



FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA
Y RELACIONES INTERNACIONALES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA Y RELACIONES INTERNACIONALES
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD DE LAS CIUDADES COSTERAS ARGENTINAS EN EL CINE

Casos: Balnearios, Construcción de una ciudad y Nueva Argirópolis

Tesina de grado
Licenciatura en Comunicación Social

Tesista: Ayelén Luciana Giraudo
Director: Lautaro Cossia
Codirectora: Paula Vera

Rosario, junio de 2023

RESUMEN

A partir del análisis de las representaciones construidas sobre los procesos de modernización, turistificación y memorialización de ciudades costeras argentinas en tres casos del Nuevo Cine Argentino—Balnearios (Llinás, 2002), Construcción de una ciudad (Frenkel, 2007) y Nueva Argirópolis (Martel, 2010)—, la tesina aborda el interrogante acerca de una posible identidad de estas urbanizaciones y los imaginarios que la sustentan. El análisis se estructura en tres capítulos en los que, en primer lugar, se presentan los procesos de transformación urbana a considerar, en segundo lugar, se identifican representaciones de las ciudades costeras en las obras cinematográficas y, finalmente, se describen los imaginarios a los que ellas permiten acceder y que moldean la identidad de estas geografías específicas.

PALABRAS CLAVE

ciudades costeras — representaciones sociales — imaginarios sociales — cine argentino

AGRADECIMIENTOS

*A mi mamá, por darme la posibilidad de estudiar;
a mi papá porque es una forma de sentirlo cerca.*

*A mis amistades más profundas, por el aguante, el empuje, la
inspiración y por ser mis cables a tierra desde siempre.*

*A todas aquellas personas con las que compartimos la vida y las
utopías todos estos años, dentro y fuera de la Universidad.*

*A Paula y Lautaro, por su generosidad y su confianza; y por
el gusto compartido por los desbordes disciplinares.*

A la Universidad Pública, siempre.

ÍNDICE

RESUMEN	1
AGRADECIMIENTOS	2
PRESENTACIÓN	4
INTRODUCCIÓN	5
Fundamentación	5
Antecedentes	7
Objetivos	10
Marco teórico	11
Marco metodológico	13
El estudio de la ciudad desde el campo de la comunicación	14
CAPÍTULO 1 - PROCESOS DE TRANSFORMACIÓN URBANA Y CIUDADES COSTERAS	18
Procesos de modernización	21
Procesos de turistificación	25
Procesos de memorialización	31
CAPÍTULO 2 - REPRESENTACIONES DE LAS CIUDADES COSTERAS EN EL CINE	38
Nuevo Cine Argentino en la década del 2000	38
Análisis de la filmografía	40
<i>Balnearios</i>	41
<i>Construcción de una ciudad</i>	56
<i>Nueva Argirópolis</i>	74
CAPÍTULO 3 - IMAGINARIOS DE LAS CIUDADES COSTERAS ARGENTINAS	90
Civilización y extractivismo: la relación ciudad-naturaleza	91
Memento morí y utopías: en busca del paraíso perdido	94
CONCLUSIONES	98
BIBLIOGRAFÍA	103

PRESENTACIÓN

Las ciudades costeras se definen como espacios urbanos en cercanía y estrecha relación con el agua de mares, lagunas y ríos, y cuya identidad se moldea a partir de procesos de transformación urbana, particularmente, procesos de modernización, procesos de turistificación y procesos de memorialización. A lo largo de la tesina, se intentará dar respuesta a la pregunta acerca de una posible identidad de las ciudades costeras en base a los imaginarios a los que es posible acceder a partir de las representaciones audiovisuales de dichas ciudades que los casos del Nuevo Cine Argentino elaboran.

La tesina queda estructurada en cinco secciones: la introducción, tres capítulos y las conclusiones. En la Introducción se presenta el contexto y fundamentación del abordaje del objeto de estudio, al tiempo que se recuperan antecedentes académicos vinculados con la construcción de dicho objeto y con los aportes de diversas disciplinas, entre ellas, la Comunicación. Se brindan, también, precisiones acerca de las decisiones teóricas y metodológicas que encuadran la tesina y del campo Ciudad-Comunicación en que se inscribe. El Capítulo 1, “Procesos de transformación urbana y ciudades costeras”, introduce una caracterización de las ciudades costeras argentinas a partir de tres procesos de transformación urbana que las implican: procesos de modernización, procesos de turistificación y procesos de memorialización. El Capítulo 2, “Representaciones de las ciudades costeras en el cine”, desarrolla un análisis fílmico de las obras audiovisuales seleccionadas como corpus—Balnearios (2002), Construcción de una ciudad (2007) y Nueva Argirópolis (2010)—y las pone en relación con otras fuentes—documentales, literarias, artísticas, periodísticas—que permite enumerar una serie de representaciones de las ciudades costeras argentinas plasmadas por los tres directores adscriptos al Nuevo Cine Argentino. Estas representaciones serán retomadas en el Capítulo 3, “Imaginarios de ciudades costeras argentinas”, en el que se profundiza acerca de algunos imaginarios de las ciudades costeras argentinas a los que las representaciones cinematográficas permiten acceder. Por último, en las Conclusiones se retoma el concepto de identidad urbana para responder al interrogante sobre qué son las ciudades costeras, y se deja planteado un horizonte para la Comunicación dentro de los Estudios Culturales Urbanos en la búsqueda de una respuesta a cómo salir de los “laberintos del miedo” presentados por Martín-Barbero.

INTRODUCCIÓN

“La ciudad ocupa hoy un lugar estratégico en el cruce de los debates teóricos con los proyectos políticos, de las experimentaciones estéticas y las utopías comunitarias. Lo cual nos está exigiendo un pensamiento nómada, capaz de burlar los compartimentos de las disciplinas y convocar los diversos lenguajes de las ciencias y las artes, confrontar la índole de los diferentes instrumentos teóricos, descriptivos, interpretativos, e integrar saberes y prácticas: la comunicación con el drama urbano, la música con el ambiente y el paisaje, la arquitectura con los trayectos y los relatos, el diseño con memoria y la ciudad”.

Jesús Martín-Barbero (1987)

Esta tesina propone tomar a la ciudad, específicamente a ciudades costeras argentinas, como objeto de estudio de la Comunicación a partir de las representaciones que de ellas se hicieron en las obras del Nuevo Cine Argentino durante la década del 2000: *Balnearios* (2002), *Construcción de una ciudad* (2007) y *Nueva Argirópolis* (2010). De la observación de las piezas surge el interrogante acerca de cómo la identidad de las ciudades costeras proyectadas en las películas se moldea a partir de procesos de modernización que provocan inmensas transformaciones materiales, de movimientos dictados por la industria del turismo que alteran las prácticas cotidianas de los habitantes, y de la creación de lugares de memoria que permiten objetivar el pasado y orientar las acciones presentes.

FUNDAMENTACIÓN

La investigación se posiciona en el campo de la Ciudad-Comunicación y plantea un acercamiento a las representaciones e imaginarios sobre un espacio urbano particular, las ciudades costeras argentinas. El análisis se centra en las representaciones audiovisuales de dichas ciudades y se enfoca en tres procesos que configuran su identidad: procesos de

modernización, procesos de turistificación y procesos de memorialización. A fines de este trabajo, se considerarán “ciudades costeras” a aquellas que aparecen en las obras en una estrecha relación con el agua de mares, lagunas y ríos. Las ciudades presentadas en las piezas audiovisuales son: Mar del Plata, Buenos Aires; Miramar, Córdoba; Villa Mercedes, San Luis (Balnearios); Federación, Entre Ríos (Construcción de una ciudad); Argirópolis, ciudad proyectada por Domingo F. Sarmiento para la Isla Martín García y resignificada en el cortometraje (Nueva Argirópolis). Al indagar más profundamente en la superficie material de sus calles y edificios, y en las prácticas de sus habitantes, es posible determinar una red de interacciones; una trama social que interpela a los sujetos, que son producidos por la ciudad mientras que también la producen (Lefebvre, 2013). Siguiendo a Soja, puede establecerse el comienzo de la producción de la espacialidad en los movimientos y las prácticas sociales que los actores efectúan al habitar y circular por el espacio:

“la creación de geografías comienza con el cuerpo, con la construcción y performance del ser, del sujeto humano como una entidad particularmente espacial, implicada en una relación compleja con su entorno. Por un lado nuestras acciones y pensamientos modelan los espacios que nos rodean, pero al mismo tiempo los espacios y lugares producidos colectiva o socialmente en los cuales vivimos, moldean nuestras acciones y pensamientos”. (Soja, 2000: 34)

A su vez, pensar la ciudad como un texto permite explorar sus marcas y encontrar sentidos.

“La propia materialidad de la ciudad—en sí misma—constituye un relato sobre la organización social que la construyó. Todo proyecto urbanístico tiende a plasmar en piedras, muros y monumentos, los deseos y esperanzas de actores que las crean y recrean en el tiempo”. (Badenes, 2007: 7)

El cine resulta un medio productivo para pensar el espacio ya que permite la articulación de geografías a partir de las prácticas espaciales de los personajes y la configuración del espacio filmico a través de recursos narrativos y estéticos. Las piezas cinematográficas seleccionadas para este trabajo son entendidas como textos plausibles de ser interpretados y permiten un acercamiento sensible a las ciudades costeras, sus historias, las de sus habitantes, y los procesos de transformación que configuran su identidad. Su rol protagónico se va

construyendo a partir del discurso de los personajes y entrevistados, los planos que retratan la materialidad de las ciudades, las prácticas espaciales y las ausencias que se buscan evocar. Incluso, es posible pensar al lenguaje cinematográfico como una práctica espacial, ya que:

“las películas realizan ‘recorridos’ de sus espacios pero, al mismo tiempo, el aparato cinematográfico reinventa esos espacios antes que reproducirlos miméticamente” (Depetris Chauvin, 2019: 26).

La identidad de las ciudades costeras, tal como es proyectada por el Nuevo Cine Argentino durante la década del 2000, se moldea a partir de procesos de modernización (Berman, 1985, 2000; Romero, 1976; Zanata, 2014), turistificación (Clavé, 1998; Pastoriza, 2008; Piglia, 2011; Piglia y Pastoriza, 2016) y memorialización (Arfuch, 2014, 2018; Halbwachs, 1968, 1990), que ponen en tensión estrategias urbanísticas totalizantes, transformaciones materiales y tácticas de resistencia de los sujetos. La presente investigación indaga a las ciudades costeras argentinas desde la perspectiva de la ciudad percibida y los imaginarios sobre la ciudad (Vera, 2019), aprehendidos a partir del análisis de las representaciones cinematográficas de algunos aspectos materiales y simbólicos de los procesos mencionados.

¿Qué elementos se deciden mostrar en las obras y cómo se los muestra? Si todo aquello que se despliega en los textos cinematográficos son signos plausibles de ser interpretados, ¿qué lectura de las ciudades costeras y sus transformaciones habilitan? Si las ciudades costeras argentinas se fueron constituyendo en su materialidad y en su vida social por procesos complejos y multidimensionales y de esos procesos, este trabajo se ocupa de analizar tres, los de modernización, turistificación y memorialización, ¿qué elementos del espacio cinematográfico permiten acceder a esos procesos? ¿Qué representaciones de esos fenómenos y, en consecuencia, de las ciudades costeras se plasman en estas obras del Nuevo Cine Argentino? ¿Qué imaginarios alimentan? ¿Qué devuelven esos imaginarios a las ciudades costeras de principios del siglo XXI? Son algunos de los interrogantes que impulsan la lectura de los textos cinematográficos y que buscan sustento en las categorías teóricas de imaginarios y representaciones.

ANTECEDENTES

La investigación se propone relevar las representaciones de las ciudades costeras tal como aparecen proyectadas en los tres casos del Nuevo Cine Argentino de la primera década del

2000, con especial atención a los procesos de transformación urbana de modernización, turistificación y memorialización. En este punto, cobran relevancia los trabajos de investigación que abordan la relación lenguajes-espacios-representaciones, en particular aquellos que toman a la ciudad como objeto de estudio y recurren a corpus de diversos lenguajes para el análisis.

Desde el campo de estudio de la comunicación en particular, se torna preciso retomar las obras de Jesús Martín Barbero (1987, 2000, 2015), Néstor García Canclini (1997), Rossana Reguillo (1992, 1996, 1997) y Armando Silva (1992). En todos los casos, se trata de obras que abrieron el campo disciplinar a la consideración de la ciudad y sus aspectos socio-culturales como objeto de estudio de la comunicación y a la promoción de enfoques multidisciplinares. Se pueden encontrar casos contemporáneos de profundización de esta línea de investigación en publicaciones como “Comunicación y Ciudad: Líneas de investigación y encuentros con la historia cultural urbana” (2007), “Ciudad y comunicación: la actualidad de un campo transdisciplinar” (2017), “Ciudad/Comunicación/Cultura. Hacia una perspectiva transdisciplinaria” (2020), o “Las tramas socio-territoriales en las que habitamos: aportes para pensar la composición urbana en clave comunicacional” (2016), de Daniel Badenes, Paula Vera, María Eugenia Boito y Eduardo Álvarez Pedrosian, respectivamente. Entre las investigaciones centradas en espacios urbanos e impulsadas desde las Ciencias de la Comunicación se pueden incluir trabajos diversos como el de Ana Silva en torno a ciudades medias y ferroviarias: “De la devaluación a la 'puesta en valor'. Cultura, procesos colectivos y patrimonio ferroviario de ciudades medias bonaerenses” (2022) o “El barrio patrimonial: imaginarios identitarios urbanos y producción de lo público en una ciudad intermedia de la Provincia de Buenos Aires” (2015); el trabajo de Eduardo Álvarez Pedrosian que focaliza en procesos de producción de sentido y significación relativos a la espacialidad desde un enfoque comunicacional etnográfico, como en “Entre las tramas: análisis de los tejidos urbanos” (2021) o “Casavalle bajo el sol: Investigación etnográfica sobre territorialidad, identidad y memoria en la periferia urbana de principios de milenio” (2013); o el estudio de los sentidos del patrimonio urbano entre la comunicación política y la gestión territorial llevado adelante por María Belén Espoz Dalmaso en “Políticas Públicas y Citybranding: valor patrimonial y desarrollo turístico en la Mar de Ansenusa, Córdoba” (2020) o “Memoria y sensibilidades en el patrimonio edificado. Hacia una conservación activa” (2019).

Por su parte, el concepto de imaginarios urbanos (Silva, 2006; Canclini, 2010), en particular, fue retomado por otros autores pertenecientes al campo de la comunicación, como Marta Rizo (2006) y Paula Vera (2014, 2019), entre otros. Es importante aclarar que en los Estudios

Culturales Urbanos convergen líneas de investigación de distintas disciplinas. Esta multidisciplinariedad inherente al campo de estudio en el que se inserta esta tesina, vuelve valiosos los antecedentes que permiten conversaciones multidisciplinares durante la investigación.

Para empezar, la historia aporta claves específicas acerca de las ciudades; se pueden destacar las obras “Latinoamérica: las ciudades y las ideas” de José Luis Romero (1976) y “Miradas sobre Buenos Aires: Historia Cultural y Crítica Urbana” de Adrián Gorelik (2004). Dentro del campo literario, podría ubicarse la obra “Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930” (1988), en la que Beatriz Sarlo resalta de qué manera las ciudades reales aparecen inmersas en el discurso literario, en la medida en que son entendidas como espacios culturales y se realiza el triple movimiento de reconocer una referencia urbana, vincularla con valores y construirla con referencia literaria. Desde una perspectiva transmedia, la tesis doctoral de Carolina Rolle, “Buenos Aires transmedial. Los barrios de Cucurto, Casas e Icardona” (2017), explora ficciones literarias, gráficas y audiovisuales, y los emplazamientos de los imaginarios barriales de Constitución, Once, Boedo y Villa Celina. Por su parte, obras como “Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana” de Gisela Heffes (2008) e “Islas sarmientinas: paisaje y política” de Mercedes Alonso (2019) permiten indagar en los imaginarios que se proyectaron sobre geografías reales o ficticias en obras literarias y políticas. Por su parte, la obra de Leonor Arfuch “La ciudad como autobiografía” (2018) articula la dimensión espacial con las biografías y memorias personales y colectivas, y su representación en narrativas en una transversalidad de géneros (literarios, testimoniales, mediáticos, artísticos, audiovisuales).

Para el análisis de geografías entre la ciudad y la naturaleza, se puede mencionar “Una historia de la imaginación en la Argentina”, el libro que acompañó la exposición del mismo nombre curada por Javier Villa en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 2019; el mismo despliega un recorrido de obras artísticas y literarias del siglo XIX hasta la actualidad, provenientes de tres geografías distintas—la Pampa, el Litoral y el Noroeste argentinos— y sobre cada una se asientan los tres ejes de investigación: la naturaleza, el cuerpo femenino y la violencia. En relación con el lenguaje cinematográfico, las investigaciones de Irene Depetris Chauvin, en particular su obra “Geografías afectivas: Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)” (2019), atienden a la riqueza del cine en su potencialidad no de representar espacios físicos reales, sino de re-configurar formas de pensar y habitar geografías desde una perspectiva atenta a los afectos. Por su parte, entre la literatura y el cine, en “La ciudad de Punta del Este entre dos cortos y dos

novelas: Análisis de las representaciones urbanas desde la promoción turística, el audiovisual y la literatura” (2021), Victoria Lembo analiza las representaciones del espacio urbano, su entorno natural y las relaciones humanas en la ciudad balnearia de Punta del Este.

En términos de la vacancia que esta tesina contribuye a llenar, se desarrollan a continuación dos argumentos. En primer lugar, se considera que los Estudios Culturales Urbanos son un campo de estudio multidisciplinar que se consolida cada vez más y en el que la perspectiva de la comunicación y cultura puede hacer aportes valiosos en relación con los sentidos que se producen, reproducen, circulan y disputan a partir de la ciudad como objeto. En segundo lugar, se ha notado que la ciudad costera, como es definida en este trabajo en su relación con diversas masas de agua, no ha sido abordada en profundidad como objeto de estudio, a diferencia de otro tipo de ciudades, como la metrópolis (Canclini, 1997), la ciudad capital (Gorelik, 2004) o la ciudad media (Silva, 2019); u otras geografías argentinas, como los pueblos, fronteras o “tierra adentro” pampeanos y patagónicos (El Jaber, 2008). La ciudad costera se considera, entonces, un área de oportunidad para profundizar el análisis de la identidad de un tipo de urbanización con características particulares, donde convergen los imaginarios propiamente urbanos y sus fronteras, a través de representaciones audiovisuales.

OBJETIVOS

La presente tesina se plantea como objetivo general lograr analizar las representaciones construidas sobre los procesos de modernización, turistificación y memorialización de ciudades costeras argentinas en las piezas cinematográficas del Nuevo Cine Argentina tomando como casos Balnearios (Llinás, 2002), Construcción de una ciudad (Frenkel, 2007) y Nueva Argirópolis (Martel, 2010). Para lograrlo, se hace necesario en primer lugar contextualizar los procesos de modernización, turistificación y memorialización que se proyectan en la filmografía. En segundo lugar, se establecerán relaciones entre las transformaciones urbanas y las prácticas espaciales en el marco de procesos de modernización, turistificación y memorialización. Este análisis permitirá identificar representaciones e imaginarios constitutivos de la identidad de las ciudades costeras presentadas en las piezas audiovisuales y reconstruir los sentidos que se le otorgan al agua en las transformaciones de las ciudades costeras a partir de su tratamiento en las piezas audiovisuales.

MARCO TEÓRICO

Se parte de la premisa de que el cine es un lenguaje, y como tal no se considera solamente un vehículo para expresión de ideas, sino un productor de sentidos que participa y actúa sobre la constitución de la realidad. De esto se desprende que las producciones cinematográficas actúen como textos plausibles de ser interpretados. De acuerdo con Hall (1997), la interpretación pone en juego dos sistemas de representación en la producción de sentido. El primero depende de los conceptos e imágenes formados en nuestro pensamiento. Esas representaciones mentales y los modos en que se organizan, agrupan y clasifican, y las complejas relaciones que se establecen entre ellas permiten en primera instancia interpretar el mundo. A su vez, el proceso de construcción de sentido implica la necesidad de compartir esos mapas mentales, y para ello, es necesario traducirlos a un lenguaje común, es decir, a signos que permitan relacionar los conceptos con ciertas palabras, sonidos, imágenes visuales u objetos.

“La relación entre las ‘cosas’, conceptos y signos está en el corazón de la producción de sentido dentro de un lenguaje. El proceso que vincula estos tres elementos y los convierte en un conjunto es lo que denominamos ‘representaciones’”. (Hall, 1997: 450)

En ese sentido, las obras cinematográficas condensan signos visuales y sonoros que capturan y reinventan al objeto filmado, y crean narrativas que permiten aprehender procesos más amplios y complejos; es posible poner en relación esos signos con aquello que es filmado y movilizar procesos interpretativos de significación a partir de nuestros mapas mentales. Siguiendo esa idea, el lenguaje permite narrar el mundo y narrarse a uno mismo en el mundo y, en esa narración, reflejar las identificaciones con grupos, con uno mismo y con los sentidos de la vida cotidiana. Es decir, las representaciones pueden entenderse como componentes de las identidades individuales y colectivas que se materializan en discursos, objetos, imágenes, corporalidades, sentimientos, disposiciones y percepciones, y que a su vez brindan insumos para comprender, compartir y negociar los sentidos que cohesionan la vida cotidiana de una sociedad dada.

“La institución de la sociedad es lo que es y tal como es en la medida en que “materializa” un magma de significaciones imaginarias sociales, en referencia al cual y sólo en referencia al cual, tanto los individuos como los objetos pueden ser aprehendidos e incluso pueden simplemente existir; y este magma tampoco puede ser dicho separadamente de los

individuos y de los objetos a los que da existencia” (Castoriadis, 2003: 307).

A diferencia de las representaciones, ese magma de significaciones imaginarias sociales no tiene ningún referente; no “se refieren” a algo sino que a partir de ellas una multitud de cosas son socialmente representadas de un modo dado. Es en la capacidad de significar la realidad y otorgarle sentidos que guíen las acciones y predisposiciones de los sujetos que radica la potencia de los imaginarios sociales (Castoriadis, 2003). Al pensar e incorporar el sentido del espacio urbano, los imaginarios urbanos se establecen como un tipo de imaginario social específico que moldea la morfología de las ciudades y las prácticas espaciales de los actores sociales (Vera, 2019). El espacio urbano estimula visualmente al urbanita de forma constante y parte de las impresiones visuales que recibe son transferidas al reservorio de imágenes espaciales en las que aparece fragmentada la ciudad en nuestra mente (Hiernaux, 2007). Se precisa entonces de los esquemas previamente construidos y asimilados que actúan como matrices de sentido que permiten la comprensión de la realidad, es decir, los imaginarios urbanos.

