalizar una enseñanza, transmitir una lección en relación con la experiencia neoliberal que condujo a la crisis de 2001. En el devenir de sus personajes es posible reconocer las resonancias sociales de la experiencia individual: ese cruce entre historia y ficción, entre lo social y lo

individual, es una operación de lectura, pero también un procedimiento que organiza las narraciones de Piñeyro.

Las películas tratan los conflictos –ideológicos, de género, de clase y generacionales– de manera explícita. Los personajes pronuncian extensos soliloquios que parecen más destinados al espectador que a sus interlocutores ficcionales: esos parlamentos tienen una función pedagógica. De esta manera, los personajes son utilizados por el director para encarnar discursos sociales: son voceros, actúan como símbolos antes que como individuos.

El funcionamiento pedagógico de *El método* y *Las viudas de los jueves* hace que, más allá del suspenso, ver las películas sea una experiencia tranquilizadora: como espectadores no hacemos más que ratificar nuestra condena hacia la crueldad del mundo corporativo y hacia la superficialidad de la vida en el country. Sin embargo, al desenmascarar a sus personajes, las tramas revelan aspectos significativos del engranaje neoliberal, sostenido por sujetos que creen ser socios del sistema pero que terminan siendo descartados, tal como los “perdedores” del afuera.

La eficacia narrativa de estos films, su trabajo con los géneros, la recurrencia de ciertos temas y procedimientos permiten reconocer una poética que despliega una reflexión crítica sobre su presente. Estudiar la poética autoral de Piñeyro –como la de Campanella o Szifrón– implica revisar posiciones que, en defensa de un supuesto virtuosismo formal, desestiman narraciones (por) que han impactado en el público, a las que puede atribuirse una relevancia social de la que carecen otros films reivindicados exclusivamente en circuitos especializados.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

- _____ (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Andermann, Jens (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- Aprea, Gustavo (2008). *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Arendt, Hannah (2009). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Bernardes, Horacio; Diego Lerer y Sergio Wolf (eds.) (2002). *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka.
- Casavecchia, Alberto Ignacio (2016). *Trilogía negada. El cine de Marcelo Piñeyro en la década del 90*. Tesis presentada en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/4542> (Acceso en: 10 de marzo de 2023).
- Copertari, Gabriela (2009). *Desintegración y justicia en el cine argentino contemporáneo*. Woodbridge: Tamesis.
- Deveny, Thomas (2020). "El paraíso perdido: La adaptación a la pantalla de *Las viudas de los jueves*". *Peripherica. A Journal of Social, Cultural, and Literary History*, 1 (2), 265-284. <https://doi.org/10.5399/uo/peripherica.1.2.12> (Acceso en: 10 de marzo de 2023).
- Dillon, Alfredo (2017). "Galceran x Piñeyro: una transposición del teatro al cine". *El Hilo de la Fábula*, N° 15. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/6427>. (Acceso en: 10 de marzo de 2023).
- Dipaola, Esteban (2010). "Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino" en *Imagofagia*, número 1. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/799> (Acceso en: 10 de marzo de 2023).
- Di Virgilio, María Mercedes; Perelman, Mariano (2014). "Ciudades latinoamericanas. La producción social de las desigualdades urbanas" en *Ciudades latinoamericanas: desigualdad, segregación y tolerancia*, pp. 9-23. Buenos Aires: CLACSO.
- Dufays, Sophie (2014). *El niño en el cine argentino de la postdictadura (1983-2008): alegoría y nostalgia*. Woodbridge: Tamesis.
- Falicov, Tamara (2007). *The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film*. London: Wallflower Press.
- Getino, Octavio (2016). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: CICCUS.
- Grimson, Alejandro (2004). "La experiencia argentina y sus fantasmas". En *La cultura en las crisis latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Hamon, Philippe (1977). "Por un statut sémiologique du personnage". En AAVV: *Poétique du récit*. París: Seuil.

Hortiguera, Hugo (2012). “Después de la globalización, la destrucción de lo social en dos filmes argentinos: *Las viudas de los jueves* y *Carancho*” en *Letras Hispanas*, volumen 8.1, pp. 112-127.

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (2009). *Anuario de la industria del cine*. Disponible en: <https://gato-docs.its.txst.edu/jcr:73bf0177-ee9c-469e-9d1f-d48a2e3e8a05/H.Hortiguera.pdf> (Acceso en: 10 de marzo de 2023).

Prividera, Nicolás (2016). *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Córdoba: Los Ríos.

Quintín; Porta Fouz, Javier (2000). “«No creo en las reglas». Entrevista a Marcelo Piñeyro” en *El Amante*, número 95, pp. 36-41, febrero.

Quintín (2000). “Masculino-masculino” en *El Amante*, número 98, pp. 4-7, mayo.

Rocha, Carolina (2006). “¿Idealismo en tiempos del mercado? La cinematografía de Piñeyro en los 90” en *Nuestra América*, número 2, pp. 211-226.

____ (2012). *Masculinities in Contemporary Argentine Popular Cinema*. New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137011794> (Acceso en: 10 de marzo de 2023).

Rubio Alcover, Agustín (2014). “Sin lugar en el mundo. Narrativa, puesta en escena y discurso en las películas hispanoargentinas de Marcelo Piñeyro” en *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, número 8, pp. 133-174. Disponible en: <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/5949> (Acceso en: 10 de marzo de 2023).

Rud, Lucía (2017). “Estruendos, romances y clanes. La oferta cinematográfica de películas argentinas en los multicines de Buenos Aires (1997-2008)” en *Imagofagia*, número 15. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/294> (Acceso en: 10 de marzo de 2023).

Svampa, Maristella (2008). *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*. Buenos Aires: Biblos.

Tal, Tzvi (2005). “Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: *Machuca* y *Kamchatka*” en *Aisthesis*, número 38, pp. 134-149. <https://doi.org/10.7764/ais.38> (Acceso en: 10 de marzo de 2023).

Tschiltschke, Christian von (2017). “Cuerpo a cuerpo: el cine negro goes queer: *Plata quemada* (2000) de Marcelo Piñeyro” en *Descubrir el cuerpo: estudios sobre la corporalidad en el género negro en Chile, Argentina y México*, pp. 153-169. Iberoamericana.

Williams, Raymond (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

*Alfredo Dillon es Doctor en Ciencias Sociales y Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Codirige el Programa de Estudios Audiovisuales en el Instituto de

Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Católica Argentina. Es Profesor en las carreras de Comunicación de la UCA, tanto en grado como en maestría y doctorado. Publicó libros y artículos sobre cine y literatura. E-mail: alfredojdillon@gmail.com