“Se trata de tramas de sentido, o magma de significados sociales, relativos al espacio urbano en general y sus diferentes lugares, que están anclados en las instituciones sociales, en la vida social de la ciudad, en la cotidianidad de los habitantes y en las formas espaciales” (Lindón, 2008: 48).

Los imaginarios pueden comprenderse como un acervo de ideas y de imágenes mentales acumuladas, recreadas y tejidas en una trama por parte del individuo, en diálogo e interacción con otros, a lo largo de toda su vida. Le dan inteligibilidad al mundo, ya que tienen la capacidad de configurar y distribuir instrumentos de percepción y comprensión de la realidad que permiten producir sentido acerca de diferentes fenómenos (Lindón, 2008). Las transformaciones urbanas se sostuvieron y sostienen sobre una serie de matrices de sentido en un doble movimiento mediante el cual son producidas desde las concepciones del mundo que habilitan esos imaginarios a la vez que también contribuyen a reproducirlos, sostenerlos y, en cierto grado, modificarlos. Es posible inferir tales imaginarios a través de las representaciones en las que se encarnan y, a su vez, es posible rastrear esas representaciones en marcas urbanas, en las disposiciones, acciones y discursos de los sujetos, y en otros elementos materiales e inmateriales constitutivos de la vida cotidiana. Esta tesina asume el desafío de ubicar la mirada

detrás de los lentes cinematográficos de Mariano Llinás, Néstor Frenkel y Lucrecia Martel en tres de sus obras de la década del 2000 y lleva adelante ese rastillaje sobre las representaciones de ciudades costeras argentinas, haciendo foco en procesos de modernización, turistificación y memorialización.

MARCO METODOLÓGICO

El trabajo se aborda desde un enfoque metodológico cualitativo, y despliega dos momentos de análisis del corpus audiovisual: en primera instancia, se desarrolla un análisis hermenéutico que permite relacionar las interpretaciones sobre el corpus y el contexto histórico-cultural en el que se insertan las obras; la segunda instancia consiste en el análisis de representaciones desde un enfoque interpretativo crítico, con el fin de identificar imaginarios.

Delimitación del corpus

La selección de las obras como corpus de la tesina responde a la decisión de centrar el análisis en producciones audiovisuales en las que las ciudades costeras—aquellas que tengan una relación directa con el agua del mar, lagunas y ríos— ocupan un rol central en la trama; que se ubican temporalmente en la primera década de los años 2000; y cuya dirección estuvo a cargo de cineastas del Nuevo Cine Argentino. Tras un relevamiento centrado en esas condiciones, se seleccionaron tres casos para el análisis: *Balnearios*, de Mariano Llinás (2002); *Construcción de una ciudad*, Nestor Frenkel (2008) y *Nueva Argirópolis*, Lucrecia Martel (2010).

- ***Balnearios***

Año: 2002

Dirección: Mariano Llinás

Género: Falso documental

Sinópsis: Extravagante y risueña enciclopedia de costumbres e historias de los balnearios de la Argentina. Ciudades sumergidas, bañeros, hoteles de principios de siglo, sirenas, barquilleros, diques, balnearios municipales, animales marinos y castillos de arena, se encuentran en un ensayo variado y desconcertante. (FILMAFFINITY)

Disponible en: https://youtu.be/MMPss_G8WEg

- ***Construcción de una ciudad***

Año: 2008

Dirección: Néstor Frenkel

Género: Documental

Sinopsis: En 1978 se decide llevar a cabo la construcción de la represa Salto Grande. El emprendimiento requería dejar bajo las aguas a la ciudad de Federación. Sus habitantes son mudados a otra ciudad y así pierden sus costumbres y su forma de vida. (FILMAFFINITY)

Disponible en: <https://youtu.be/bk2LPYxQeoY>

- **Nueva Argirópolis**

Año: 2010

Dirección: Lucrecia Martel

Género: Cortometraje

Sinopsis: Movimientos en las zonas costeras, fragmentos de conversaciones, videos que circulan por internet advierten sobre una conspiración. Desde la cuenca del río Bermejo hay gente que navega en camalotes hacia islas que están emergiendo en el Delta. Quizás se trate de una invasión, quizás un intento de refundación... (FILMAFFINITY)

Disponible en: <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/1507>

EL ESTUDIO DE LA CIUDAD DESDE EL CAMPO DE LA COMUNICACIÓN

¿Por qué el estudio de la ciudad desde el campo de la comunicación? Jesús Martín Barbero (2000) propuso un punto de partida incómodo al comienzo del milenio cuando pone los interrogantes en el centro de la “angustia cultural” provocada por

“la pérdida del arraigo colectivo en unas ciudades en las que un urbanismo salvaje -pero que, a la vez, obedece a un cálculo de racionalidad formal y comercial- va destruyendo poco a poco todo paisaje de familiaridad en el que pueda apoyarse la memoria colectiva” (Martín-Barbero, 2000:19).

¿Cómo salir de los laberintos del miedo cuando las imágenes de los medios explotan el sensacionalismo y la violencia, y los espacios públicos de encuentro y comunicación se desdibujan en una ciudad cada vez más pensada para la circulación y el consumo? La comunicación, con su potencia creadora de sentidos y en su condición simultánea de instituida e instituyente de lo social, permite arrojar luz sobre la cuestión y esbozar una posible salida. Desde la comunicación es posible localizar significados asentados en el sentido común que

constituyen a los sujetos, que se reproducen socialmente y que sostienen el orden social vigente. También desde la comunicación es posible cuestionar imaginarios hegemónicos hasta hacerlos tambalear y abrir paso a la producción de nuevas representaciones sociales y de nuevos horizontes de sensibilidad. En ese sentido, “la representación no es solamente un medio para decodificar la ciudad, sino también para transformarla” (Cajarville, 2021:118).

Los deslizamientos epistemológicos que dieron origen al campo Ciudad-Comunicación son esenciales para la redefinición de la ciudad y su pertinencia como objeto de estudio de la Comunicación. La ciudad, que deja de ser un mero escenario para los acontecimientos de la historia, pasa a entenderse como

“lugares de simbolización o representación de la existencia; cristalizaciones de procesos políticos y culturales; en fin, espacios de producción, circulación, consumo y reproducción de sentidos socialmente construidos. La ciudad entendida no exclusivamente desde su imperativo territorial, ni como la suma de acciones ciudadanas aisladas, sino fundamentalmente como red de interacciones, como trama social que interpela de diversas maneras a actores ubicados históricamente, estructurándolos y siendo estructurados por ella” (Varela, 2003: 147-148).

Entre las tendencias principales de los Estudios Urbanos desde la Comunicación, pueden mencionarse los estudios que priorizan la pertenencia territorial como base para el intercambio de significados (Martín-Barbero, 2000; Silva, 2006; García Canclini, 2010). Estos procesos suceden no siempre sin conflicto, ya que la ciudad condensa una heterogeneidad de sujetos sociales que, a través de enfrentamientos, negociaciones y alianzas, buscan legitimar sentidos sociales de la vida, y con ellos, formas de percibir, significar, valorar y actuar. En estas investigaciones, la ciudad es vista como un espacio desde y en el que se construyen códigos específicos y se decodifican significados, y la pertenencia territorial funciona como mediación para la constitución de identidades urbanas y para la movilización política.

La ciudad como objeto de estudio de la Comunicación implica abordarla desde la especificidad de la cultura urbana. Es necesario considerar sus tres elementos constitutivos e indisolubles: el espacio, la significación y la acción (Reguillo, 1997). El espacio es el contexto material que presenta al sujeto múltiples posibilidades de intercambio con otros actores y con el espacio

mismo sujetas a un marco de regulación y ordenamiento. La significación se refiere a la competencia de los sujetos para interpretar el discurso objetivado en el espacio para orientar su conducta; este discurso reproduce ciertas relaciones de poder que dan lugar a procesos de exclusión, selección y jerarquización. Por último, la acción engloba el universo de las prácticas sociales, es decir, la actividad transformadora de los actores sociales sobre la estructura social y material de la ciudad.

“Mirar la ciudad desde la comunicación implica en primer término trabajar la relación entre cultura objetivada y cultura incorporada, es decir, la observación de la presencia de agencias, instituciones, discursos y prácticas objetivas en las representaciones de los actores urbanos. La relación que guardan estos dos niveles de existencia de la cultura (lo objetivo y lo subjetivo) puede ser aprehendida en las prácticas sociales” (Reguillo, 1997:5).

La cultura urbana como conjunto de esquemas de percepción, valoración y acción, a la vez causa y efecto de la acción de sujetos sociales diferenciados histórica y socialmente, convierte al espacio urbano en un campo de posibilidades, ya que funciona como mediación entre las condiciones materiales del contexto y la acción de los actores sociales. Su análisis permite develar el doble movimiento por el cual la ciudad es estructurada por los actores sociales a la vez que estos son estructurados por ella.

Existen tensiones entre la cultura urbana y la estructuración de las territorialidades urbanas (Delgado, 2004). Por un lado, los urbanistas, los planificadores y todos aquellos responsables de la gestión de las ciudades, trabajan a partir de un espacio esencialmente concebido desde una mirada “desde arriba” orientada a abarcar la totalidad de la ciudad y a encarnar en ella una ideología dominante. Por otro lado, aparece la práctica de la urbanidad como forma de vida, los usos y apropiaciones del espacio por sus habitantes (a veces acatando al poder, a veces cuestionándolo), y las imágenes y representaciones que ellos mismos crean de la ciudad. La mirada totalizadora de la ciudad vista desde arriba es descrita por De Certeau (1984) como una ciudad-panorama que no es más que un simulacro teórico y cuya posibilidad de existencia está dada por un olvido y desconocimiento de las prácticas de los caminantes ordinarios; ellos crean una ciudad metafórica que se insinúa en el texto vivo de la ciudad planificada y legible.

“La ciudad es la institucionalización del magma de significaciones sociales dominantes en torno a lo que se desea y se concibe posible como organización espacial y como modalidades de vida urbana y, al mismo tiempo, es el entramado de donde emergen las condiciones de posibilidad para las significaciones instituyentes” (Vera, 2019:21).

Tres enfoques posibles para abordar la ciudad como objeto de estudio de la Comunicación son el de la ciudad vivida y los imaginarios desde la ciudad; el de la ciudad percibida y los imaginarios sobre la ciudad; y el de la ciudad concebida y los imaginarios de la ciudad (Vera, 2019). La tesina retoma este segundo enfoque, el de la ciudad percibida, que indaga en el imaginario sobre la ciudad, es decir, la visión que se construye desde el campo artístico, las significaciones imaginarias a través de las representaciones culturales que presentan las imágenes que las sociedades construyen sobre las ciudades, como es el caso del cine.

CAPÍTULO 1

PROCESOS DE TRANSFORMACIÓN URBANA Y CIUDADES COSTERAS

En distintos países la definición de “zona costera” puede variar. Suele asociarse a un espacio de interrelación entre los factores marinos, terrestres, atmosféricos y la acción del hombre. Es un área especial, de límites variables, cuya importancia está dada por los recursos valiosos que posee en términos ecológicos y económicos. En el marco de esta tesina, se consideran “ciudades costeras” a aquellas que se encuentran en una relación directa con el agua de mares, lagunas y ríos. Las ciudades presentadas en las piezas audiovisuales son: Mar del Plata, Buenos Aires; Miramar, Córdoba; Villa Mercedes, San Luis (Balnearios); Federación, Entre Ríos (Construcción de una ciudad); Argirópolis, ciudad proyectada por Domingo F. Sarmiento para la Isla Martín García y resignificada en el cortometraje (Nueva Argirópolis).

En este primer capítulo, se desarrolla una suerte de periodización que permite echar luz sobre la caracterización de estas ciudades costeras argentinas a partir de las transformaciones materiales y los sentidos otorgados por las prácticas espaciales. Se desarrollan tres procesos de transformación urbana: procesos de modernización, procesos de turistificación y procesos de memorialización. El eje conductor está dado, justamente, por la particularidad de las zonas costeras como condición de posibilidad de los fenómenos que se describen en los siguientes apartados.

Los procesos de modernización se entienden como el conjunto de transformaciones en las esferas política, económica y social que tuvieron lugar en distintos momentos de la historia argentina. A fines de esta investigación, se consideraron especialmente algunas transformaciones acontecidas entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XXI, y su impacto particular en las ciudades costeras. Tal delimitación espacio-temporal de los procesos de modernización responde a focalizar en los períodos en los que se ubican las obras audiovisuales o aquellos con los que dialogan en su desarrollo.

“Ser modernos es encontrarnos en un medio ambiente que nos promete aventura, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo – y que al mismo tiempo amenaza con destruir todo lo que tenemos, lo que sabemos, lo que somos” (Berman, [1985] 1989:67).

Entre los procesos que alimentan al torbellino de la vida moderna pueden incluirse los grandes descubrimientos de las ciencias físicas, la industrialización de la producción que transforma el conocimiento científico en tecnología, alteraciones demográficas, el rápido crecimiento urbano, el desarrollo de sistemas de comunicación masivos, estados nacionales cada vez más poderosos y organizados burocráticamente y un mercado capitalista siempre en expansión y drásticamente fluctuante (Berman, 1985). La creación de ciudades y el desarrollo de la vida urbana invita a indagar en las condiciones materiales, tecnológicas, sociales e ideológicas que dieron lugar a esos procesos, y específicamente cómo

“las diferentes tecnologías y los imaginarios que se construyen en torno a ellas, fueron modificando las percepciones de espacio y tiempo impactando, a su vez, en la vida de las ciudades” (Vera, 2014, 12).

Por su parte, al abordar los procesos de turistificación es importante considerar que el turismo es una industria de servicios con gran injerencia en el crecimiento económico y en el ordenamiento territorial de ciudades de todo el mundo. Tal industria requiere de la creación de nuevos espacios urbanos o la transformación de los existentes para satisfacer necesidades de consumo de ocio y recreación. Los procesos de turistificación se refieren precisamente al impacto en el tejido urbano de la masificación turística y su explotación económica.

“Su generalización [del ocio] a través del turismo ocasiona la transformación del suelo en mercancía, la aparición de nuevos usos en el espacio, la adaptación de las estructuras territoriales preexistentes a nuevas y diferentes funciones y la transformación de la base productiva local y regional. Implica, por lo tanto, la creación de un espacio particular que se puede denominar «espacio de destino turístico» y, por la propia naturaleza receptiva de la actividad, la configuración de estructuras urbanas que, funcionalmente y morfológicamente, pueden considerarse singulares” (Clavé, 1998:26).

A diferencia de otras actividades económicas, en el turismo el espacio urbano mismo y su finalidad fundamental de producir, vender y consumir servicios y bienes que brindan placer a residentes temporales son la base de su valor. El ocio y la recreación son actividades condicionadas por las relaciones de producción imperantes, los usos del suelo deben satisfacer los deseos de un consumidor potencial o real, mantenerse competitivos frente a otras urbanizaciones turísticas y a la vanguardia de las tendencias de consumo. Una serie de actores, primordialmente del sector privado, se orientan a monetizar el espacio urbano, que cumple un rol fundamental:

“en tanto que mecanismo de capitalización –propietarios del suelo–; en tanto que medio de producción –productores de espacio–; en tanto que soporte de la actividad –agentes del sector–; en tanto que objeto de consumo –consumidores–; en tanto que recurso productivo –intermediarios de consumo– y, finalmente también, en tanto que marco de actuación –Administración–” (Clavé, 1998:26).

La mercantilización del suelo urbano y su utilización para actividades orientadas al consumo recreativo de residentes temporarios da lugar a una artificialidad de la vida urbana que pasa a estar medida, controlada y organizada alrededor de objetivos económicos; muchas veces jerarquizados sobre otros objetivos sociales o ambientales.

Finalmente, los procesos de memorialización son las estrategias de supervivencia que se orientan a reconstruir el recuerdo y contrarrestar el olvido a través de emplazar recordatorios públicos o privados. Funcionan como homenajes, representaciones físicas o virtuales, o actividades conmemorativas. El ejercicio de reconstruir el pasado en el presente, o lo que Aristóteles llamó anamnesis, es algo distinto de la emergencia azarosa del recuerdo; implica un esfuerzo afectivo y reflexivo por hacer presente la imagen de algo ausente y pasado, y una prospectiva hacia el futuro (Arfuch, 2014). Más allá del ejercicio individual de reminiscencia a partir de la propia autobiografía, es posible reconocer en una sociedad dada la existencia de diferentes relatos sobre el pasado, que son contruidos, reforzados y compartidos por diversos grupos y que pueden dar lugar a pugnas en la construcción de sentidos.

“Memorias en plural y, entonces, como terreno de conflicto: la pugna por el sentido de la historia comienza también en su paso inicial; qué es lo que se recuerda, qué es lo que permanece en el flujo del acontecer y accede a la dignidad de la memoria, qué es lo que se silencia, se rechaza

o se obnubila. En otras palabras, qué, para quién, para qué” (Arfuch, 2014: 72).

Los objetos de la memorialización son resultado de una reconstrucción del recuerdo a partir de diversas imágenes del pasado reproducidas en las luchas de poder que se disputan la hegemonía y reafirman y modelan las identidades grupales.

PROCESOS DE MODERNIZACIÓN

Los barcos que zarparon desde las costas europeas a partir del siglo XII vislumbraron un horizonte fuertemente influenciado por el imaginario oriental, que dio lugar al tropicalismo. Romero (1976) describe cómo esas ideas se asociaban a imágenes del lujo, lo exótico, lo cálido y húmedo, una cultura desconocida entre europeos y como, también, comenzaron a asociarse con el tráfico de esclavos en África y las posibilidades de obtener riquezas desmedidas a través de la explotación del suelo. Elementos constitutivos de la ciudad europea medieval, el mercado y la muralla, fueron extrapolados durante el proceso de expansión europea hacia ultramar, tanto en su materialidad como la simbología de las funciones que una ciudad debía cumplir: núcleo de la economía regional y dominio militar y político. América debía conformarse como una red de ciudades que constituyeran un imperio colonial, europeo, católico y funcional a un centro del que serían nunca más que una periferia dependiente.

“Otras veces, la ciudad latinoamericana comenzó como un puerto de enlace, cuyas funciones de bastión mercantil se complementaron en algunos casos con las de mercado, convirtiéndola en una ciudad-emporio. Punto de llegada y de partida de las flotas metropolitanas, la ciudad se levantó sobre un puerto natural (...) Esta concentración de funciones comerciales en algunos puertos, destinada a asegurar el mecanismo monopolista y, sobre todo, el control fiscal, estimuló el desarrollo de tales ciudades, en las que se reunió el dispositivo militar de defensa, las industrias navieras de reparación, los grupos mercantiles, las oficinas administrativas gubernamentales y, naturalmente, toda la población subsidiaria que atrae siempre un centro de esa naturaleza” (Romero, 1976:49-50).

Las ciudades-puerto conservaron un lugar destacado en la utopía identitaria del Estado-Nación del siglo XIX. Los años posteriores a la Independencia concentraron un ciclo de profunda crisis social y luchas civiles por imponer una respuesta a la pregunta acerca de qué hacer entonces con el orden colonial. Dos proyectos políticos tomaron forma y se enfrentaron. Por un lado, las burguesías criollas urbanas promulgaron el centralismo, encarnado en un poder presidencial radicado en la ciudad-puerto de Buenos Aires, que explota las ventajas del comercio exportador y perpetúa la red de ciudades orientadas hacia la capital. Por otro lado, como su antítesis, el regionalismo o federalismo, que se conformó independientemente del armazón institucional y estaba encarnado por el poderío personal y militar de un nuevo patriciado surgido de las luchas civiles, de trasfondo ampliamente rural, que buscó apoderarse de las ciudades para ejercer desde allí su gobierno; tal fue el caso de Juan Manuel de Rosas, que logró establecerse como el principal caudillo de la Confederación Argentina entre 1829 y 1852. (Romero, 1976; Zanatta, 2014). Intelectuales miembros de la Generación del 37, que se consideraban hijos de la Revolución de Mayo y eran profundamente antirrosistas, describieron desde el exilio el desborde rural sobre las ciudades y propusieron programas alternativos para darle un rumbo a la Nación; entre ellos puede ubicarse *Argirópolis*, un ensayo político publicado por Domingo F. Sarmiento en 1850 en el que propone un plan minucioso para la creación en la Isla Martín García de una ciudad capital con base en la centralidad de la ciudad-puerto y una transformación del Estado que pueda reemplazar a la Federación Rosista. La ciudad-puerto, en su estrecha relación con los ríos, se vislumbraba como la clave para el progreso económico y cultural de la Nación al posibilitar la comunicación y el comercio.

“Martín García es el cerrojo echado a la entrada de los ríos. ¡Ay de los que quedan dentro, si el gobierno de una provincia logra atarse la llave al cinto! Allí están los destinos futuros del Río de la Plata. El interior, al oeste de la Pampa, se muere de muerte natural; está lejos, muy lejos de la costa, donde el comercio europeo enriquece, y agranda ciudades, puebla desiertos, crea poder y desenvuelve civilización. Toda la vida va a transportarse a los ríos navegables, que son las arterias de los Estados, que llevan a todas partes y difunden a su alrededor movimiento, producción, artefactos; que improvisan en pocos años pueblos, ciudades, riquezas, naves, armas, ideas” (Sarmiento, 1850:11).

La construcción de un Estado debía acompañarse con la construcción de una Nación, es decir, un proceso de orden pedagógico y cultural que permitiera a la población del territorio sentirse

e imaginarse como parte de la misma comunidad (Zanatta, 2014). El siglo XIX se alimentó de los imaginarios dicotómicos del progreso, la ciudad, la civilización y las coordenadas del hombre blanco europeo, contra el atraso, el campo, la barbarie y el desierto de indios y gauchos malos; y los exacerbó en fronteras políticas, geográficas y literarias. Desde los tiempos de la conquista y la colonización, los avances y retrocesos de la empresa europea y las respuestas de los nativos americanos crearon fronteras que, como una reescritura permanente, evidenciaron una territorialidad en proceso. La frontera, en principio, una marca espacial reconocible, también era lo que movilizaba el combate, los asedios, las alianzas y las traiciones; más aún, era una imagen política e ideológica que la geografía ponía en escena (El Jaber, 2008) y, en torno a ella, se proyectaron imaginarios espaciales que movilizaron la acción. El progreso se traducía en la transformación de la realidad de las sociedades latinoamericanas gracias a los avances técnico-científicos, que permitieron la conquista y sometimiento de la naturaleza y su puesta al servicio del hombre y de la producción de bienes, riquezas y bienestar.

La inserción de la Argentina en la división internacional del trabajo a través del modelo primario exportador impulsó el avance de las oligarquías terratenientes sobre zonas hasta ese momento ocupadas por indígenas, por lo que se hizo necesario mover la frontera y garantizar la seguridad de los colonos que ocuparían esas tierras. Esto se llevó a cabo por el ejército argentino en sucesivas Campañas del Desierto, que entendían al desierto como aquello que quedaba por fuera o entremedio de las redes urbanas que se fueron constituyendo desde el Virreinato; que exaltaban el carácter de despoblado e improductivo de esos territorios; y que, a la vez, contemplaban el cautiverio, el sometimiento y la masacre de las comunidades indígenas que en realidad los poblaban. La estocada final al “problema del indio” fue dada por la campaña militar comandada por Julio A. Roca entre 1878 y 1885, conocida como Conquista del Desierto (Romero, 1976). En el imaginario liberal de 1800, la frontera tomaba la forma de campos cultivados y cercados, llanuras surcadas por vías de ferrocarril, ciudades de arquitectura imponente y barcos a vapor navegando libremente por mares y ríos y trayendo a los puertos inmigrantes y productos europeos; la acción de poblar las tierras y hacer uso de las nuevas tecnologías expulsaba a la naturaleza hostil, al Desierto, a la barbarie. La imagen más poderosa del sometimiento, la conquista y la domesticación del territorio eran los espacios urbanizados (Azcona y Guijarro, 2013).

Los cambios en la estructura económica también impulsaron visibles transformaciones en la fisonomía de las ciudades y en la vida urbana. El intercambio frecuente con europeos alimentó una progresiva tendencia a un nuevo lujo caracterizado por la imitación de las formas de vida de

las nuevas metrópolis europeas, particularmente París. Esta Belle Époque argentina tuvo su apogeo entre 1880 y 1930 y las nuevas burguesías buscaron consolidarse como una nueva oligarquía moderna; en contraste con los patriciados rurales, considerados provincianos, estancados y decadentes. Vislumbraron en el París de Haussman un referente material de la demolición del pasado en pos de dar lugar a nuevas ciudades donde pudiese desplegarse la vida moderna. Esa vida urbana de los nuevos ricos llena de clubes, teatros, bibliotecas, paseos en carruaje, fiestas, eventos sociales, hipódromos y balnearios, estaba regida por un ver y ser vistos y reconocidos como la nueva clase dirigente (Romero, 1976). La contracara de ese despliegue moderno fue muchas veces el desarraigo y el extrañamiento.

“La ciudad física, que objetivaba la permanencia del individuo dentro de su contorno, se transmutaba o disolvía, desarraigándolo de la realidad que era uno de sus constituyentes psíquicos (...) La ciudad empezó a vivir para un imprevisible y soñado mañana y dejó de vivir para el ayer nostálgico e identificador. Difícil situación para los ciudadanos. Su experiencia cotidiana fue la del extrañamiento” (Rama, 1998:77).

Con la crisis de 1930, se intensificó el desarrollo de algunas industrias que crearon nuevas fuentes de trabajo en las ciudades. Se produjo una explosión demográfica en gran parte debida a la absorción de migrantes internos provenientes del éxodo rural. En respuesta al desborde, la ciudad cambió su fisonomía, se expandió de forma caótica reflejando las escisiones sociales. Las ciudades se fueron convirtiendo en una postal que amalgamaba muchedumbres anónimas colapsando los espacios, la masificación del uso del automóvil privado, la construcción de inmensas avenidas, el crecimiento en altura, la pérdida de luz solar, las complicaciones en el acceso a servicios públicos, y el incremento del delito y la violencia urbana (Romero, 1976).

“En sintonía con los discursos que circulaban acerca de la salud [el turismo] es definido como una necesidad fisiológica y espiritual frente a las presiones de la vida moderna: su “ritmo febril”, su rígida etiqueta social, su aire viciado, su tráfico, dan origen a la tuberculosis, la delgadez, el mal humor, la melancolía y el desgano. El argumento aquí combina los motivos que impulsan los discursos sobre el verde urbano, esto es, el efecto revitalizante y moralizante producto del aire puro, el sol y el contacto con la naturaleza (Armus 1996), con la idea del “cambio de aires”, el descanso espiritual y mental producto del

distanciamiento (físico y mental) de las preocupaciones” (Piglia, 2008:55).

Los centros urbanos se vuelven espacios viciados y la necesidad de cambiar de aire se torna entre deseo y derecho. Las ciudades costeras, surgidas como o devenidas balnearios, encabezaron los destinos en absorber esa demanda.

PROCESOS DE TURISTIFICACIÓN

La idea del ocio, y de las prácticas turísticas como formas específicas de ocio, surge con el advenimiento de la Revolución Industrial en el siglo XVIII. Se trata de una organización moderna del tiempo que sistematizó su uso y separó un tiempo para el trabajo y otro para el ocio, o tiempo no trabajado. De hecho, la Organización Mundial del Turismo (1991) define al turismo como las actividades de las personas que se desplazan a un lugar diferente al de su entorno habitual por un determinado tiempo y por un motivo principal diferente al de ejercer una actividad que se remunere en el lugar visitado. Desde sus orígenes en el aristocrático Grand Tour, la masificación de la práctica turística en la segunda mitad del siglo XX dio lugar a la multiplicación de espacios específicos para el uso turístico y a una forma singular de urbanización: las ciudades turísticas (Clavé, 1998; Hernández, 2009; Judd, 2003; Vera, 2013).

El descubrimiento, o la resignificación desde una mirada higienista, de los paisajes naturales como lugares de esparcimiento, ocio y con aptitudes para aliviar los males provocados por la vida en la ciudad industrializada marcó un puntapié para un desarrollo urbano específico, organizado en torno a un tipo de sociabilidad específica que podría enmarcarse en la denominada cultura de playa. Los espacios urbanos en entornos paisajísticos naturales fueron una novedad europea que se replicó en Argentina a fines del siglo XIX. En ambos casos, los baños de mar tuvieron como primeros destinatarios a las clases aristocráticas y nuevas burguesías; esto cambiaría a partir de transformaciones políticas y sociales durante el siglo XX. Es posible reconocer tres momentos en el desarrollo y consolidación de la cultura de playa argentina: exclusivismo, populismo, neoexclusivismo (Hernández, 2009).

“La incorporación de un nuevo recurso natural a la economía urbana: las playas (Mantobani, 2004a). Estas son un recurso natural donde el valor productivo está en las singularidades del paisaje natural, es decir, los servicios ecológicos que brinda. La arena, los médanos, las

barrancas, las olas, el mar son recursos naturales o ambientales que obtenemos sin haber participado en su producción. Todos estos elementos naturales se transforman en "recursos" en el momento en que existe una necesidad del hombre para utilizarlos (Reboratti, 2006)". (Hernández, 2009:3).

Las ciudades balnearias argentinas surgieron con un grupo de inversionistas inmobiliarios que detectó una oportunidad donde los propietarios latifundistas solo veían tierras desérticas e improductivas. La apropiación del territorio por parte de las élites porteñas requirió de las condiciones contractuales para su administración, el desarrollo de actividades económicas basadas en los recursos naturales, y de la emergencia de imaginarios y representaciones sociales que convirtieran al territorio en un espacio vivido (Mantobani, 2004). La primera ciudad balnearia, fundada en 1874, fue Mar del Plata, seguida por Necochea y Miramar. Fueron urbanizaciones de tipo extensivo, con edificaciones de estilo europeo que emulaban las villas balnearias, grandes hoteles, ramblas y avenidas costeras; Mar del Plata era llamada "la Biarritz argentina" por los medios locales. La producción del espacio costero se orientó desde sus comienzos a satisfacer necesidades vinculadas al ocio, un elemento constitutivo del turismo. La ciudad se pensó como un gran club para la socialización de los miembros de la clase alta de Buenos Aires, de acuerdo con sus valores oligárquicos y conservadores; una acción de poblar temporalmente un espacio que se consideró desierto para ver y ser vistos, trayendo consigo sus representaciones y prácticas sociales.

"En un viaje imaginario al pasado, hallamos una primera postal de la costa marplatense, representativa de una sociedad opulenta. La cartografía advierte una suma de construcciones urbanas en torno al ostentoso Hotel Bristol, emplazadas en la bahía comprendida entre Punta Iglesias y Punta Piedras. Allí se localizaron edificios emblemáticos (desde el Club Mar del Plata hasta el Torreón del Monje), y las ramblas (se suceden desde 1890, tres ramblas de madera y en 1913, es inaugurada la afrancesada Rambla Bristol) y también la ribera y las manzanas cercanas al mar constituyeron el ámbito predilecto donde la clase alta ubica sus ostentosos chalets estivales. Un maravilloso marco coronaba el paisaje: el jardín urbano de ocho hectáreas, el Paseo General Paz, enlazado con la Plaza Colón. Diseñado por el paisajista francés Carlos Thays, la obra siguió un trazado

pintoresco con jardines, esculturas, balaustradas, dos lagos artificiales de forma irregular con sus respectivos islotes y puentecillos y con una frondosa vegetación. Estaba atravesado por senderos serpenteantes e irregulares articulados con la rambla, la plaza Colón y el futuro Boulevard". (Piglia y Pastoriza, 2017:17).

La creciente industrialización del país a partir de 1929, la conformación y organización de una clase obrera, y la ampliación de derechos laborales, entre ellos el descanso y las vacaciones, promovió el desarrollo de un turismo masivo en la costa atlántica. Desde el Estado, se promovieron políticas públicas orientadas a democratizar el turismo que incidieron en la materialidad del espacio urbano. Se llevaron adelante ampliaciones en el tejido ferroviario, mejoras en las carreteras, se incrementó el uso de automóviles privados, y se difundieron guías y revistas turísticas con una fuerte misión de pedagogía patriótica. Se hizo necesario, a su vez, proyectar una planificación del esparcimiento y de la arquitectura de carácter público, que pudiese responder a las consideraciones morales, cívicas e higiénicas del hombre moderno; esto implicó un viraje desde una condición elitista y burguesa de la arquitectura, hacia una condición metropolitana que pudiese acoger el acceso masivo al borde costero (Cortés Darrigrande, 2010). Se derribaron muchas de las casonas originales y se optó por un diseño más compacto, con edificaciones de altura en el frente costero, y opciones hoteleras y residenciales menos lujosas y más accesibles. Esto impactó notoriamente en el ocio más pasivo y relacionado a la contemplación del paisaje, y promovió actividades más activas y populares de apropiación del medio natural.

Durante el primer gobierno peronista, el turismo se convirtió en política de Estado cuando un corpus de leyes y decretos apuntaron a garantizar el acceso de los trabajadores al disfrute del ocio, y, en especial, al turismo. Entre ellos, cabe mencionar la generalización de las vacaciones remuneradas; la creación del aguinaldo, el decreto sobre salario básico, mínimo y vital; el establecimiento por de un fondo específicamente destinado al fomento del turismo social (Pastoriza y Piglia, 2017). Mar del Plata fue un caso emblemático. Desde el Estado se articuló con los sindicatos para promover el turismo social, que organizaron y prestaron ese servicio a sus afiliados. Las vacaciones comenzaron a concebirse como un derecho cívico conquistado por la clase obrera. Se inauguró un Casino abierto al público general, se crearon Clubes de Turismo Social y las Colonias Vacacionales. Mar del Plata "se convirtió en el retrato de la democracia social argentina" (Piglia y Pastoriza, 2017:13) que se proyectaba hacia el futuro. En la década de 1950, las inversiones estatales en turismo se intensificaron, tanto para turismo social y escolar

que tenían como objetivo la democratización del acceso a las regiones turísticas, como para turismo como industria que atrajera la llegada de viajeros internacionales. Se facilitó la construcción de hoteles, hosterías y colonias, se alentaron las inversiones en lugares turísticos, los convenios internacionales y el fomento de los deportes, se dispuso un sistema para incentivar la industria privada, y se creó una escuela de capacitación hotelera y turística. Estas políticas permitieron el avance de los sectores medios sobre Mar del Plata y, hacia los años setenta con la ampliación del turismo sindical, se alcanzaría el arribo masivo de trabajadores (Piglia y Pastoriza, 2017).

El turismo se irá consolidando como un componente central de la sociedad de consumo posmoderna y la ciudad será el producto. Brenner et al. (2009) describen cómo, sobre todo a partir de los años noventa, las ciudades se vieron inmersas en la competencia, a escala nacional e internacional, por posicionarse en el mercado mundial. El despliegue del urbanismo neoliberal sienta bases para que las ciudades se inserten en tal competencia mediante la recalibración de las relaciones intergubernamentales, que devolvió tareas y responsabilidades a los municipios, y la reconfiguración de la infraestructura institucional de los Estados locales, que permitió el avance de nuevas formas de trabajo en red de los gobiernos locales basadas en asociaciones público-privadas y la incorporación de los intereses de las elites empresariales en las políticas locales y el desarrollo local. La implementación de las recomendaciones del Consenso de Washington durante la década de 1990 ahondó la creciente brecha social y esta se materializó en un modelo urbano caracterizado por la privatización, la vigilancia y la segregación de las clases altas. La elaboración de la ciudad como producto apto para el consumo de turistas y capaz de hacerse de una porción significativa del mercado que tenga un impacto en la economía local y regional se apoya en las herramientas y estrategias del marketing urbano.

“La conformación de este o aquel producto implica, a su vez, la adopción de estrategias de marketing para construir una marca de ciudad que resulte atractiva, y que esté basada en ciertos rasgos de identidad. Esta identidad, en paralelo con las estrategias de venta hacia el exterior, también requiere de las mismas estrategias para el interior. El marketing urbano tiene, entonces, dos grandes públicos como objetivo, uno interno, que es el habitante de la ciudad; y otro externo, el proveniente de otras ciudades, el turista potencial” (Vera, 2013:155).

Cada vez más, los planificadores intentan hacer de los enclaves turísticos lugares atractivos tanto para los residentes locales como para los visitantes. De esta forma, la configuración del espacio urbano turístico busca equilibrar las demandas de un mercado de residentes que exigen calidad de vida que contemple el ocio, el entretenimiento y la cultura, por un lado, con las demandas cambiantes de un mercado de turistas que buscan consumir experiencias placenteras, extraordinarias, que optimicen su tiempo de ocio y que estén asociadas a estilos de vida cada vez más específicos y diferenciados, por otro. Sin embargo, la ocupación de bordes costeros con fines balnearios en el marco de una cultura de sol y playa, privilegia la mirada del turista como parámetro para brindar, sostener e incrementar el valor de una ciudad-producto. Durante esta etapa neo exclusivista, surgen playas privadas sin acceso público, las playas exclusivas con costos solo asequibles para las clases altas, los paradores de moda que recrean eventos de entretenimiento mediático, los shoppings, paseos comerciales y otros enclaves cerrados y vigilados (Hernández, 2009). Muchas veces relega a los residentes al rol de anfitriones y sacrifica porciones de la identidad urbana ante las exigencias de los operadores turísticos y las demandas de los turistas.

“Por un lado, se les exige el mercadeo de productos nuevos, innovadores y exclusivos; y, por el otro, se crea la necesidad de espacios monumentales e históricos, que sean propios y permitan distinguir a determinada ciudad de las demás. Al mismo tiempo, se debe evitar lo extraño, propiciando al visitante lugares comunes, donde se compaginan la experiencia del turista con la de los habitantes del lugar. De esta manera, las ciudades se constituyen en una urdimbre de cadenas comerciales, marcas internacionales y paisajes replicados” (Vera, 2013:155).

A su vez, la urbanización de las ciudades turísticas tiende a satisfacer el consumo vinculado al ocio y, por lo tanto, a satisfacer las demandas de clientes individuales antes que las necesidades de consumo colectivo. Así, los enclaves turísticos urbanos se caracterizan por los altos niveles de control, vigilancia y manipulación de los cuerpos en espacios e itinerarios delineados, por ejercer presión sobre el medioambiente, por formas de segregación material y simbólica entre los espacios habilitados para el turismo y los que no, por brindar experiencias de encuentro con la otredad organizadas, preestablecidas y mediadas por la industria turística, por tratarse de ciudades espectacularizadas que reflejan las representaciones mediáticas de sí mismas. Diseñados como espacios para el ocio, envuelven a los visitantes en un cocktail sensorial de

signos de juego y consumo, y crea un ambiente totalizante que filtra las percepciones, experiencias y deseos de los turistas (Judd, 2003).

“Los espacios turísticos enclávicos están diseñados para regular a sus habitantes a través del control de cuatro aspectos principales de la agenda: el deseo, el consumo, el movimiento y el tiempo. El deseo y el consumo son regulados por la promoción y el marketing. El tiempo y el movimiento están estrictamente confinados (por pasillos, torniquetes de acceso, escaleras mecánicas, túneles y galerías) y monitoreados (por cámaras y guardias de seguridad). El uso del tiempo es también delimitado por la programación de espectáculos y representaciones y por características físicas como la disponibilidad o ausencia de asientos y lugares de reunión. (...) Excepto aquellas promovidas por los auspiciadores corporativos, otras actividades son a menudo interceptadas o denegadas” (Judd, 2003:56).

La urbanización turística acaba por generar un producto específico de consumo cultural, es decir que proporciona la oportunidad de generar ingresos a través de sí misma. Se trata, entonces, de una lógica de producción industrial, crecimiento de rentas, y mejoras técnicas a un producto del que sus consumidores, los turistas, logran identificar y anticipar su posible experiencia una vez arribados (Clavé, 1998). A través de ese reconocimiento, un determinado espacio se incorpora al sistema de producción turístico.

Esta incorporación implica una conversión de recursos y una creación de productos, es decir, implica la inclusión de recursos, en tanto que bienes patrimoniales, generalmente públicos, al propio producto turístico —playas, monumentos históricos, espacios naturales—; y la creación de atracciones a manera de productos turísticos específicos —parques temáticos, cruceros—. Es de esta manera como, tradicionalmente, la industria ha dotado de sentido determinados espacios y ha generado ciudades específicas para el turismo. Ha propiciado la urbanización turística (Clavé, 1998:24).

Estos lugares coexisten con los espacios y las prácticas populares, y configuran un ocio destructivo que pone en riesgo la sustentabilidad del recurso paisajístico del cual dependen las

economías locales (Hernández, 2009). En otros casos, nuevas urbanizaciones se crearon con la premisa utópica de convertirse en ciudades monofuncionales para el ocio que respondieran a la consolidación del turismo mundial. Como cualquier otro producto de consumo, su configuración y su éxito estará dado por la capacidad de consumo de los turistas, la capacidad de inversión de capital y la capacidad de brindar puestos de trabajo a la mano de obra, frecuentemente estacional y en condiciones precarias. Las concepciones pasadas del balneario como espacio para el bienestar, la sanidad y la democratización del derecho al descanso, viraron mayormente hacia la idea del balneario como espacio ligado al consumo turístico. La ciudad costera se seguirá desarrollando hasta el presente poniendo en el centro las demandas de turistas-consumidores, adaptando la materialidad urbana para emular la cultura de sus lugares de origen, y construyendo una escenografía para el disfrute, el entretenimiento y el consumo, paralela a la vida cotidiana de la localidad. Queda en gran medida reducida a su valor de cambio y corre el riesgo de promover políticas excluyentes, más orientadas a la competitividad que a los derechos de los ciudadanos.

PROCESOS DE MEMORIALIZACIÓN

La memoria colectiva (Halbwachs, 1968) se diferencia de la memoria histórica. Esta última busca privilegiar un relato único y unívoco de los acontecimientos pasados y, en particular, de aquellos que alteran las existencias de grandes grupos sociales, como podría ser una nación. Entre esos grandes grupos y el individuo hay otros grupos más restringidos, cuyas transformaciones actúan mucho más directamente sobre la vida y pensamiento de sus miembros, y que desarrollan otras memorias colectivas originales privilegiando los acontecimientos importantes para ellos; solo retiene aquello que aún está vivo o que puede vivir en la conciencia del grupo que mantiene esa memoria colectiva dada. No existen como en la historia divisiones determinantes entre el pasado y el presente, para un grupo dado, el presente es lo único que existe y el pasado ya no es; si llegaran a ocurrir transformaciones que afecten la vida del grupo, este hará lo que esté a su alcance para rescatar en la memoria aquello que permita seguir dándole continuidad a la identidad del grupo. Tales memorias subsisten lo que dure el tiempo de vida del grupo y lo que resista la capacidad de recordar de sus miembros. Mientras la memoria sea habitada en la repetición de la vida cotidiana no habría necesidad de fijarla por escrito ni de otorgarle lugares. Es con el recambio de un grupo (la desaparición o aislamiento de sus miembros) que la memoria se desmorona, y el único medio de salvar esos recuerdos de la muerte es dejarlos por escrito en una narración mediada y ordenada, cuyos

recuerdos elegidos, cotejados y clasificados marcan una distancia con el presente de un nuevo grupo. Entonces ya no se está en el terreno de la memoria colectiva, sino de la historia.

“La memoria es la vida, siempre llevada por grupos vivientes y a este título, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, susceptible a largas latencias y repentinas revitalizaciones. La historia es la reconstrucción, siempre problemática e incompleta, de lo que ya no es. La memoria es un fenómeno siempre actúa un lazo vivido en presente eterno; la historia, una representación, del pasado. Porque es afectiva y mágica, la memoria sólo se acomoda de detalles que la reconfortan; ella se alimenta de recuerdos vagos, globales o flotantes, particulares o simbólicos, sensible a todas las transferencias, pantallas, censura o proyecciones. La historia, como operación intelectual y laica, utiliza análisis y discurso crítico” (Nora, 1984:3).

Los procesos de memorialización son las estrategias de supervivencia que se orientan a reconstruir el recuerdo y contrarrestar el olvido a través de emplazar recordatorios públicos o privados. Funcionan como homenajes, representaciones físicas o virtuales, o actividades conmemorativas. Los objetos de la memorialización son resultado de una reconstrucción del recuerdo a partir de diversas imágenes del pasado reproducidas en las luchas de poder que se disputan la hegemonía y reafirman y modelan las identidades grupales.

En este punto se torna importante recuperar algunas categorías conceptuales del campo de estudios de la memoria, que retoman y desarrollan la idea de memoria colectiva de Halbwachs. En primer lugar, se puede recuperar el trabajo de Jan y Aleida Assman (1995) que define dos tipos de memoria: una memoria cultural y una memoria comunicativa. La primera se refiere al proceso mediante el cual los referentes de la Historia oficial se incorporan a la identidad de un grupo social dado, y se resignifican en las interacciones cotidianas a partir de la identificación absoluta e incuestionable con un referente con cierto aura solemne. Por el contrario, la memoria comunicativa es siempre cambiante, mutable y actualizable; los procesos de comunicación en espacios públicos y cotidianos permiten la resignificación dinámica de los referentes del pasado. En segundo lugar, Pierre Nora (1984) desarrolla las categorías de lieux de mémoire (lugares de la memoria) y milieux de mémoire (ambientes de memoria). Los

primeros con lugares donde la memoria se deposita pero no se vive ni se ejercita y, bajo el pretexto de la conservación patrimonial, enfrentan obstáculos para establecer diálogos con el presente y el futuro; aún así, sirven como referencias para que futuras generaciones creen y recreen sus identidades. Los ambientes de memoria, en cambio, son espacios vivos de la memoria, en ella se reconoce el valor de las acciones y el performance que permiten la mutación de los mensajes. Existe tensión entre lieux y milieux por tratarse de expresiones opuestas de concepciones sobre el valor identitario; la “condición dominante y topográfica de los lieux de mémoire los hace incapaces de actualizarse, dándoles como función la supresión y destrucción de la memoria comunicativa a favor de la Historia” (Beltrán, 2019:5). En tercer lugar, es pertinente retomar la distinción que elabora Tzvetan Todorov (2000) entre memoria literal y memoria ejemplar. La primera se refiere a una inmovilización de la memoria en la que los acontecimientos son recordados en sí mismos, sin un procesamiento del dolor, y se deja al presente siempre sometido a ese evento pasado; esto implica una sacralización de la memoria y, en igual medida, la vuelve estéril en vistas al futuro. Por otro lado, la memoria ejemplar implica la apertura del recuerdo en busca de lecciones que se proyectan hacia las esferas públicas; el recuerdo se construye y moviliza la acción hacia el presente.

El espacio urbano puede constituirse como lugar de cruce entre lo biográfico y lo memorial, como entramado vivo de las diversas narrativas, tanto de la experiencia individual como de la colectiva. Los grupos y los lugares reciben huellas unos de los otros, cada etapa del desarrollo de un grupo puede traducirse en términos espaciales y la misma memoria colectiva del grupo se basa en imágenes espaciales.

“El grupo no solo transforma el espacio en el cual ha sido insertado, sino que también cede y se adapta a su medio ambiente físico y acaba encerrado en el espacio que él mismo ha construido. La imagen que el grupo tiene del ambiente que lo rodea y de su estable relación con ese ambiente, es fundamental para la idea que ese grupo se forma de sí mismo” (Halbwachs, 1990:13)

Si todos los movimientos del grupo pueden traducirse en términos espaciales, así como su memoria colectiva se basa en imágenes espaciales, es porque cada detalle del espacio, sólo inteligible para los miembros del grupo, corresponde a diferentes aspectos de la estructura y de la vida de esa sociedad en su dimensión más estable. El grupo urbano tiene la impresión de que se mantiene idéntico en la medida en que el ambiente que lo rodea permanece idéntico a sí mismo. Recuperando la Poética del espacio de Bachelard (1965), Arfuch ubica a la casa natal

como el punto de partida del espacio biográfico. Esa morada, “en el sentido fuerte de morar, estar en el mundo, además de tener un cobijo, un resguardo, un refugio” (Arfuch, 2014:85), habilita un modo de habitar que constituye un zócalo mítico de la subjetividad, donde anidan la memoria del cuerpo y las imágenes tempranas imposibles de recuperar. Halbwachs insiste en que si entre las casas y calles de una ciudad y los grupos que la habitan no existiera más que una relación accidental y de corta duración, ellos podrían destruir sus casas, sus barrios y su ciudad entera, y reconstruir en el mismo lugar una distinta. Sin embargo, el paso del tiempo hace que frente a las grandes transformaciones materiales urbanas, las piedras no pongan objeciones pero los grupos sí. La fuerza de resistencia de un grupo que busca recuperar un equilibrio pasado se traduce en estrategias que le permitan adaptarse a las nuevas circunstancias y triunfar parcialmente en afirmarse en un espacio y una estructura social que en el presente son ausencia pero alguna vez fueron suyas. Entre esas estrategias están aquellas que permiten hacer presente lo que está ausente, el señalamiento de marcas urbanas que funcionan como anclajes físicos materiales ligados a memorias de acontecimientos pasados, y muchas veces traumáticos.

“En la ciudad la memoria nos sale al paso, a cada paso, aún desprevenido. Memorias de su propia temporalidad -y entonces, ya hecha historia- y memorias que nos pertenecen, que están atesoradas como en un desván, sin ser llamadas, pero que de pronto irrumpen al atravesar un espacio familiar, un cierto giro de la calle, una casa que habitamos o frecuentamos en otro tiempo, el sitio de una escena feliz o dramática, la escuela a la que iban nuestros hijos, la plaza, el café, la panadería... Imágenes súbitas, que se articulan en sintaxis caprichosas y transforman el simple andar en un ejercicio de anamnesis, de rememoración” (Arfuch, 2014:90).

Un sitio adquiere el atributo de lugar a partir de la experiencia de individuos y grupos que dan una connotación simbólica y llenan de significado un espacio cuando se usa, se proyecta y se significa para dar cabida y expresión a los recuerdos y a las prácticas de conmemoración. El lugar suele configurarse a través de distintos soportes que se distribuyen en el espacio; puede tratarse de espacios singulares que se marcan como hitos en la memoria (una esquina), trayectorias (redes), o espacios/representaciones (materiales o imaginarios) de aquellos sitios que se han constituido como referentes. Tomando esa demarcación como punto de partida, es

posible analizar cómo se articulan esos espacios y lugares mediante estrategias narrativas que se orientan a exponer y representar el pasado de determinada forma.

“Las expresiones o manifestaciones que puede tener la memoria en el ámbito de la ciudad, son explicadas por Chang & Huang (2005). Los autores distinguen la representación de la memoria en el espacio bajo tres medios: los *builtscapes*, entendidos como lugares en los cuales la memoria ha sido materializada, como por ejemplo un edificio; los *eventscapes*, entendidos como la recreación de la memoria social, como por ejemplo las actividades de conmemoración; y los *artscapes*, entendidos como el arte de olvidar y recordar” (Raposo, 2013:90).

A continuación, se desarrollan brevemente algunos acercamientos a las formas que pueden tomar los procesos de memorialización en espacios dados:

El encanto romántico de las ruinas. Las ruinas pueden interpretarse como señales del pasado en el presente; esas interpretaciones estimulan una construcción imaginada del pasado siendo que se materialidad estructurante ya no existe como tal. Esas interpretaciones pueden connotar sentidos pesimistas u optimistas con respecto al propio presente (Fortuna, 1998). En el primer caso, las ruinas evocan lo transitorio y efímero de la vida, la decrepitud y decadencia de modos de vida pasados, un memento mori ante la certeza de un presente sin futuro. En un sentido más optimista, las ruinas materializan los cuatro ingredientes del consuelo del pasado identificados por Lowenthal (1975): antigüedad, continuidad, finalismo y secuencia. La ruina contiene el sentimiento de equilibrio entre la cultura y la naturaleza atribuido a comunidades más primitivas; se conforma de un proceso de creación acumulativa que heredamos; se presenta como una obra acabada, estable en contraposición a la incompreensión y el desorden del presente; ayuda a los sujetos a ordenar y a volver inteligible el pasado. El encanto romántico de las ruinas reside en que al recorrerlas y resignificarlas, funcionan como un espacio ritual que habilita la evasión del presente y la proyección hacia un lugar y un tiempo fantásticos, un pasado imaginado. Sin embargo, en su obra *Ruinas* (1959), Simmel determina que no todas las ruinas tendrían ese efecto apaciguador cuando establece una distinción entre las ruinas que revelan la fuerza de la naturaleza y el paso del tiempo, y aquellas en las que se manifiesta patente la destrucción por la mano del hombre. Estas últimas “son señales de sucesos trágicos, no de un pasado glorioso sino de una decadencia política y de la negligencia de los individuos” (Fortuna, 1998:67).

Memorialización y lugaridad postraumática. Más allá de su anclaje en una materialidad o en un espacio dado, las memorias colectivas son construidas por sujetos que las crean y recrean, las tensan, las transforman y las ponen en diálogo o conflicto con otras; son un reflejo de las luchas de poder por la hegemonía de la memoria y del olvido. La apropiación popular de los sitios de memorialización y de los hechos a memorializar pueden empoderar la resistencia de grupos sociales marginales que muchas veces surge en respuesta a la imposición de una memoria oficial que deja fuera sus reivindicaciones y pedidos de justicia. En este sentido, ciertas memorias colectivas permiten recuperar experiencias particulares en torno a espacios y acontecimientos allí ocurridos y, también, se transforman en un potencial reparador de ciertos procesos traumáticos (Raposo, 2013). El trauma, de carácter elusivo e intratable, se revela en síntomas, en la narración que bordea lo indecible pero arriba a un efecto terapéutico al llenar de sentido la experiencia y recuperar el lazo de la comunicación en su sentido ético. Allí comienza una discusión en torno a la forma si existen estéticas apropiadas para materializar la memoria y la representación adecuada de un hecho traumático que pueda visibilizarlo sin trivializarlo ni profanarlo. Además, si la materialización de la memoria colectiva llegara a ser reconocida y apropiada por el aparato del Estado, daría lugar a “una lucha entre el recuerdo selectivo y el olvido institucional, no sólo respecto de acontecimientos, sino que también de personas silenciadas y marginadas, o bien, de ciertos aspectos de ellas que pueden resultar conflictivos” (Raposo, 2013:90).

Patrimonialización y mercantilización de la memoria. El patrimonio histórico es siempre resultado de una selección de ciertos referentes identitarios del pasado que se determinan en el presente. La selección, llevada adelante por sectores del poder político o económico, establecen una versión de la identidad que se privilegia sobre otros factores y que anula otras posibles selecciones y sus correspondientes versiones identitarias (Gonza, 2018). En consecuencia, los modos de organizar el espacio, la centralidad conferida a ciertos lugares, instituciones y monumentos históricos y los modos de andar la ciudad, son el testimonio de una memoria histórica que se privilegia en el relato urbano. Esta cristalización implica la censura de aquello que se salga de lo previsto por esta narrativa, incluidas las memorias colectivas que no quedan comprendidas en la memoria oficial. A su vez, es posible hacer una distinción entre el patrimonio como referencia y el patrimonio como recurso (Catullo, 2016). En el primer caso, se pondera un genuino trabajo de memoria en relación a los sentidos enraizados y subyacentes de saberes y valores ampliamente compartidos por los miembros de un grupo dado, y los bienes, espacios y tradiciones, que los condensan y estructuran la memoria colectiva. En cambio, la

apropiación del patrimonio como recurso privilegia las potencialidades de los bienes y tradiciones culturales en la medida en que sean bienes aptos para su mercantilización, sobre todo en la industria del turismo. La competitividad de la ciudad turística en el mercado suele implicar alteraciones en la materialidad del espacio, en las prácticas sociales y en la autopercepción de los habitantes, en la búsqueda por resaltar de forma selectiva las características del patrimonio consideradas positivas o en la concepción de rasgos identitarios nuevos y artificiales que den vida a la marca-ciudad.

CAPÍTULO 2

REPRESENTACIONES DE LAS CIUDADES COSTERAS EN EL CINE

NUEVO CINE ARGENTINO EN LA DÉCADA DEL 2000

El Nuevo Cine Argentino inicia a mediados de los años noventa y puede entenderse mejor como un movimiento surgido como respuesta a otros que a partir de características comunes a sus referentes. Como cine nacional directamente anterior puede señalarse, por un lado, el de los tardíos 80 que consideraba al cine como una función social catártica y edificante, y sus películas se definían por su voluntad alegórica, por el mensaje que pretendían transmitir a través de diálogos grandilocuentes y de corrección ideológica, por proyectar una idea homogénea de la Nación que tomaba a la familia como su ejemplo; por otro lado, el cine de los primeros 90 que era visto como un negocio por los grandes multimedios argentinos y que se legitimaba a partir de la cantidad de entradas vendidas (Campero, 2009).

Al intentar delinear algunos rasgos comunes de las producciones del Nuevo Cine Argentino, y de cara a las piezas audiovisuales que se analizarán en el siguiente apartado, se torna más fructífero intentar señalar algunos recursos que podrían considerarse cartográficos, en la medida en que permiten

“hacer el mapa y no el calco. (...) Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social” (Deleuze y Guattari, 1980: 17-18).

Ciertos recursos cinematográficos del Nuevo Cine Argentino permiten desplegar una cartografía sensible que atraviesa, deconstruye, reconstruye y resignifica las representaciones

más bien abstractas de los planos oficiales de las ciudades costeras argentinas y, muchas veces, subvierte los discursos oficiales pronunciados sobre ellas.

- ***El alejamiento de lo “pornográficamente” político***

La expresión corresponde a Néstor Frenkel cuando al ser interrogado acerca de la perspectiva del abordaje político de los acontecimientos en “Construcción de una ciudad”, replicó que “todo tiene un costado político pero esta no es pornográficamente política” (Frenkel en Piedras, 2016: 137). En todos los casos analizados, los directores se alejan de la perspectiva marcadamente ideológica, pedagógica y moralizante del cine de los años 80, del discurso verdadero y unívoco, y de la única narración aceptada de la memoria nacional. Todas las obras son políticas y dejan planteado un posicionamiento, pero lo hacen de una forma que no subestima al espectador y deja abierta la lectura a diversas interpretaciones y apropiaciones del material fílmico. Los personajes proyectados en las obras del Nuevo Cine Argentino y sus historias ya no funcionan como alegorías de la historia de grupos sociales más grandes, ni como ejemplo edificador. En las historias desarrolladas en las películas domina lo literal, “los personajes forman su propio mundo y no necesitan de ninguna redención exterior que lo signifique: ni la Nación, ni los silenciados, ni la Historia” (Lattanzi, 2015: 15). Los procesos históricos, sociales, económicos y políticos se pueden aprehender a partir del devenir de los personajes y las prácticas que despliegan en el espacio diegético, como reproducción o resistencia, sin que sea necesario explicitarlos, explicarlos ni valorarlos de forma directa.

- ***El rescate de lo afectivo, la ironía y la duda***

En línea con lo anterior, el Nuevo Cine Argentino jerarquiza los afectos al reconocer que “hay conocimientos cuyo acceso solo puede darse desde lo emocional: la cuestión del desarraigo, el valor de los detalles que se presumirían insignificantes” (Bitonte y Grigüelo, 2018: 28). Las aproximaciones cinematográficas parten de un hecho puntual (la captura de un grupo de jóvenes en una balsa, la existencia de las ciudades balnearias, la reconstrucción de una ciudad demolida y cubierta por agua) para luego ramificarse en un recorrido no lineal, que indaga en las percepciones, recuerdos y emociones de los personajes o entrevistados. Los documentales y *mockumentaries* del Nuevo Cine Argentino rompen los contratos de lectura tradicionales en cuanto no son obras que comuniquen certezas o datos factuales. Los límites entre lo verídico y lo ficcional se desdibujan; el documentalista asume el rol de observador con puntos de vista subjetivos que registra un entorno entre lo real y lo simulado. El montaje contribuye a resquebrajar y estallar las certezas y la objetividad porque “se estructura paradójicamente, en

una sucesión de situaciones enfrentadas que se aproximan para desdecirse” (Bitonte y Grigüelo, 2018: 28).

- ***La sonoridad como recurso resignificante***

Las obras del Nuevo Cine Argentino recurren al sonido ya no solo como un acompañamiento de las imágenes, sino como un elemento capaz de ponerlas en duda, cuestionar su verdad, contradecirlas y resignificarlas. Martel genera imágenes hápticas a partir de sonidos, el universo diegético se torna inmersivo y, a la vez, los sonidos presentan indicios de aquello que ocurre fuera del campo visual, lo que escapa a la imagen. Del mismo modo, las palabras sobrepasan la literalidad de lo propiamente dicho y dan lugar a una polifonía de la oralidad llena de sentido en sí misma. Llinás despliega un cine hipernarrativo en que el “uso intensivo y extensivo de la lengua somete las imágenes a la potencia del discurrir narrativo” (Depetris Chauvin, 2019), y describe desde la trascendencia y la épica unas imágenes harto cotidianas. Frenkel se apoya en lo sonoro—la banda sonora, los silencios y la voz en off—para marcar el tempo entre lo festivo y lo melancólico, anclar irónicamente los discursos de sus entrevistados, y cuestionar la certeza y literalidad de la imagen.

- ***La recuperación del lenguaje coloquial***

El primer cine de la democracia tomaba del teatro independiente las construcciones alegóricas que facilitaban las lecturas políticas y la centralidad de las palabras y su contenido; “los diálogos eran inverosímiles y grandilocuentes, escritos como consigna para tener resonancia histórica” (Campero, 2009: 22). El Nuevo Cine Argentino recupera jergas y variantes del habla cotidiana argentina, como puede percibirse tanto en los diálogos de los personajes de Martel, como en los testimonios de los entrevistados de Frenkel, y en la verborrágica voz en off de Llinás. El recurso del lenguaje coloquial permite extraer imágenes y percepciones más auténticas desde el discurso. Además, la decisión de Martel de incluir diálogos en lenguas originarias sin traducirlas al español pone en escena las barreras lingüísticas entre el Estado y esos sectores de la población, y la constitución identitaria y la cosmovisión transmitida en la oralidad como baluartes de esas comunidades.

ANÁLISIS DE LA FILMOGRAFÍA

Para este primer análisis de la filmografía, se parte de la premisa de que las obras cinematográficas pueden considerarse textos y, por lo tanto, son generadores de sentido y son plausibles de ser interpretados. Se considerarán las tres obras como corpus principal y el

análisis será complementado con otras fuentes extratextuales: documentales, periodísticas y literarias.

“No se puede abordar un texto de manera interesante sin movilizar innumerables percepciones, informaciones, hipótesis y conceptos “extratextuales”, sin los cuales ni siquiera se podría justificar por qué se está analizando este texto y no otro. Salvo actitudes (explícitas o no) del orden de la pura contemplación estética, lo interesante no es nunca el texto en cuanto tal, sino las marcas de la semiosis de la cual es portador, semiosis que siempre, necesariamente, trasciende el discurso que se está analizando en un momento dado” (Verón, 2013: 105).

En esta instancia, el análisis se orienta a intentar comprender los sentidos otorgados al objeto filmado, las ciudades costeras, a partir de interpretar los signos visuales y sonoros de cada una de las obras. En esa primera lectura, se identificarán representaciones de procesos de modernización, turistificación y memorialización, tal como fueran narradas a través de la lente de directores del Nuevo Cine Argentino de la década del 2000. A partir de aquello identificado, se procederá a una siguiente instancia de análisis que permita aprehender esos procesos amplios y complejos comunes a varias ciudades costeras, y su papel en las configuraciones identitarias de este tipo de urbanización.

➤ **BALNEARIOS**

El film de Mariano Llinás, *Balnearios* (2002), se adscribe a la categoría cinematográfica de falso documental (Bitonte y Grigüelo, 2018: 21) puesto que parodia los discursos didácticos y moralizantes de los documentales tradicionales y tensiona los límites entre lo verídico y lo ficcional. A lo largo de 4 capítulos, pone en duda la geografía regida por principios racionales y por lógicas políticas, económicas y técnicas al recuperar “los elementos afectivos de la topografía vacacional” (Depetris, 2019: 38-39) y crea una cartografía sensible, que se va dibujando sobre un mapa de ruta argentino en apariencia inerte. Un elemento cinematográfico determinante en *Balnearios* es el uso de la voz en off como un dispositivo narrativo que va configurando un relato y un espacialidad, y que somete a las imágenes al discurrir narrativo matizándolas y contradiciéndolas. Esa voz en off omnisciente y omnipresente introduce y configura a los personajes; describe los espacios, manteniendo distancia de la rigurosidad científica y apelando a la exageración, a la emocionalidad y al ridículo; vuelve difusa la

temporalidad de los acontecimientos; y despliega conjeturas que vuelven al texto oscilante entre la duda y la certeza, lo factual y la opinión, la realidad, la ficción y lo inverosímil que podría ser cierto (Depetris, 2019).

Balnearios crea una dialéctica entre el humor, la romantización irónica de un pasado mejor y la pura melancolía. Se crea un aura que rodea a esas urbanizaciones y las ubica en un lugar y un tiempo del orden de lo mítico, de lo antiguo, de lo misterioso; un tiempo fuera del tiempo (Lowenthal, 1975). Las pone en relación estrecha con lo primitivo, con el instinto animal de nadar, zambullirse, flotar, explorar, desafiar y celebrar el agua. Los balnearios aparecen como algo surgido del puro placer y del juego; inseparables de las profundidades de la memoria y de la infancia.

“Los balnearios surgieron como un juego. Los inventó un siglo que todavía jugaba, que todavía era un niño. Es por eso que pensar en los balnearios es siempre pensar en la infancia. En la infancia del siglo, en la infancia del país, y también en la propia. En la felicidad simple y diáfana, en tiempos que evocamos como exaltados y brillantes. Son el lugar de las cosas pasadas, de las cosas buenas. Son, probablemente, algo triste. Y lo más extraño, es que todo en los balnearios es alegre” (Llinás, 2002).

El falso documental de Llinás caracteriza a los balnearios esencialmente como ruinas (Fortuna, 1998; Lowenthal, 1975; Simmel, 1959) en las que convergen la memoria colectiva y la memoria individual de los argentinos.

Una *chanson triste* sobre la Belle Époque argentina

El prólogo ubica el origen de los balnearios en “una época arrebatada y arrogante”, de grandes transatlánticos, grandes hipódromos, grandes casinos, grandes hoteles, en la que podría reconocerse la llamada Belle Époque argentina de finales del siglo XIX y principios del siglo XX (Romero, 1976). La narradora exalta la grandeza de esos tiempos pasados creando una épica en torno al surgimiento de los balnearios. Describe la lucha contra las fuerzas de la naturaleza de la que aquellos primeros hombres debieron salir victoriosos—contra el viento, el mar, la arena, la sal— para poder erigir “una ciudad faraónica” en medio de la nada.

En ese entonces eran “solitarios y remotos” o podría decirse que inaccesibles para otros grupos sociales por fuera de las altas burguesías. Las imágenes de archivo en Super 8 acompañan la

transición de los balnearios como espacios de élite a los balnearios como destino preferido del turismo masivo durante el verano. Con este cambio, continúa la narradora, se habían convertido en “otra cosa”, en “una cosa extraña”, “en su propia parodia, en su propia caricatura”, “en monstruos”.

“Cuando esa época se terminó, cuando sus transatlánticos fueron a parar al fondo del mar y cuando sus dirigibles se prendieron fuego, los balnearios quedaron como los únicos sobrevivientes. Como náufragos. Como seres de otro mundo; como dinosaurios” (Linás, *Balnearios*, 2002).



Figuras 1, 2, 3 y 4. Fotogramas de Balnearios (Linás, 2002).

El tono del prólogo sugiere el punto de vista de una oligarquía ociosa, ahogada en melancolía, fantaseando con haberlo perdido todo; no solamente el acceso exclusivo a las ciudades balnearias sino su estilo de vida y posición estable en la cima de una sociedad jerárquica que, a comienzos del nuevo siglo, se resquebrajaba y por sus grietas desbordaba una numerosa sociedad otra que reconfiguraba las dinámicas sociales y espaciales (Romero, 1976). La decadencia de la Belle Époque argentina llega a su epítome en “Historia de Mar del Sur” que

proyecta imágenes del Hotel Boulevard Atlántico en estado de abandono y cuenta su historia (con algunas digresiones ficcionales), centrándose en el misterioso señor G. (una ficcionalización de su ex propietario y cuidador, Eduardo Gamba) y su peculiar vínculo con el edificio. El Hotel Boulevard Atlántico fue inaugurado en 1890 buscando posicionarse entre los balnearios de la costa atlántica argentina; se trató de un gigante de 4500 metros cuadrados que dio origen y el nombre original al pueblo hoy conocido como Mar del Sud. Sin embargo, el tren, que era un elemento clave para el éxito del proyecto, llegó hasta Miramar, a tan solo 15 kilómetros. Material y simbólicamente fue un techo al progreso argentino. La crisis económica de 1890 y el suicidio del director del banco a cargo de la construcción del hotel en 1892 truncaron el proyecto del hotel y fueron el puntapié para una la cadena errática y precipitada de sucesos que incluyeron las muertes de inmigrantes judíos rusos al final del siglo XIX, la concentración de espías nazis en la década de 1940, la llegada de Eduardo Gamba en 1948, su enamoramiento de la cantante francesa Mabel Dupont y la adquisición de la propiedad en 1974, la búsqueda de socios para solventar el mantenimiento de la propiedad que derivó en usurpación, estafas, asesinato y robo patrimonial por un grupo mafioso en la década de 1990. El episodio transcurre en esta sucesión de hechos narrados de forma vertiginosa emulando un relato policial, con fotografías ficcionales en blanco y negro, y con la aparición de Eduardo Gamba interpretándose a sí mismo como el Señor G.



Figuras 5 y 6. Fotogramas de Balnearios (Llinás, 2002).

Se suma el acompañamiento de la canción *La Grand Maison Sur la Mer*, compuesta por Gabriel Chwojnik como parte de la banda sonora original de la película. Sus versos reflejan el destino fatídico del Paraíso “posible, inmediato y fácil” soñado por las oligarquías argentinas en una melodía melancólica y en la voz de quien pudiese haber sido la cantante francesa de vodevil:

*Hay una casa junto al mar
Sucia de viento y tempestad
De años feroces, de alta edad
Y de tristeza...
(...) La vieja casa junto al mar
En una triste playa austral*

*Abandonada, sepulcral
Casi desierta...
(...) ¡Mi triste casa junto al mar!
¿Sufre alguien más tu soledad?
¡Oscura cárcel junto al mar!
¿A quién encierras?*

El despliegue estival de la ciudad escenográfica

En “Episodio de las playas”, las ciudades balnearias son presentadas como el producto de un modelo urbano específico surgido de un cambio en la percepción de espacio litoral; la costa argentina pasó de ser entendida como un terreno de escaso valor productivo para la actividad agrícola-ganadera a ser reconsiderada desde una valorización turística por parte de los desarrolladores inmobiliarios.





Figuras 7, 8, 9, 10, 11 y 12. Fotogramas de Balnearios (Llinás, 2002).

“Lejos de los grandes centros urbanos, lejos de los polos productivos e industriales, rodeadas de campos fértiles, mieses y ganados, en una angosta franja costera compuesta básicamente por médanos, bosques y arenales; en una región remota, ventosa, improductiva e inútil, florece un inédito modelo de emplazamiento urbano: la «Ciudad Balnearia». Alineadas la una junto a la otra, idénticas, hermanadas por sus extraños nombres marinos, estas metrópolis deparan, al observador imprevisto, más de una sorpresa” (Llinás, 2002).

El episodio emplea una adjetivación excesiva pero poco explicativa y se apoya en un trabajo de remontaje, que implica arrancar a las imágenes de su contexto e intención original y otorgarles un sentido nuevo en el marco del nuevo montaje, que les hace mostrar algo diferente o decir más de lo que se proponían. Así, la nostalgia del álbum de fotos familiar o los registros televisivos de las vacaciones en la Costa Atlántica viran a un desequilibrado anclaje visual de las descripciones elaboradas desde una subversión del punto de vista antropológico por un narrador que resalta algunos absurdos en la espacialidad y las prácticas de estos tipos de emplazamiento.

“Por cada hombre hay entre tres y cuatro viviendas. Por cada edificio de departamentos, entre cero y un habitante. (...) Durante la mayor parte del año, estas ciudades permanecen vacías. Las calles están desiertas; los negocios, cerrados; los hoteles, inactivos; los grandes edificios de departamentos, deshabitados. Son, literalmente, ciudades muertas, abandonadas, inertes, yermas, baldías, fantasmagóricas. (...) En año entero de abandono, de letargo, de olvido, se corrige en pocos

días. La actividad se vuelve febril. Se trabaja día y noche, sábados y domingos. Todo se repara, todo se acondiciona, todo se modifica. A fines de noviembre comienza la transformación en las playas. Lentamente, la arena comienza a poblarse de postes paralelos, regulares y simétricos. Más tarde, se les agregan travesaños y horcones. Los esqueletos son dispuestos en hileras. Estas hileras pronto se duplican, y triplican. Finalmente, son pintados, dotados de aparejos y de lonas. A mediados de diciembre, están listos” (Llinás, 2002).

El narrador describe las intervenciones materiales en el espacio que alistan a la ciudad costera para la llegada de turistas en la temporada alta del verano. Estas transformaciones permiten dar cuenta de la intensificación de las características escenográficas ligadas al proceso de turistificación de las ciudades balnearias de la Costa Atlántica argentina, es decir, la elaboración planificada de imágenes urbanas que presenten una ciudad del ocio y el consumo, a la vez que permitan diferenciar y poner en valor a cierta ciudad en relación a otras (Vera, 2019). Los elementos, itinerarios y prácticas del enclave turístico, específicamente la cultura de sol y playa común al balneario, son enumerados por el narrador.

“Una abrumadora marea humana cubre plazas, paseos, hoteles, peatonales, la arena y el agua. Las diferentes playas se vuelven una cosa única, homogénea: sombrillas, carpas y gente. (...) “En torno de la «s sombrilla» se organiza todo el campamento. (...) Ya instalados, los veraneantes se reparten inmediatamente sus actividades: los mayores se entregarán al sol y a la inactividad casi absoluta. Luego, un raro impulso los llevará a emprender largas y vanas caminatas, de un lado a otro, formando un tráfico continuo, perpetuo, inagotable. Los niños (...) desplegarán una irritante gama de rituales; buscarán moluscos, construirán castillos, se «harán milanesa», arrojándose mojados en la arena seca, se cubrirán de arena hasta la cabeza, ensayarán juegos nuevos, inauditos y exasperantes, y reclamarán la atención de sus padres en todo momento, en forma insistente, incesante. (...) Los campos de juego aparecen de la nada, y se diluyen en la nada. Los juegos clásicos de la playa no encierran demasiados secretos. Si tienen reglas, suelen ser soslayadas. En general, suelen consistir, simplemente,

en arrojar algo (...) Los ancianos, indiferentes ya a todo, disfrutarán de ella de un modo tenue, desganado. Preferirán la comodidad de una silla, la contemplación y la exposición al sol localizada. (...) Las mujeres dedican al físico la totalidad de su tiempo. Su apoteosis son las masivas colonias de gimnastas improvisadas. (...) El resto del día se consagran al sol” (Llinás, 2002).

Las ciudades costeras devenidas destino turístico requieren dotarse de servicios e infraestructuras, privadas o públicas, que respondan a la demanda de entretenimiento y consumo de los visitantes (Clavé, 1998). Esto da lugar al desarrollo de comercios y trabajos temporarios y específicos de la actividad turística balnearia, como venta o alquiler de pelotas, reposeras, sombrillas, baldes y palas, tiendas de souvenirs, vendedores playeros, instructores de deportes acuáticos, y bañeros.



Figuras 13, 14, 15 y 16. Fotogramas de *Bañeros* (Llinás, 2002).

Más allá de la franja de playa, esa infraestructura se despliega también en la calle principal del centro urbano por la noche.

“Las «principales» suelen ser idénticas la una a la otra. Un abarrotamiento de negocios, casas de comida, carteles de neón, vendedores callejeros, payasos y repartidores de volantes. Una suerte de torbellino de gente, de niños, de jóvenes semidesnudos, de músicas estridentes, de chucherías y de dulces. Los veraneantes se limitan a recorrerlas de cabo a rabo, una y otra vez, un día tras otro, viendo hasta el infinito las mismas vidrieras, las mismas ofertas, los mismos negocios. Las opciones nocturnas suelen ser masivas (...) dan lo mismo las compañías de teatro de revistas, los cómicos televisivos de segunda línea, los cantantes de antaño o los números de magia e hipnosis. Los escenarios improvisados proliferan. La gente, ávida de espectáculo, de diversión circense, simplemente acude. Otra variante es la concurrencia compulsiva a los enormes galpones que albergan los juegos electrónicos y mecánicos” (Llinás, 2002).

Una vez transcurridos los meses de mayor actividad turística del verano, las viviendas de alquiler vuelven a desocuparse, muchos comerciantes cierran o migran y la infraestructura balnearia se desarma. Desmembrada la materialidad de lo escenográfico, queda la ciudad de los residentes y la imagen del destino turístico en el imaginario geográfico argentino, que reavivará las campañas de marketing para la siguiente temporada.

Una lucha perdida contra el agua y un balneario popular sumergido

Si en “Historia de Mar del Sud” el narrador enaltece la victoria de los hombres en su lucha contra las fuerzas de la naturaleza como mito fundacional de los balnearios, en “Historia de Miramar” es la ciudad de los hombres la que queda sumergida bajo las aguas de la laguna Mar Chiquita, también llamada Mar de Ansenzuza. Si en el primer episodio, el Hotel Boulevard Atlántico se convierte en ruina por negligencia humana, en este episodio aparece la idea de la naturaleza en forma de agua salada que vino a recuperar lo que es suyo, a volver a ocupar el terreno que antaño había perdido ante el avance de los hombres.

“La mayoría, se limitó a ver cómo la mar crecía y crecía, cómo avanzaba, como un ejército invasor, sobre las cosas de los hombres. Vieron cómo la superficie terrestre se volvía acuática; vieron las últimas cosas asomar apenas, como si fuesen los brazos de un ahogado; vieron las

casas, los hoteles y los comercios convertirse en islas, en meros islotes de náufrago. Finalmente, no vieron más nada” (Llinás, 2002).



Figuras 17, 18, 19 y 20. Fotogramas de Balnearios (Llinás, 2002).

Miramar surgió como ciudad balnearia apenas despuntaba el siglo XX; en 1903 ya había pobladores, en 1908 ya se construía el primer alojamiento para turistas, en 1912 ya llegaban turistas atraídos por las cualidades curativas del agua de la laguna y la fangoterapia. La economía del asentamiento, entonces, se basó desde sus orígenes en la explotación turística principalmente. En varias ocasiones el agua de la laguna se había acercado o había cubierto las costas de la ciudad. Sus residentes habían recurrido a colocar bloques de cemento, bombas de extracción de agua, barricadas de escombros y bolsas de arena. En 1977 tuvo lugar la inundación más grave que afectó a la población: quedaron sumergidas 37 manzanas, 198 casas particulares y más de 60 comercios, lo que representó más del 60 por ciento de la población, y 102 hoteles, un 90 por ciento de la infraestructura turística (Macagno, 2020). El narrador no puntualiza sobre los motivos de la inundación que sumergió a la ciudad; especula superficialmente con una gran tormenta, las consecuencias no deseadas de una represa lejana, el calor, las mareas o la luna. Se delinea una división entre una vieja y nueva ciudad que tiene como eje a la inundación. Cuando el agua bajó y a partir de los años ochenta, la ciudad se

reconstruyó, se otorgaron viviendas públicas que permitieron la relocalización de los residentes, y se readaptó el balneario para retomar la explotación turística. El narrador asegura que la nueva ciudad ya “ha olvidado su episodio acuático, y prosigue sus días con tolerable normalidad”.

A la voz del narrador se suma la del guía turístico Pierucci. Desde un bote señala lugares emblemáticos de una ciudad que ya no existe. No hay hoteles, ni pensiones, ni playas, ni piletas, ni plantaciones a la vista, pero Pierucci indica con el dedo dónde mirar. Las imágenes que acompañan su relato son de restos de árboles que asoman sobre la superficie del agua y enfatizan la ausencia de lo nombrado. La cámara acompaña a un buzo que se sumerge camina hasta el límite de la ciudad por la calle que desemboca de forma abrupta en el agua.

“Aquí, por ejemplo, había una kermesse. Aquí, una colonia infantil de vacaciones. Aquí, el autocine. Este era el camping municipal. Aquí, a un par de metros bajo el agua, se extiende la costanera. Aquí la fuente de aguas danzantes; aquí, la calesita. No hay grandes cosas, no hay palacios ni tesoros. Es una Atlántida humilde, doméstica e infantil. Una Atlántida pobre” (Llinás, 2002).



Figuras 21, 22, 23 y 24. Fotogramas de *Balnearios* (Llinás, 2002).

Si el Hotel Boulevard Atlántico quedó en pie como una ruina de un sueño de la oligarquía, las tomas subacuáticas de Miramar dejan entrever la ruina de un balneario popular (Depetris, 2019). Los restos de una estación de servicio YPF, una gomería, una señal de tránsito, constituyen indicios de un turismo de carretera que habilitó el ocio a sectores medios y populares argentinos a partir de 1930.

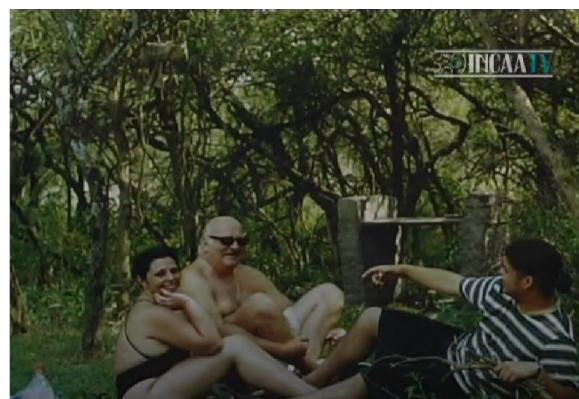
La conquista de los ríos: de criaturas mitológicas, diques y piletones de agua dulce

El último episodio transporta al espectador a los balnearios de Villa Mercedes en San Luis. A diferencia de todos los balnearios anteriores, surgidos de una revalorización y reconversión del paisaje litoraleño, estos balnearios surgen como consecuencia de la construcción de un dique y sus piletones de cemento, y con la apropiación de esos espacios por parte de los residentes de la localidad próxima al dique. Se trata de balnearios hijos de un proceso de modernización nacional que puede enmarcarse en la Ley Nacional de Agua y Energía, y en la creación de la empresa pública Agua y Energía Eléctrica en 1947.

“Estos eran los ríos dormidos que cruzaban las arenas estériles para perderse en el mar. A veces sus corrientes causaron más daños que beneficios y a la catástrofe de la inundación incontenida seguía la de la falta de agua. Entonces un gobierno realista que el pueblo ha consagrado como suyo declaró la guerra contra la sed y la sequía y comenzó a transformar ríos mansos y desaprovechados hasta entonces en remolinos de potencia y de vida; controlados por diques, encauzados por canales de riego, sus aguas que bañarán el suelo patrio harán de él una vasta pradera, y los millones de Kilovatios encerrados en sus corrientes serán extraídos para alimentar poderosas industrias...” (Agua para la Patria, 1950s).

“Los balnearios de Zucco son paradójicos. No sugieren la placidez, el ocio ni el descanso. Proceden en cambio de un mundo fabril, industrial, áspero y gris. Los aquejan los hierros, el cemento, el hormigón, las estructuras amenazantes, el aire a incomodidad y a obra pública. Los otros balnearios rinden culto al mar; éstos, a la ingeniería civil y a la potencia hidráulica. Son improvisados, extravagantes y azarosos. Son los balnearios de la edad de hierro” (Llinás, 2002).

Los balnearios del Episodio de Zucco son una oda al triunfo definitivo del hombre sobre las fuerzas de la naturaleza (el agua de los ríos), su sometimiento a las estructuras artificiales de la ingeniería civil y la obra pública, y su explotación productiva en la generación de energía hidráulica. Sin embargo, las moles de cemento y hierro parecieran dislocadas de las localidades pequeñas en las que se insertan.



Figuras 25, 26, 27 y 28. Fotogramas de Balnearios (Llinás, 2002).

De igual modo, las prácticas y representaciones típicas de las ciudades balnearias parecieran dislocadas de los piletones artificiales construidos en torno a la represa. Aún así, funcionan como tácticas de apropiación del espacio (De Certeau, 1984) por parte de los residentes y permiten llenar de sentido las obras monumentales que les fueron impuestas, y resignificar el agua en relación al ocio, a la naturaleza y sus bestias, y a lo onírico y fantástico, antes que a lo meramente productivo. El arte desplegado por Zucco da cuenta de ello: los animales de metal representan una fauna típicamente marina, y de igual modo las deidades y criaturas que menciona (Neptuno, Leviatán, la sirena) son figuras clásicas de la mitología vinculadas con el mar; los cuadros muestran usos recreativos y sociales de los piletones—nadar, flotar, zambullirse, interactuar con otros, jugar—, una familia equipada con reposera, heladerita y

sombrilla llegando a un destino turístico indicado con señalética vial; el poema resalta las cualidades de los balnearios relativas a la salud y bienestar como alivio de las afecciones de la vida urbana (“Me quitas las roñas de lo urbano. / Nadando en tu regazo yo me siento: / sano”). Las representaciones balnearias son llevadas al extremo con la recreación de obras plásticas del impresionismo francés con la participación de habitantes de Villa Mercedes.



Figuras 29, 30, 31 y 32. Fotogramas de *Balnearios* (Llinás, 2002).

Balnearios realiza una suerte de inventario, entre ficcional y verídico, de algunas ciudades costeras devenidas productos específicos de consumo cultural que apalancan a la industria del turismo (Clavé, 1998). Con la excepción de los balnearios de Villa Mercedes que aparecen en el episodio de Zucco y que surgieron a partir de la construcción de los diques en el marco de la Ley Nacional de Agua y Energía, los demás balnearios surgieron con ese destino. Este falso documental habilita el uso intercambiable de los términos “balneario” y “ciudad costera” al enfocar su atención principalmente en ese atributo: la ciudad costera como enclave para el ocio. Antes del reconocimiento del valor productivo de esos espacios litorales, se los pensaba en términos de desierto vacío, o en palabras de la narradora del prólogo, “frente al mar, en medio de la nada, se construía una ciudad faraónica”. De modo similar, el fin de la temporada estival pareciera convertir a las ciudades costeras en “ciudades muertas, abandonadas, inertes,

yermas, baldías, fantasmagóricas”. El falso documental presenta dos momentos del desarrollo de la cultura de playa argentina: la apropiación del territorio por parte de las élites porteñas a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, y el viraje hacia el segundo momento señalado por Hernández (2009), el populismo y la democratización del acceso al borde costero. La tensión entre estos momentos se deja ver a través del uso de las imágenes y las descripciones de la voz que narra. Para el momento exclusivista, se recurre a imágenes antiguas, de tipo más contemplativas del paisaje solitario, y la adjetivación enaltece y mitifica a los primeros pobladores y su hazaña de conquista de las fuerzas de la naturaleza, y califica de “imperiales”, “faraónicas” a sus ciudades en medio del desierto. El pasaje a imágenes más pobladas de la playa y a actividades más activas de apropiación del medio natural hacen de transición al segundo momento. El momento populista es presentado como la transformación de los balnearios en “monstruos”. A partir de ese momento y con el paso al episodio del Historia de Mar del Sud, el film retrata la decadencia del primer momento en favor del segundo. Las ciudades costeras de Balnearios parecieran existir estancadas en un presente continuo; el ritual de montar y desmontar la ciudad escenográfica (Vera, 2019) a partir de los deseos del turista-consumidor se repite año a año sin mayores perturbaciones. Durante la temporada de vacaciones, se despliegan intervenciones materiales, prácticas espaciales, nuevos puestos de trabajo, un lenguaje mediante señas con banderas, rituales de búsqueda de niños extraviados, que son, a la vez, específicos de este tipo de urbanización y replicables en todas ellas.

Llinás emprende, no obstante, una búsqueda todavía más profunda al continuar indagando más allá del despliegue de la cultura de sol y playa. El espectador descubre entonces una nostalgia que subyace, como geografía afectiva (Depetris Chauvin, 2019), a todas sus urbanizaciones. Antes que solo como productos para el consumo turístico, elige retratarlas como ruinas. Tras calificar a esas “ciudades faraónicas” como hijas de “una época arrebatada y arrogante”, las califica como sus “náufragos”. El Hotel Boulevard Atlántico se desmorona como metáfora de la decadencia de la élite que le dio origen ante la popularización de los balnearios que recibieron a los trabajadores; pero también los elementos asociados al turismo masivo y social (Piglia y Pastoriza, 2017)—los carteles de ruta, la YPF, los surtidores de combustible, los pequeños parajes ruterios, los edificios—yacen sumergidos en el fondo del lago y son recreados en una especie de *eventscape* (Raposo, 2013) por el guía turístico, Pierucci. Las referencias a la infancia que quedó atrás y a la inocencia perdida no alcanzan solamente al siglo, la época y la Nación. Los balnearios aparecen también como los marcos espaciales de la memoria individual de la propia infancia, de las vacaciones familiares, de los juegos en la arena y en el mar, del ocio despreocupado; momentos marcados por la finitud de la niñez y del verano. En la obra de

Llinás, estas ciudades costeras son los anclajes materiales de vidas cotidianas pasadas, perdidas e irrecuperables; son testigos del deterioro en manos del tiempo, las transformaciones sociales y la naturaleza, son un *memento mori* individual y colectivo (Fortuna, 1998; Lowenthal, 1975). Las ruinas plantean el interrogante acerca del destino de los balnearios argentinos, en los que hacia el 2002—año de estreno de la película—se iría profundizando cada vez más el neoexclusivismo (Hernández, 2009) y el urbanismo neoliberal.

➤ CONSTRUCCIÓN DE UNA CIUDAD

En el documental *Construcción de una ciudad* (2007), Néstor Frenkel indaga en la historia reciente de la ciudad argentina de Federación, en la provincia de Entre Ríos a través de la recopilación de testimonios de federaenses y material de archivo. El formato documental permite indagar sobre la ciudad vivida y los imaginarios desde la ciudad ya que expone, a través de entrevistas y registros del territorio, “las perspectivas subjetivas de la ciudad vivida y practicada desde el punto de vista de sus habitantes” (Vera, 2019: 21). Si bien el documental hace un recorrido por varios momentos históricos de Federación, el foco está puesto en reconstruir una especie de memoria colectiva a partir de un acontecimiento traumático como fue la demolición de la Vieja Federación durante la última dictadura, su anegamiento como parte de la construcción de la represa de Salto Grande, y la relocalización de los residentes en una nueva ciudad construida para la ocasión. Los testimonios, el material de archivo, y la sensibilidad del montaje permiten dilucidar las estrategias de los federaenses para reorientarse en un mapa impuesto y reescribir su historia ante un plan urbano aplastante. El descubrimiento de aguas termales en la década de los 90s, permitió un nuevo giro a la historia de la ciudad a partir de su inserción en un modelo de desarrollo económico vinculado con la explotación turística.

El caso de la ciudad de Federación da cuenta de cómo una misma ciudad existe como palimpsesto, como un “territorio sobrecargado de numerosas huellas y lecturas pasadas” (Corboz, 1983) sobre el que se escriben, se intentan borrar y se reescriben muchas ciudades. Resulta apropiado retomar el concepto de representaciones sociales de Jodelet (1986) y traerlo al análisis del espacio urbano, si se piensa que este reposa sobre una base imaginaria y simbólica que incide en la manera en que los ciudadanos viven su ciudad; esta organización del espacio mediante su historia organiza la percepción en una representación socio-espacial ampliamente compartida. Alguien que es extranjero a la ciudad, como el director Néstor

Frenkel, irrumpe con su cámara en esas capas de sentido naturalizadas por los federaenses y deja al desnudo lo arbitraria que esa base imaginaria y simbólica puede ser para quien no comparte sus códigos; en sus palabras:

“Esto es un despelote nacional, es un absurdo, todo una locura lo que les pasó, lo que les hicieron, lo que se ve hoy, la gente en bata por la calle, el hecho de que ellos no quieran recordar, que está todo bien, todo era como un gran nivel de absurdo”. (Frenkel, 2016, Cine Documental).

A continuación, se desarrollan algunas de las imágenes y representaciones sociales que van constituyendo los imaginarios urbanos de, al menos, cuatro ciudades que se exponen en el documental (no siempre sin conflicto) sobre Federación, Entre Ríos.

La Vieja Federación: “Lo que el agua nos quitó...”

De la Vieja Federación hay muy pocos registros, ya no es posible recorrer sus calles, ni ver sus edificios, mucho menos habitarla, sin embargo, ocupa la mayor parte del tiempo del documental, de los rincones de la nueva ciudad, y, de forma más o menos consciente, de la memoria colectiva de los federaenses. La ciudad se presenta al espectador en el film de Ofelia y Jorge Mario que, casi por casualidad, llegaron a grabar el espacio público de una Federación que aún no se nombraba Vieja. Asoman casas coloniales, ventanas ojivales, ochavas modernas, de distintas formas y alturas, una vieja estación, torres y monolitos, áreas verdes, y el río detrás de los patios. El video muestra los espacios físicos de la ciudad, como si estuviese vacía. “Todas las imágenes que hemos visto y las que estamos viendo ahora van a quedar debajo de las aguas”, dice al final. Jorge Mario lo plantea como un homenaje que deja afuera no solo el proceso de destrucción de la ciudad sino la vida cotidiana de sus habitantes. Será esto último lo que se recupere a lo largo de las entrevistas.



So we went there with my wife,
and began shooting the prettiest houses,



the square, the monolith,
and so we captured a series of images.



Figuras 33, 34, 35 y 36. Fotogramas de Construcción de una ciudad (Frenkel, 2007).

En una entrevista con Página 12, Silvia Gilbert, hija del escritor federaense que guionó la obra teatral “Aquel, mi pueblo”, expresó:

“El grupo Tavajhú y su obra básica surge de un duelo, que se hereda... El duelo tiene un proceso, se transforma en recuerdos, luego adquiere su elemento de nostalgia, después se construye una memoria, y finalmente se convierte en historia. Aquí, en Federación, el duelo y su proceso de desarrollo es de emigrantes que recorrieron tan sólo 23 kilómetros, pero lo que dejan atrás es demolido por las topadoras y luego los escombros desaparecen bajo el agua. Culturalmente ¿cómo se va construyendo una memoria a partir del duelo por un pueblo que desapareció y al que no se puede volver?” (Gilbert, 2005, Página 12).

Esa pregunta podría enmarcar la búsqueda que se despliega en las entrevistas a los y las federaenses. Se puede recuperar a través de los testimonios que la Vieja Federación era considerada un “*pueblo de raíces indias*”, donde las familias convivían en una misma manzana porque “*los padres nunca soltaban demasiado a sus hijos*” y los seres queridos, familiares o amigos, se visitaban frecuentemente. Existían los lugares de encuentro, los clubes sociales y deportivos. Había por lo menos 117 especies de árboles. A diferencia de la Nueva Federación, concebida y construida por una comisión tecnocrática,

“Federación, como tantas otras, fue una ciudad que se fue modelando al ritmo del surgimiento gradual de sus necesidades, de la acumulación de las experiencias vitales de sus habitantes, y también de los diversos fracasos a que se vieron sometidos muchos de sus emprendimientos de sustento y de crecimiento económico. Todo ello fue derivando en la apropiación progresiva del espacio natural, concretándose un arraigo que dio forma a una cultura propia con huellas identificables” (Brites y Catullo, 2016).

La Vieja Federación no existe más en el plano material ni en las prácticas cotidianas de los federaenses, pero puede ser descrita a la perfección por quienes caminan por sus ruinas cuando el agua baja, o quienes la navegan y señalan a la nada, o a un cartel donde antaño estuvo la iglesia. La vieja ciudad se encuentra en objetos que entran en una caja, entre panfletos, libros contables y cuadernos de escuela, entre relatos recopilados, entre materiales rescatados de la demolición, en un Museo Móvil que pasea sus objetos por otra ciudad diferente a la que muestra la cartelería patrimonial. Resucita cada martes y jueves en la obra teatral “Aquel mi pueblo” del escritor federaense Agustín Gibert. Si bien se trata de un recurso turístico más de la actual Federación, las lágrimas que suscita en los espectadores, principalmente adultos mayores, dejan lugar a pensar que podría considerarse como un duelo colectivo por la pérdida de la vieja ciudad, un relato de la memoria viva.



Figuras 37, 38, 39 y 40. Fotogramas de *Construcción de una ciudad* (Frenkel, 2007).

Gustavo Piedras, un joven productor audiovisual, reproduce el video de los festejos de los 25 años de la Nueva Federación y explica:

“Justamente había una bajante que permitió ver toda la ciudad, entonces el fin de los festejos se hizo en la Vieja Ciudad. (...) Este final, yo lo puse como final emotivo del video porque todos bailando en la Vieja Ciudad de Federación me pareció que era el punto justo. Después de tanto llanto, y recordar, y nostalgia, que bailaran todos juntos era bastante emotivo, bastante alegre” (Gustavo Piedras en Frenkel 2007).

La Vieja Federación ocupa en la mente de los federaenses el hogar de la infancia y la adolescencia, la morada en el sentido de estar en el mundo y contar con un cobijo (Arfuch, 2002). La pérdida de ese lugar íntimo, del punto de partida en la vida, y la imposibilidad del retorno al pasado lo tiñen de una nostalgia profunda que cala en lo más hondo. Al mismo tiempo, se configura como un lugar al que los federaenses que lo conocieron quieren volver, sea para una navegación por el lago que la cubre, o una caminata por sus ruinas que les permita asegurarse con alivio que todavía pueden ubicar las referencias geográficas que alguna vez los orientaron. Si el alivio no lo encuentran en vida, como es el caso de la mayoría de los hombres entrevistados, se reconfortan con la idea de que la muerte los devolverá al otro lado del lago, junto a sus padres, y entonces volverán a casa.

La Futura Atlántida Argentina: “Energía eléctrica, llave del progreso”

En los televisores de varias casas se proyecta el anuncio de la construcción de la represa de Salto Grande emitido durante la década del 70:

“Energía para dos naciones. Las ciudades crecen año tras año y las sociedades reclaman constantemente una mayor comodidad. El futuro tiene un nombre: ENERGÍA. Se la destina a la producción fabril, la locomoción y el confort cotidiano. La República Argentina y la República Oriental del Uruguay, unidas en la mejor ambición de producir energía eléctrica, construyen la central Salto Grande. Los trabajos en la central progresan a ritmo acelerado, llegando a lo que denominamos: La Batalla del Hormigonado. En esta guerra por la paz y la construcción de un mundo mejor. Se ha establecido la integración, se está asegurando el bienestar de las generaciones por venir. Energía

eléctrica: llave del progreso” (Institucional de la Comisión Técnica Mixta de Salto Grande en Frenkel, 2007).

Salto Grande fue un Proyecto Binacional ejecutado a través de una Comisión Técnica Mixta de Salto Grande (CTM Argentina-Uruguay). Se enmarca en una política de desarrollo más grande, el camino hacia el progreso y la modernidad a través de la producción de energía hidroeléctrica. La ideología del progreso alardea acerca de los efectos positivos que los megaproyectos hidroeléctricos brindarán de forma homogénea a toda la población. Sin embargo, este tipo de proyecto, montado en áreas cercanas a ciudades, desencadena grandes procesos urbanos, que obligan a replanificar el espacio urbano y que tienen un impacto directo en los modos de habitarlo; más aún cuando se dan procesos de relocalización de la población, como en el caso de Federación. Las relocalizaciones son procesos traumáticos en cuanto exponen los mecanismos básicos que sostienen el tejido social de una comunidad humana y permiten su adaptación a un medio dado (Brites y Catullo, 2016).

Al final de los años setenta, la ciudad de Federación fue demolida y el lago se cerró sobre ella. Sus habitantes fueron relocalizados en lo que se conocerá como la Nueva Federación, inaugurada el 25 de marzo de 1979, cuando las obras edilicias aún no estaban terminadas. Este proceso intermedio dio lugar a diversas representaciones. En el documental aparece la diferenciación de los espacios vividos narrados en los discursos de algunos hombres, como Ernesto Sylvestri que formaba parte de comisiones tecnócratas directamente responsables por la concepción del espacio, y mujeres como su esposa Chiqui, que en su andar cotidiano más relacionado a las tareas domésticas y al cuidado de sus hijos introduce la idea de desastre, tristeza, miedo, incertidumbre, violencia. Ante la mirada desconcertada y avergonzada de su esposo, ella rememora:

“Cuando vivíamos en la zona de demolición fue desastroso, bastante triste fue, o ¿vos no te acordás? Vos porque andabas ocupado pero yo me quedaba en casa con los chicos (...) Era de terror, qué se yo. Vivían la demolición, todo se rompía, entonces ellos empezaron a romper todo... que no lo hagan otros, lo hacemos nosotros Querían seguir haciendo su vida que habían hecho siempre, pero todo ese tiempo no lo pudieron hacer. Entonces, ¿qué hacían? Rompían” (Olga Miñones de Sylvestri en Frenkel, 2007).



Figuras 41, 42, 43 y 44. Fotogramas de *Construcción de una ciudad* (Frenkel, 2007).

La transición durante el desmantelamiento de la Vieja Federación y la relocalización en la Nueva Federación crea, replicando la expresión del corto de Jorge Mario, una Futura Atlántida Argentina caracterizada por un quiebre con el pasado y un futuro que todavía se sentía incierto; esplendoroso y dirigido hacia el progreso para algunos, mientras que para otros la única certeza era la pérdida de todo lo conocido. Ante esto último, muchos sumaron su parte a la violenta destrucción de la ciudad deshabitada; también tomaron mayólicas, plantas, tejas de casas, y otros materiales del espacio público que pudieran guardar como un recuerdo y reubicar en la nueva ciudad. “¿Para qué tantas porquerías?”, reprochaba Ernesto a su esposa Chiqui en el afán de dejar atrás aquella ciudad obsoleta; “un sacrificio en pos del progreso de toda la Nación”. Años más tarde, Juan Gibert, el otro hijo de Agustín Gibert, protagonizó un cortometraje que aprovechó una bajante del río para filmarse en la Vieja Federación; al respecto su productor reflexiona:

“si bien la película tiene una vista futurista, llegaba a dar ese trasfondo de lo que sería la historia de Federación, como si hubiese pasado una bomba atómica. Si llega a pasar lo de la bomba atómica, está hecho por el hombre... y lo que le pasó a Federación también está hecho por el hombre” (Gustavo Piedras en Frenkel, 2007).

La Nueva Federación: “Magnífica y moderna ciudad”

La Nueva Federación se sostiene sobre los pilares del progreso, el orden espacial y la *“guerra por la paz y la construcción de un mundo mejor”*, como indica la voz en off del narrador televisivo a la vez que la imagen proyecta el estallido de una dinamita que vuela por los aires a la vieja ciudad. Esa contradicción que se venía alimentando de incertidumbre, expectativas, miedo y nostalgia durante el período de demolición, termina por decantar en la constitución del imaginario de la Nueva Federación. La idea del progreso como algo positivo, inevitable, necesario, como un sacrificio que deja ver sus grietas, se ancla profundamente en la matriz de pensamiento de los federaenses. Es así al punto tal que uno de los entrevistados, Perro Verde, un hombre mayor que vive espacialmente integrado y mantiene su distancia de las prácticas culturales hegemónicas de la Federación Contemporánea, siente la necesidad de justificar un cuestionamiento al modelo de desarrollo urbano con la aclaración:

“Yo no quiero detener el progreso. Me ofusca a veces que el progreso trajo mucho descenso de mente, de alma, de espíritu; eso es el devenir, y eso es como se fue modificando la vida, mi amigo, y la forma de actuar de la gente. Hay mucha maldad, y va a seguir habiendo cada vez más. Por eso digo, llega cada personaje acá... y los que van a llegar” (Perro Verde en Frenkel, 2007).

Se torna relevante destacar que ese discurso logró consolidarse durante la década de los setenta y en el contexto internacional de la Guerra Fría, cuando surgieron en América Latina nuevos autoritarismos que nuclearon a las distintas áreas de las Fuerzas Armadas en un impulso “revolucionario” intenso por regenerar o reorganizar la nación, mantener la armonía y el orden, y combatir la subversión del comunismo. En Argentina, ese impulso se tradujo en un golpe de Estado, que ocurrió en marzo de 1976, y una toma del poder por las fuerzas armadas, que contaron con el apoyo de un amplio sector de la sociedad civil. Se propuso implementar la doctrina de seguridad nacional con el argumento de hacer frente a la incapacidad de la ciudadanía y de los políticos para generar formas de convivencia en las que reinara el orden y la disciplina social. En la agenda se incluía el despliegue de la fuerza del Estado para combate y aniquilación del “enemigo interno”; esto incluía secuestros, detenciones, torturas, desapariciones forzadas, asesinatos, censura y suspensión de las instituciones democráticas de forma sistemática (Zanatta, 2014).



Figuras 45, 46, 47 y 48. Fotogramas de Construcción de una ciudad (Frenkel, 2007).

La Nueva Federación fue construida en sólo seis años y con el único fin de reemplazar a la Vieja Ciudad de Federación cuando ésta quedó hundida bajo el lago artificial que crea el embalse del Complejo Hidroeléctrico Salto Grande. Las obras de arquitectura y urbanización de la Nueva Federación fueron encomendadas al equipo de arquitectos Pasinato, Soler, Viarengi y Asociados por presentar un proyecto acorde a la ideología imperante (Brites y Catullo, 2016). Se trató de una ciudad absolutamente concebida, un espacio dominante donde a priori se impuso un control totalizante sobre su uso, en línea con la idea de orden y disciplina social. Lefebvre (2013) identifica esta representación del espacio como un espacio conceptualizado por un grupo de tecnócratas que equiparan lo vivido, o experimentado directamente y apropiado simbólicamente por los habitantes, y lo percibido, o las relaciones sociales de producción y reproducción, con lo concebido, o representación del espacio que impone el orden de las relaciones productivas dominantes. Esta idea dialoga con la mirada totalizadora de la ciudad vista desde arriba, introducida por De Certeau (1984), que olvida y desconoce las prácticas de los caminantes. Construcción de una ciudad permite retomar las tácticas de los habitantes, ese texto vivo que irán escribiendo los federaenses en su andar por la Nueva Ciudad a partir del evento traumático de la relocalización y la pérdida de la Vieja Federación.



Figuras 49, 50, 51 y 52. Fotogramas de Construcción de una ciudad (Frenkel, 2007).

Las manzanas estaban numeradas y las casas letradas (A, B, C, D) de acuerdo a categorías de quiénes las irían a habitar. Cada quien recordaba ese dato para georreferenciarse, antes que cualquier otro hito del andar cotidiano, de lo urbano que era aún inexistente. Las casas “cuadradas, todas iguales”, según los niños que visitarán en el futuro las Termas de Federación, son de estilo moderno, minimalista, y provocan confusión entre sus habitantes para distinguirlas. Los vecinos ya no se conocen entre sí; los amigos y familiares viven lejos y ya no se visitan con tanta frecuencia. Las identidades vecinales se masacraron cuando se les asignó a cada quien su propiedad. A su vez, en un informe elaborado en 1983 por la Revista Summa, se identificaron transgresiones al proyecto original presentado por el equipo de arquitectos; entre ellas,

“la eliminación de ciertos edificios y traslado arbitrario de algunos de los mismos a cualquier lugar de la trama (Municipio, jefatura de policía, hotel de turismo, escuela secundaria, centro deportivo, club social, etcétera) fue realizado con tal desaprensión y desconocimiento de las formas más básicas de conformación de los espacios urbanos a través de los edificios y de la afinidad funcional entre los mismos, que tales centros (que intentaban reproducir situaciones análogas a las de la vieja ciudad, potenciándolas) no se configuraron” (Summa, 1983: 57).

No hay donde entretenerse ni encontrarse. Entre los sitios inundados se encontraban la estación de trenes, la Iglesia Inmaculada Concepción, los comercios más tradicionales, los bares y confiterías céntricas, el Club Social Federación, el Club Estudiantes y el Club Atlético San Lorenzo, el Cine Rex, las capillas San Miguel y Cristo Obrero. Las transgresiones al proyecto original también incluyen otros aspectos urbanísticos y arquitectónicos mencionados por los federaenses y proyectados a lo largo del documental, como la ausencia de locales comerciales y de vías peatonales, de arbolado y parquización, y la instalación de cocinas y calefones eléctricos que se tornaron impagables para los habitantes (Summa, 1983).

A partir de la relocalización, se produce una reclusión en el ámbito privado; los fines de semana los federaenses se dedican a realizar mejoras de su propio hogar y a formas íntimas y familiares de entretenimiento. Este período se asocia a la confusión y al desarraigo. Otras imágenes que se relacionan a este nuevo habitar, a veces de forma inconsciente, son la enfermedad, la pérdida y la muerte. Fabián llora al recordar que su madre fue hospitalizada y no se adaptó nunca; Guido se atraganta y pide cambiar de tema al hacer consciente el abandono de los hijos a sus padres en la nueva disposición espacial y sus nuevas prácticas; un hombre recuerda que su perro se perdió la noche del traslado y nunca lo volvió a ver. Aparece el cementerio como destino de los ancianos que no se adaptaron y allí encontraron su manera de “volver” al espacio de la Vieja Federación.

“Mi papá, desgraciadamente, cuando nos mudamos acá al pueblo, como muchos viejos se murieron. Nosotros calculamos que más de mil viejos se murieron cuando vinimos para acá por el “desarriego” y todas esas cosas que nosotros, los que tendríamos que haber pensado por ellos, no pensamos. Pensamos en nosotros nomás, tener una casa nueva, meterle un mueble nuevo, que todas las casas tenían timbre, portero (...) y nosotros eso nunca habíamos conocido. Después nos dimos cuenta que los viejos cuando vinieron para acá, pobres...” (Guido Abel Cornú en Frenkel, 2007).

La idea del desarraigo es retomada en su sentido más literal por Adhemar Dri, un habitante de Federación que hizo su causa personal el preservar y reintroducir la flora de la Vieja Federación en la nueva ciudad.

“La demostración de que no todos los árboles aceptan el trasplante es lo que me está pasando con los algarrobos que ahora habitan en el parque. Los planté, crecieron, comenzaron a retroceder y se me fueron secando. Y no le encontramos peste, no les encontramos nada. Sufren mucho, es un shock el trasplante porque se les cortan muchas raíces, se los cambia de lugar, se los cambia de hábitat. Este suelo es malo.. (...) Y el algarrobo es el que no quiere vivir... en ese lugar. Es como que se adapta, se pone contento, crece bastante y después se entrega. Es como que te dice “no, este no es mi lugar”. Y no me puedo resignar a que un árbol como este no me acompañe. Tiene que vivir conmigo acá y tiene que seguir viviendo el día que yo no esté. No es justo que este se me quede, que los algarrobos se me queden. Tienen que vivir. Acá, con nosotros” (Adhemar Dri en Frenkel, 2007).

La vieja ciudad se restaura parcialmente en esas intervenciones en el espacio. Otro ejemplo de ello es la glorieta “*igual a la que teníamos allá en la casa*” que permite a ese habitante “*tener el pasado en el presente*” y en el patio de su casa, o las mayólicas robadas con las que Chiqui decoró la chimenea de su nueva casa. Algunos federaenses, como Adhemar en su parque de flora nativa, llevan adelante prácticas de memoria orientadas a reconstruir el sentido colectivo de la Vieja Federación. Tal es el caso de Dina, la creadora del museo-móvil; el hombre que reconstituye la comisión de festejos; Agustín Gilbert que plasma la historia del traslado en una obra de teatro; el joven que propone una réplica subacuática en miniatura de la Vieja Federación. La Nueva Federación se constituye en contraposición a la ausencia de la Vieja Federación. El nuevo asentamiento fue descrito por las autoridades como una “*moderna y magnífica ciudad*”, aunque se torna evidente a la observación que si eso ya es cuestionable en relación con la materialidad de la ciudad, más aún lo es si se considera su vida urbana, devenida en un grupo de personas que no consiguen encontrar su identidad en la Nueva Federación, y que intentan a manotazos crear sentidos que les ayuden a comprender aquello que les sucedió.



Figuras 53, 54, 55 y 56. Fotogramas de Construcción de una ciudad (Frenkel, 2007).

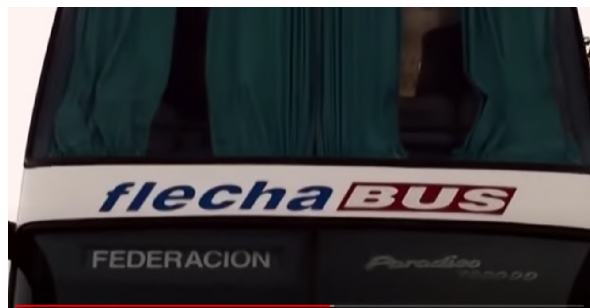
La Nueva Ciudad tiene su propio calendario, el 24 de marzo (vale recordar que Federación se demolió durante la dictadura militar) se vuelve una fecha relevante por ser el día de los preparativos previos para el 25 de marzo, el cumpleaños de la Nueva Federación, cuyos festejos se vuelven, cuando es posible, una excusa para volver a la Vieja Federación y celebrar sobre sus ruinas. A fines de los ochenta, la Nueva Federación agonizaba con la hiperinflación y la recesión, la migración de buena parte de su población, los clubes fundidos y la caída de su sostén económico, los sectores maderero y cítrico. Se convertía en una “ciudad fantasma” (habitante de federación, Frenkel, 2007), de habitantes “*flaquitos, con la ansiedad*” (habitante de federación, Frenkel, 2007), y tristeza. Entonces, el noticiero televisivo anunció el descubrimiento de yacimientos de agua termal en el subsuelo de Federación. Esta novedad, alimentaría un nuevo imaginario de otra Federación en torno a la idea de “*lo que el agua nos devolvió*”.

Las Termas de Federación: “... el agua nos devolvió”

Excursiones Júpiter introduce la actual Federación, caracterizada principalmente como una ciudad turística, que “*renace de las cenizas como el ave Fénix*” a partir del hallazgo de aguas termales en su subsuelo.

“Nosotros consideramos que el agua termal tiene otro valor, que es el de habernos estimulado a recomponer nuestra sociedad. Después del agua termal, nosotros nos damos la posibilidad de echar raíces

profundas en este pueblo, que es el nuestro, a dejar de llorar de alguna manera la vieja Federación y comenzar a proyectar el futuro aquí. (...) Dejamos de llorar la Vieja Federación y empezamos a vivir el presente con mayor alegría en esta nueva ciudad. (...) Hay aquí un refrán que se ha gestado después del surgimiento del agua termal y dice que lo que el agua nos quitó, el agua nos devolvió” (Gisela, guía turística, en Frenkel 2007).



Figuras 57, 58, 59, 60, 61 y 62. Fotogramas de Construcción de una ciudad (Frenkel, 2007).

En un relato casi de cassette, la guía turística (una de las nuevas profesiones surgidas en esta Federación), presenta e irá desarrollando la historia de la Vieja y la Nueva Federación, resignificándolas con una lógica mercantil que tiene por objetivo complacer y entretener a los grupos de turistas.

“Una ciudad que es limpia, prolija, segura y tranquila. Una ciudad diferente, con habitantes cálidos, cordiales. Y como si todo esto fuera poco, con una historia muy particular por detrás” (Gisela, guía turística, en Frenkel 2007).

Al describir la actual Federación, resalta cualidades del imaginario que Lindón (2008) describe como suburbano. Lindón (2008: 7) puntea la vida tranquila, la relación de cercanía con la naturaleza, la armonía familiar, la prosperidad, la amplitud espacial, el vacío de materialidad y memoria como sus componentes nodales. Estas cualidades son reforzadas por el bonaerense que se muda a Federación en busca de paz y tranquilidad para sus últimos años, en contraposición con la violencia, inseguridad y frenetismo de Buenos Aires. Este hombre llegó de la capital a partir de una recomendación común al imaginario higienista de los balnearios: *“tenés que ir a las termas; no es agua bendita que te cura, pero es un paliativo muy grande”*. Ahora *“un federaense más”* según él, ofrece servicios a los turistas y contempla a través de sus binoculares el *“paisaje tranquilo, apacible, sedante”*. Decide intervenir el espacio desde una motivación estética, pensando en *“darle algo a la gente”* e instala unos bancos y un trípode de madera frente a su propiedad.

El imaginario suburbano convive con una masiva turistificación de la ciudad. Los turistas llegan en colectivos de diversas empresas, y vagan ociosos por las calles en pequeñas manadas de bata de toalla blanca. Turistas de todo Argentina y de otros países, marcan el pulso de la actual Federación y del espacio urbano como valor de cambio, en términos de Lefebvre (2013), susceptible a ser comercializado y transformado con el objetivo de generar un mayor rédito económico. Las casas se llenan de carteles de alquiler/alojamiento. Proliferan las nuevas construcciones de más pisos, las sombrillas, los comercios, los juegos, las remeras, también, las piletas, cascadas, fuentes, clases de aquagym, cursos para guardavidas; agua resignificada y comercializada. Un ejemplo brutal es el proyecto de un parque acuático, que frente a otra propuesta subacuática, también pensada para el turismo pero con un mayor anclaje en la memoria (*“Museo Sumergido: Historia bajo agua”*, una maqueta que fuera lo más fiel posible a la Vieja Federación y pudiese ser recorrida usando snorkels), hizo sentir que el lugar de esta última propuesta era un cajón en la casa de su inventor.

Desde los imaginarios actuales de la Federación Contemporánea (el suburbano, el higienista, el del marketing urbano), y con una experiencia y recorrido personal que lo alejan de la memoria colectiva de los federaenses con raíces en la Vieja Ciudad, el empresario bonaerense reprocha

que “Federación tiene que dejar de ser solamente terma, tiene que tener otras vistas, otros recorridos, otras cosas” y sueña con un monumento al mate donde los turistas puedan fotografiarse como si se tratara de la Torre de Pisa. Su imagen cristalizada de la ciudad escenográfica (Vera, 2016) entra en conflicto con otros aspectos cotidianos de Federación, cuando escucha los ladridos de los perros de Perro Verde y con la aparición de un hombre en carro, a quienes “hubo que correrlos bastante”, porque en ambos casos causaban molestias a los turistas. La influencia de la modernización de la década del 90, con sus lógicas mercantiles ligadas a la internacionalización, al desarrollo de un *lifestyle* y una marca personal, a la autosuperación y la ambición heredadas del sueño americano, también puede identificarse en un joven locutor, que crea su imagen y programa de radio con una fuerte impronta escenográfica de *showbiz*, influenciado por el *reality show* y los *talk shows*, y mezcla algunas denuncias sociales con una agenda cultural en que la vida cotidiana debe ser mostrada para ser vista como “De película”.



Figuras 63, 64, 65 y 66. Fotogramas de *Construcción de una ciudad* (Frenkel, 2007).

Guido Abel Cornú es un personaje que se jacta de haber sido el primero en poner su carrito para turistas, que fue creciendo y diversificando sus productos a lo largo de los años. Puede reconocerse su buena lectura del advenimiento de otra Federación diferente de la Nueva y una acción estratégicamente orientada que no opuso resistencia al cambio. Sin embargo, en medio de su frenética exhibición de productos, la cicatriz de la Vieja Federación tira ante la foto y el recuerdo de sus padres y las grietas del progreso en la Nueva Federación vuelven a hacerse visibles en su carraspeo. Fabio Castro relata con entusiasmo el curso de salvavidas que está tomando para ampliar su oferta de servicios en las Termas de Federación, en lo que parece un

estilo de vida adaptado a las necesidades de la Federación Contemporánea. Detrás del relato cristalizado que presenta a los turistas, aparece el discurso sensible de la memoria:

“A pesar de que constantemente estoy contando esto de la historia porque también soy guía es difícil. Es como buscar algo en una caja que sabés que no vas a encontrar y de repente te encontrás con pequeñas cosas que te van recordando parte de la historia. (...) De a poco uno va tomando conciencia de que es todo lo que nos tocó vivir. Parece que va pasando el tiempo y más se va acentuando el tema de la Vieja y la Nueva, ¿no? De la puesta en valor de qué es lo que perdimos y qué es lo que tenemos” (Fabio en Frenkel 2007).

Ese balance que surge de la reflexión de Fabio y de otros federaenses entrevistados por Frenkel durante el documental fue captado por Agustín Gibert en el libreto de su obra:

“Y los recuerdos, ¿también me los van a pagar? Los hijos que crecieron, ¿también me los van a pagar? Los seres queridos que ya no están acá, ¿también me los van a pagar? Y los pájaros, ¿adónde van a ir a parar? Qué loca esta gente. Taparnos con agua...” (Fragmento de la obra teatral *Aquel mi pueblo*).

Allí, de forma quizás más dramática e igualmente justificada, pone en el soliloquio reflexivo de uno de sus personajes una crítica a la ideología avasalladora del progreso, un signo de pregunta a los beneficios unívocos de la modernización y un cuestionamiento humano y sensible a la mercantilización de la ciudad y de cada aspecto de su vida cotidiana.

Las cuatro ciudades proyectadas en *Construcción de una ciudad* permiten distinguir dos momentos de quiebre y reconstrucción de la identidad de Federación, comprendidos por la frase repetida por sus habitantes, “lo que el agua nos quitó, el agua nos devolvió”. En primer lugar, el impulso modernizador en la construcción de la represa de Salto Grande a principios de los años setenta que provocó la demolición de la Vieja Federación, su anegamiento y la relocalización de los residentes en una nueva ciudad concebida por una comisión tecnocrática (Lefebvre, 2013). El acontecimiento, traumático en sí mismo (Brites y Catullo, 2016) por la destrucción del espacio material del tejido social de la comunidad federaense, se vio agravado por las discrepancias entre el proyecto presentado por el equipo de arquitectos Pasinato, Soler,

Viarenghi y Asociado y su entrega final a los habitantes. A través de material de archivo y testimonios de los habitantes, el documental permite observar el despliegue de las relaciones de poder dominantes y su idea de orden y disciplina social, que expulsa a los federaenses del espacio público y de la vida comunitaria, y los recluye en espacios privados con formas de socialización íntimas o familiares. También permite observar el despliegue de tácticas (De Certeau, 1984) durante la demolición de la Vieja Federación y para la apropiación de la Nueva Federación. La aparición de un residente anciano que logró conservar su residencia en un sector no inundado de la Vieja Federación, pero que poco puede recordar y compartir sobre esa experiencia, exalta los límites de la memoria colectiva y su desmoronamiento a partir de la desaparición de los miembros del grupo. Nora (1984) propone la narración mediada y ordenada como forma de salvar los recuerdos de la muerte. Las prácticas de memorialización se orientan a ese rescate y se despliegan en los espacios de Federación; la obra "Aquel, mi pueblo" entendida como acto catártico que se pasa por el cuerpo, la fiesta de aniversario de la Nueva Federación que ocurre en las ruinas de la Vieja Ciudad, los paseos exploratorios de los residentes más ancianos en busca de sus espacios de pertenencia, los árboles reintroducidos, los fragmentos conservados y recreaciones en la Nueva Ciudad, el archivo de objetos de la vida cotidiana que conforman la colección del museo-móvil, e incluso el mismo documental de Néstor Frenkel en su configuración del espacio fílmico atenta a los afectos (Depetris Chauvin, 2019). Estas prácticas de memorialización que toman al patrimonio como referencia (Catullo, 2016) entran en tensión con el segundo momento de reconfiguración identitaria de Federación: el descubrimiento de aguas termales bajo la ciudad que darán inicio al proceso de turistificación de las Termas de Federación. La industria turística dió lugar a prácticas espaciales específicas, que se describieron más arriba, y también a la explotación del patrimonio como recurso económico (Catullo, 2016). Es posible diferenciar el tratamiento del trauma por los habitantes de la Vieja Federación y sus descendientes directos, y la marca-ciudad de la Federación Contemporánea como destino turístico termal; pueden mencionarse el tour en lancha por la ciudad vieja, la señalética en el espacio público, el paseo guiado en el tren Júpiter, la obra de teatro exhibida como entretenimiento para turistas en los hoteles. En ese contexto, los intentos de mantener viva la memoria colectiva federaense van tendiendo a la patrimonialización (Gonza, 2018) o cristalización de una historia unívoca de la ciudad que buscan relegar el evento traumático al pasado y enfocar el discurso en la abundancia del presente y el renacer de la ciudad como destino turístico.

➤ NUEVA ARGIRÓPOLIS

El cortometraje de Lucrecia Martel, Nueva Argirópolis (2010), forma parte de la serie “25 Miradas, 200 Minutos. Los cortos del Bicentenario”, un proyecto desarrollado por la Secretaría de Cultura de la Nación junto a la Universidad Nacional de Tres de Febrero con el objetivo de crear un registro poético de la identidad argentina pasada, presente y futura. Con esa consigna como punto de partida, el corto puede pensarse como una relectura, un diálogo o una inversión del ensayo utópico escrito en 1850 por Domingo F. Sarmiento bajo el título de "Argirópolis o la Capital de los Estados Confederados del Río de la Plata". Al respecto, Lucrecia Martel expresó:

“Una conspiración. Fragmentos de noticias sobre algo que estaría sucediendo aguas arriba de Buenos Aires. Es una ficción, levemente inspirada en Argirópolis de Sarmiento. En 1850, Sarmiento propone crear una capital en la isla Martín García para la Confederación que podían conformar Uruguay, Paraguay y Argentina. Y en ese mismo texto escribe sobre la importancia de la navegabilidad de los ríos. Siempre me llamó la atención la audacia de ese texto político. Nueva Argirópolis está inspirado en esa audacia. Nos gustaba la pretensión de fundar un espacio que sea un nuevo orden social. Ciencia ficción sería el género, me parece. Las islas lejanas, los idiomas desconocidos. Fragmentos de un movimiento de fundación”. (Martel, 3 de octubre 2010, Página12)

Ambas obras refieren ciudades imaginadas que nunca llegan a existir. Es en la proyección de las utopías que se quieren materializar que pueden buscarse pistas a las representaciones de Argirópolis y Nueva Argirópolis. Lucrecia Martel narra con una perspectiva crítica de los discursos históricos e identitarios hegemónicos. Al apostar por lo que podría haber sido y por lo que podría llegar a ser, se hace patente en esta pieza audiovisual más que en otras, el rol del cine como lenguaje constructor de relatos, como fuente que permite la creación constante de sentido para ganar hegemonía sobre el pasado, comprender una realidad presente e imaginar otra futura. A partir del análisis de ciertas representaciones proyectadas en la pieza, se indagará en los imaginarios que estas movilizan y que dieron origen a estas ciudades imaginadas, tanto en el marco del proyecto liberal sarmientino de siglo XIX, como en una perspectiva de pueblos originarios que apenas puede intuirse desde el otro lado de la otredad.

La Argirópolis de 1850: una utopía liberal decimonónica

Antes de poner a dialogar ambas obras y sus contextos de producción, se hace necesaria una breve introducción a la Argirópolis sarmientina. La invención de América no termina en la época de la conquista y la colonización; las tensiones entre lo que América es y lo que debería haber sido, y podría llegar a ser impulsaron y fueron impulsadas por los imaginarios espaciales de un continente que, incluso después de las guerras independentistas, se consideraba una tierra joven, de pueblos en ciernes y se enfrentaba a la necesidad de pensar y construir las identidades e historias de las naciones americanas. El pensamiento liberal de la época, dentro del cual se puede ubicar a Domingo F. Sarmiento, reunía, por un lado, un profundo anhelo de las naciones por romper con su pasado colonial y aborrecer cualquier lazo pasado con la metrópolis y con el desarrollo histórico precolombino; y por otro lado, un eurocentrismo internalizado que promovía una concepción de la América necesaria para Europa en términos de centro-periferia comercial, pero también política y cultural. En ese contexto y durante su exilio en Chile, Sarmiento publica su ensayo político Argirópolis (1850) y plasma en él una ciudad utópica para los Estados Confederados del Río de la Plata, tomando a Estados Unidos y Europa como faros.

Con vistas a alcanzar la pacificación permanente, el desarrollo económico del Río de la Plata y la construcción del país, Sarmiento propone la creación de una capital para los Estados Confederados del Río de la Plata, y la convocatoria a un Congreso que represente igualitariamente a Uruguay, Paraguay y Argentina. El espacio geográfico propuesto es la Isla Martín García. Los argumentos son precisos: la ubicación estratégica de la isla en la conjunción de los ríos Paraná, Uruguay y del Plata permite controlar el comercio del área y la navegación de los ríos interiores, lo que abriría la circulación de los productos de la región y el intercambio comercial y cultural con Europa; por su forma insular, se desliga naturalmente de los territorios de cualquiera de las provincias y no pertenece a ninguna de ellas (y al momento de la publicación del ensayo se encontraba intervenida por Francia), de modo que al ocuparla el Congreso, “la ocuparán al mismo tiempo todas las provincias, todas las ciudades interesadas, todos los Estados confederados” (Sarmiento, 1850: 39). Considerando la obra más amplia de Sarmiento, podría sumarse un argumento más: se trata de una isla, de límites precisos y fácilmente fortificable, ubicada por fuera del desierto, separada de él por fronteras naturales, los ríos—uno de los pocos elementos de la naturaleza en los que Sarmiento ve un atisbo de civilización por su condición de navegables y, ergo, de generadores de riqueza e intercambios con otras regiones civilizadas. Sarmiento crea un nombre técnico para esta ciudad imaginada uniendo los términos "argurión", palabra griega que significa plata, y "polis", terminación de

ciudad; Argirópolis: Ciudad del Plata, recupera del pasado las asociaciones del territorio americano con la riqueza y los metales preciosos.

Esto que expresa más tímidamente en Argirópolis:

“La República Argentina (...) es un país despoblado desde el estrecho de Magallanes hasta más allá del Chaco. En el interior hay una población reducida en número, y nula en cuanto a capacidad industrial; porque no ha heredado de sus padres ni las artes mecánicas, ni las máquinas que las auxilian, ni el conocimiento de las ciencias que las dirigen y varían” (Sarmiento, 1850: 88).

fue una idea recurrente de su obra Facundo (1845):

“La ciudad es el centro de la civilización argentina, española, europea; allí están los talleres de las artes, las tiendas del comercio, las escuelas y colegios, los juzgados, todo lo que caracteriza, en fin, a los pueblos cultos. La elegancia en los modales, las comodidades del lujo, los vestidos europeos, el frac y la levita tiene allí su teatro y su lugar conveniente. No sin objeto hago esta enumeración trivial. La ciudad capital de las provincias pastoras existe algunas veces ella sola, sin ciudades menores, y no falta alguna en que el terreno inculto llegue hasta ligarse con las calles. El desierto las circunda a más o menos distancia: las cerca, las oprime; la naturaleza salvaje las reduce a unos estrechos oasis de civilización, enclavados en un llano inculto, de centenares de millas cuadradas, apenas interrumpido por una que otra villa de consideración” (Sarmiento, 1845: 57).

Así, en esta isla sin dueño, Sarmiento proyecta una civilización nueva, completamente planeada en base a los modelos europeo y norteamericano, y dependiendo de la participación activa de estos pueblos para poblarla. En los ríos dibuja una frontera entre la ciudad capital, culta y europea, y el desierto que aloja, si no a la nada, a la barbarie americana. Si la isla, por no ser de nadie, congrega en igualdad al conjunto de provincias del Río de la Plata; Argirópolis, por tratarse de una utopía, podría remitir no solo a la capital si no a todo el país por construir, en un espacio urbanizado y en un tiempo que se orienta al progreso (Amaro Castro, 2003). Expresa

que avalan el proyecto “el espíritu de la época y las necesidades de las naciones modernas” y enumera ejemplos de otras naciones que buscan “reunirse en grandes grupos, por razas, por lenguas, por civilizaciones idénticas y análogas” (Sarmiento, 1850: 65). Vale aclarar que de este modelo de Nación quedaría excluida gran parte de la población americana y que muchas ideas de Sarmiento servirían de justificación ideológica para las sucesivas campañas militares de exterminio de las poblaciones indígenas. Algunos de los sobrevivientes de tales masacres serían encarcelados en la Isla Martín García.

Argirópolis nunca llegó a existir como ciudad real, por fuera de la tinta del ensayo utópico y político de Sarmiento. La isla Martín García devino en la actualidad un espacio patrimonial, reserva natural y monumento histórico. A modo de epílogo de la obra de Sarmiento, como un posible anclaje territorial de la Nueva Argirópolis de Martel, y en un vistazo al presente, es interesante la mención a una publicación menos conocida y de carácter más personal, que no por eso pierde la impronta política y programática de las demás.

“El vapor América va al descubrimiento de un bellocino de oro, de un país que se llamara Utopia, si no tuviesen ya el nombre Guaraní del Carapachay”. (Sarmiento, 1856: 58)

En 1856, seis años después de la publicación de Argirópolis, Sarmiento construyó una casa en una de las islas del Delta del Paraná de las que era propietario. Desde ese mismo año, publicó una serie de artículos en el diario El Nacional que se reunieron bajo el título El Carapachay. Alonso (2019) analiza cómo en algunas de sus obras Sarmiento utiliza los tópicos de la isla para desarrollar sus ideas sobre la civilización y para proyectar el futuro de la nación. Si en Argirópolis el foco estaba puesto en una proyección a futuro que nunca llega a materializarse, la virginidad del territorio del Delta lo obliga a ponerse en el lugar del colonizador y pasar del presagio a la intervención. Es en estas islas que Sarmiento logró implementar su interpretación del *pioneer* estadounidense, de apropiarse de la tierra a partir de trabajarla, dominar la naturaleza y volverla productiva.

A su vez, las islas del Delta también habilitarán el desarrollo de nuevas prácticas e imaginarios espaciales. El uso del tiempo libre aparece como una oportunidad civilizatoria.

“La isla-paisaje empieza por esa nueva forma de sociabilidad impulsada por el recreo. La reforma del ocio es un modelo posterior al Delta

productivo en el que la producción agrícola atraería pobladores como California durante la fiebre del oro. El ideal es igualmente modernizador pero actúa sobre el uso del tiempo libre; el recreo introduce la civilidad inglesa” (Alonso, 2019:8).

La promoción del espacio se entrelaza con el ocio y “Sarmiento se desliza hacia el discurso turístico” (Alonso, 2019: 8); las islas del Delta comenzaron a asociarse con el retorno nostálgico a la naturaleza como escapatoria a la ciudad modernizada. En un flashforward a la década de los 2000, se produce en esos años una reactivación económica en las islas del Delta a partir del desarrollo turístico e inmobiliario que

“dio lugar a la instalación de nuevos habitantes y a un elevado número de visitantes temporales. De esta manera, donde antes existían chacras y quintas ahora predominan casas de fin de semana, casas de alquiler temporario, hoteles, recreos y restaurantes donde los habitantes de la metrópolis cercana disfrutaban del esparcimiento” (Halpin, 2021: 67).

Los ríos como arterias de la Nación: ¿para qué y para quién?

Como ya se expresó, uno de los argumentos de Sarmiento para ubicar Argirópolis en la Isla Martín García fue destacar los atributos civilizatorios de los ríos de América y sus puertos; a diferencia del interior del país que

“está lejos, muy lejos de la costa, donde el comercio europeo enriquece, y agranda ciudades, puebla desiertos, crea poder y desenvuelve civilización. Toda la vida va a transportarse a los ríos navegables, que son las arterias de los Estados, que llevan a todas partes y difunden a su alrededor movimiento, producción, artefactos; que improvisan en pocos años pueblos, ciudades, riquezas, naves, armas, ideas” (Sarmiento, 1850: 11)

Sarmiento predica la libre navegación de los ríos y la creación de ciudades-puerto que sirvan a la comunicación y al comercio como la clave para el progreso económico y cultural de la Nación y la erradicación de la barbarie americana. Sin embargo, la escena que da comienzo al cortometraje es la intercepción y detención por parte de la Prefectura de un grupo de personas que navegan el río remando unos botes hechos de botellas de plástico y camalotes.

A lo largo de la pieza cinematográfica, Martel desarrolla una estrategia narrativa orientada a cuestionar y subvertir las premisas de Sarmiento y los símbolos nacionales, y a resignificarlos en el marco de otra Argirópolis o nación posible. Si Sarmiento se apoya en la carga simbólica del agua de los ríos como creadora y distribuidora de riquezas en un sentido mercantilista, Martel tomará los atributos del movimiento elusivo, del agua marrón que se confunde con el barro y con las pieles de los pueblos originarios, de la capacidad del río de transportar sedimentos que forman, antes que ciudades blancas, islas sin dueño. En la visión de Martel, no hay una necesidad de domesticar a la naturaleza hostil para su explotación capitalista, sino que la naturaleza aparece como aliada de los movimientos indígenas, como refugio frente a la mirada disciplinadora del Estado Argentino, como creadora de territorios que pueden socavar los cimientos de la Nación monolítica y de la mercantilización de la naturaleza, y como transporte hacia esos territorios.



Figuras 67, 68, 69 y 70. Fotogramas de Nueva Argirópolis (Martel, 2010).

Más adelante, el cortometraje transporta al espectador junto a un grupo escolar durante una clase a orillas de un río en el norte del país. Unos niños juegan con botellas de plástico como las de las balsas. La maestra sostiene una botella llena de agua marrón y explica el proceso de sedimentación que permite la formación de islas en el Delta del Río de la Plata, acompañada por las respuestas tan entusiastas como serias de las niñas.

“Cuando llueve el agua baja. Lleva toda esa tierra al río Iruya. De ahí va al Bermejo, al Paraná y llega al Río de la Plata. Como ahí merma la velocidad, se asienta la tierra y se van formando ... ¡islas! Son unas islas sin dueño...no son de nadie” (Martel, 2010).

Esa línea de diálogo puede ponerse a conversar con lo postulado en El Carapachay (1857) como fórmula de posesión de las islas:

“En previsión de estos casos habíase adoptado y aceptado una fórmula de petición que presentada al Juez de Paz de San Fernando, que es a la vez comisario de marina, dejase constancia de la posesión de cada individuo que pusiese trabajo en las islas. Dice así: «Señor Juez de Paz de San Fernando N. N. con el debido respeto digo—Que siendo la costumbre establecida tomar posesión en las islas del Paraná—no habiendo ley que lo prohíba y deseando no ser perturbado en la mía, se ha de servir declararme primer ocupante, de parte ó de una isla desierta que me propongo poblar de bosque, situada como sigue (aquí la topografía) etc. . . El Juez provee como se pide»... y este título que nada concede, asegura el único riesgo posible, y es la intrusión de un segundo ocupante, pues la costumbre invocada es ley, a falta de ley escrita; la posición de primer ocupante, y el fruto del trabajo el primero de todos los derechos humanos. La legislación posterior no puede tener efectos retroactivos, y para la enajenación que pudiera hacer el Estado el ocupante es postor privilegiado” (Sarmiento, 1857:35-36).

En un sentido literal, los personajes de Martel se apropian de esa ley especial propuesta por Sarmiento para el Delta y la subvierten al emplearla para sus fines de refundación de una Nueva Argirópolis. En la misma obra, Sarmiento describe el proceso de formación del Delta, refiriendo a la propiedad del agua de ser “el agente más destructor que se presenta a nuestros ojos” y, a la vez, ofrecer una “obra de reparación” al dar origen a las islas. Martel retoma esta idea y la profundiza al poner el sonido del agua en primer plano. El correr de las aguas del río sugiere transformación, algo que se desprende, se dispersa y se vuelve a reunir creando algo nuevo y distinto. En un plano material, el barro y los sedimentos en constante flujo ponen en tela de juicio la firmeza de la tierra y la fijación de fronteras y, por lo tanto en cierta medida, los

cercamientos y la propiedad de las tierras argentinas. También resulta interesante observar el rol que adquieren las botellas de plástico en la trama y el contraste con el agua libre de los ríos; la resignificación de las botellas devenidas balsas que aprovechan la capacidad del río de eludir su captura pone en tensión el modelo de privatización y comercialización de los recursos naturales, en particular las fuentes de agua dulce, y lo subvierte al insertarlas como elemento clave de las actividades clandestinas de los grupos indígenas.

En un plano más simbólico, las nuevas “islas sin dueño”, y entre ellas la Nueva Argirópolis, podría leerse como la desintegración y desterritorialización de la identidad nacionalista, colonialista e incipientemente capitalista vislumbrada por Sarmiento y su generación e impuesta en todo el territorio durante los siguientes doscientos años, y la refundación de otra identidad nacional que recupere la existencia, la historia y las tradiciones de las comunidades originarias.

Los susurros y lo ininteligible: la presencia de la otredad en lo sonoro

Las diversas formas de la narración oral que influenciaron a Martel desde niña, la llevaron a jerarquizar el sonido en la escritura y en la puesta en escena de sus obras, más bien a contracorriente del cine dominante, que suele ubicar al sonido como mero soporte de la imagen. En Nueva Argirópolis, como en otras de sus películas, los sonidos continuamente inducen a percibir otras capas narrativas que suceden por fuera de los límites del campo visual. A eso, en esta pieza audiovisual se agrega otra capa de sentido que se torna inaccesible, la de los susurros y lo ininteligible para el espectador hispanohablante. La información acerca de los acontecimientos no se presenta de forma directa sino de forma opaca y fragmentaria en diálogos entre los oficiales, susurros en lenguas indígenas, e intentos fallidos de traducción al español de un video que circula por Youtube.

“¿Qué habrá pasado? Todos los que hablamos en wichí, pilagá, qom, toba, guaraní, somos todos pobres. ¿Qué habrá pasado? ¿Seremos todos tontos? ¿Ignorantes?” (Martel, 2010)

Martel toma la decisión lingüística y política de no subtitar las conversaciones entre miembros de las comunidades originarias. Se trata de una decisión lingüística porque evita jerarquizar las lenguas y reducir a unos otros a lo asimilable [*reduce others to sameness*] (Berman y Wood, 2005), algo en lo que suele incurrir la traducción al intentar comprender aquello que no puede ser comprendido completamente desde una cultura diferente a la del emisor. Se trata

también de una decisión política ya que en la Argentina del siglo XIX, la enseñanza del castellano como idioma nacional en las Escuelas Normales impulsadas por Sarmiento estuvo ligada al proyecto civilizatorio del país; la enseñanza-aprendizaje de una lengua oficial se consideraba una pieza fundamental para el programa de modernización de la Nación y erradicación de la barbarie. En la actualidad muchas de las lenguas indígenas de la región se encuentran en riesgo de desaparecer, mientras que 1 de cada 5 pueblos indígenas ya perdió su idioma (Banco Mundial, 2019), y con eso se diluye la herencia de saberes ancestrales, su identidad y su memoria colectiva. La representación de una sociedad multilingüe que no jerarquiza los idiomas como contestación al monolingüismo hegemónico en Argentina visibiliza la dinámica de dominación y resistencia en los intentos de interpretación, y coloca al espectador hispanohablante en la misma posición de las autoridades federales que fracasan en entender el contenido del video y el accionar de los detenidos por no comprender el idioma. En ese sentido, las voces de los Otros se entretajan y movilizan la trama frente a la mirada del totalizante del Estado pero se escapa por sus ranuras; las lenguas indígenas funcionan como un medio de resistencia que les permite comunicarse entre sí, burlarse de las autoridades y decidir qué partes interpretar al español y qué partes dejar como un silencio que no se comprende porque sus huellas fueron borradas por el propio Estado.



Figuras 71 y 72. Fotogramas de Nueva Argirópolis (Martel, 2010).

Sobre el final del cortometraje, dos oficiales de la Prefectura navegan cerca de la orilla y uno le dice al otro que escucha voces. En la banda sonora, se entremezcla el murmullo del río con posibles murmullos humanos, lo que resalta una vez más el efecto de que lo importante es aquello que ocurre por fuera del campo visual. El sonido elude a la mirada como técnica cinematográfica y dentro del mismo universo diegético construye la presencia de la otredad; los oficiales pueden escucharlos pero no comprenderlos y, por fuera de los límites de la ciudad, apenas pueden distinguirlos del murmullo del río.

“¿Son restos humanos?”: el tratamiento de los cuerpos indígenas

La primera línea de diálogo que inaugura el cortometraje lleva al espectador al interior de la comisaría y le permite escuchar la comunicación entre dos de los oficiales por medio de un radiotransmisor. El primero reporta que “un femenino y cuatro masculinos sin documentación” fueron interceptados flotando en el río sobre camalotes y botellas de plástico, a los que el segundo responde “¿Cómo en un camalote? ¿Son restos humanos?”. La siguiente escena en la comisaría desarrolla la conversación entre un oficial y su superior, el primero como mediador entre el segundo y los detenidos; “¿De dónde vienen? ¿Qué es lo que hacen? ¿Qué es lo que tienen? Porque esa gente también puede estar transportando drogas... Pregúntales, de dónde son”. Más allá de la literalidad de las preguntas, en esos dos diálogos, los oficiales dejan planteadas dos representaciones recurrentes de los grupos indígenas en Argentina: la de los cuerpos indígenas como ejemplares de etapas menos civilizadas del proceso evolutivo, muy difundida en el siglo XIX, y la de los cuerpos de las personas marrones asociados a la servidumbre o a la criminalidad, vigente en la actualidad.



Figuras 73 y 74. Fotogramas de Nueva Argirópolis (Martel, 2010).

El llamado “Problema del Indio” movilizó la acción desde los tiempos de la conquista. La singularización del “indio” como un otro salvaje, condenable y peligroso, se contraponía al europeo, blanco y civilizado. En el siglo XIX, era muy marcada la influencia de las corrientes positivistas en las ciencias. Durante la Conquista del Desierto, científicos como Francisco Moreno recolectaron restos óseos de tribus indígenas que conformaron grandes colecciones; muchas de estas, junto con las familias indígenas tomadas cautivas, contribuyeron al acervo del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Durante sus visitas a la colección del Perito Moreno en 1878 y a la inauguración de parte del Museo de la Plata en 1885, Sarmiento expresó en discursos:

“Panteón pampeano, patagónico, fuegino; vasta Necrópolis dé las generaciones que habitaron estas llanuras, y aquellas nevadas montañas (...). De todos los ángulos del vasto panteón, os miran sin ver, un millar de cráneos humanos, con sus ojos huecos, negros, sombríos y siempre fijos, provocando á preguntarles como el Dante (...): Ditemi (che mi fia grazioso e caro) / L'ANIMA E QUI CHE SIA LATINA! ¡No! No hay alma alguna allí que sea latina, ni semítica, ni aria” (Sarmiento, 1878).

“Si hay aquí indios de los traídos del desierto en estos últimos años, tenemos en la inauguración del Museo Antropológico muestras vivas del hombre prehistórico, a más de esos centenares de cráneos que llenan las vidrieras” (Sarmiento, 1885).

El Museo funcionó como símbolo del triunfo de la Conquista del Desierto, de la civilización sobre la barbarie, y de las políticas sistemáticas llevadas adelante contra la población indígena, tendientes a civilizar y someter por medio de la religión y el trabajo forzado, y eliminar la presencia indígena del imaginario identitario argentino. (Nagy, M. y Papazian, A., 2011; Vallejo, G., 2012; Podgorny, I., 2021). Recién a partir de 1994, se llevaron adelante diversos procesos de restitución de restos humanos. Desde 2006, los restos óseos dejaron de exhibirse en las vitrinas del Museo de La Plata. En 2001, se sanciona la Ley N° 25.517, que establece que los restos indígenas deberán ser puestos a disposición de los pueblos o comunidades de pertenencia que los reclamen y que todo emprendimiento científico que tenga por objeto a las comunidades indígenas deberá contar con su expreso consentimiento.

En otros casos, los indígenas sobrevivientes y tomados cautivos durante la Conquista del Desierto eran deportados a la Isla Martín García, donde funcionó hacia fines del siglo XIX un campo de concentración, entendido como un espacio cuyo objetivo fue regular la vida de las víctimas y su disponibilidad como cuerpos (Nagy y Papazian, 2011). En la isla se implementaron políticas de sometimiento, deportación, confinamiento y distribución, que funcionaron como un disciplinamiento sistemático, parte del avance civilizatorio y el proceso de modernización del Estado-Nación. En el proceso, los miembros de grupos indígenas eran deshumanizados mediante la supresión de su identidad de origen y el reemplazo de sus nombres nativos por otros españoles, y la clasificación en indios “presos”, “de depósito”, “inútiles”, de acuerdo con sus disposiciones físicas para el trabajo, con el acatamiento a prácticas higienistas, o con las

necesidades cotidianas de la isla. Posteriormente, eran empleados en tareas al interior de Martín García, remitidos a cuerpos del Ejército, o distribuidos a apropiadores beneficiarios en el resto del país para actividades productivas o de servicio doméstico en condiciones de servidumbre.

Al observar el video de Youtube de la mujer indígena que presenta esta Nueva Argirópolis, una de las pocas traducciones que llegan al espectador hispanohablante pero no a los oficiales es: “Indígenas e indigentes, no tengan miedo de moverse... Somos invisibles”. El éxito de la Conquista del Desierto y el mito de la Argentina como una nación blanca y culturalmente homogénea condenó a los pueblos originarios al pasado histórico y atropelló en gran medida el reconocimiento de su agencia como sujetos políticos en el presente. En el corto, el Estado no ve a los pueblos originarios excepto cuando aparecen como sospechosos. Entonces los intercepta y los analiza desde lo visual con radiografías para decretar que cada uno de ellos “no tiene nada”, ni drogas ni ningún otro peligro para la Nación. Las representaciones de los pueblos indígenas suelen presentarlos de manera anacrónica, homogénea y distintiva, y asociarlos a conceptos como *indio, cultura, pobreza, originario, persona, humildad, historia, pasado, raza y ancestros* (Barreiro et al., 2019: 542). Martel despliega una contestación en la que los grupos indígenas se valen de internet como espacio de democratización de saberes y participación, y de la circulación en redes sociales de videos para urdir un posible movimiento de posesión de islas y fundación de una Nueva Argirópolis.

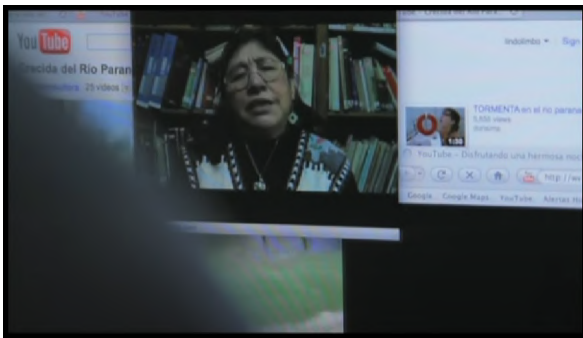
Tanto en el caso de los cuerpos indígenas considerados reliquias de la pre-civilización, como en el caso de la asociación con la servidumbre o la criminalidad, la ciudad costera reafirma su posición de aduana fronteriza, de vigilancia y de resguardo de la civilización, ya sea de un pasado e historicidad que la reafirma, como de la amenaza de lo Otro, la barbarie sarmientina o la alteridad contemporánea.

“Llevemos al trono a la noble igualdad”: ¿una conspiración o un nuevo orden social?

El transcurso del cortometraje deja al espectador hispanohablante en medio de la incertidumbre; la información política e importante se transmitió de forma fragmentaria, opaca, o fue directamente silenciada. Se vislumbra una resistencia desde el lenguaje, actividades clandestinas que escapan al campo visual, y la sospecha de una refundación de Argirópolis. Uno de los elementos más llamativos en ser resignificado por la mujer indígena que parece profetizar en el video de Youtube es un fragmento del himno nacional argentino.

“Deberíamos estar extinguidos, después de todo el esfuerzo que ha hecho esta nación (...) Subamos a las balsas. Llevemos al trono a la noble igualdad. Indígenas e indigentes, no tengan miedo de moverse... Somos invisibles” (Martel, 2010).

¿Cuál puede ser el sentido de la noble igualdad en este contexto? La mujer tradujo esa frase a su lengua y la resignificó de acuerdo con sus motivos políticos, que puede que se opongan radicalmente a la propuesta de Sarmiento en Argirópolis y al objetivo identitario de establecer un himno nacional argentino. Si el modelo de Estado-Nación decimonónico excluyó y actuó en perjuicio de gran parte de la población indígena, negra y mestiza, ¿cómo puede resignificarse la noble igualdad al ser reclamada, recontextualizada y recitada por parte de esos grupos sociales? Martel habla de ciencia ficción como el género del cortometraje. Si del mismo modo que Argirópolis, por tratarse de una utopía, podría pensarse como un proyecto para todo el territorio nacional, ¿cuál podría ser el alcance de esta supuesta refundación?



Figuras 75 y 76. Fotogramas de Nueva Argirópolis (Martel, 2010).

La última escena de los prefectos en la lancha vigilando el río transmite una sensación similar a la que evoca Sarmiento en Facundo:

“En la solitaria caravana de carretas que atraviesa pesadamente las pampas, y que se detiene a reposar por momentos, la tripulación, reunida en torno del escaso fuego, vuelve maquinalmente la vista hacia el sur, al más ligero susurro del viento que agita las yerbas secas, para hundir sus miradas en las tinieblas profundas de la noche, en busca de los bultos siniestros de la horda salvaje que puede, de un momento a otro, sorprenderla desapercibida” (Sarmiento, 1845).

Los oficiales están al acecho de algo que los amenaza. “Escucho voces” puede asociarse más con el plano de lo sobrenatural que con la certeza del hallazgo. Quizás sea porque el Desierto nunca estuvo vacío. Quizás sea porque los cimientos de la Nación se apoyan sobre masacres, identidades robadas y cuerpos explotados. Quizás porque los malones eran formas de resistencia ante la usurpación de tierras en nombre de la civilización, el progreso y la propiedad privada. Quizás el murmullo del río crezca y se vuelva torrente de agua marrón y arremeta contra la lancha y contra la Argentina blanca y culturalmente homogénea hasta hacerla estallar por sus propias grietas. ¿Una conspiración? ¿La venganza del malón? ¿El miedo a lo Otro que no se comprende? ¿La certeza de la injusticia y la desigualdad que persisten en el presente?

Quizás un nuevo orden social. Martel rescata la audacia del texto sarmientino y la lleva a su película. Busca la resonancia de las consignas liberales en la actualidad como una forma de abordar la cuestión indígena en la Argentina de principios de milenio. Baraja las ideas de geografía, del uso de los ríos, de las islas y las utopías, de la fundación de naciones, de las lenguas y los modos de comunicación, y le da las cartas a los grupos excluidos y oprimidos por la utopía de civilización y por la historia argentina. Le quita a sus personajes la etiqueta de reliquia del pasado y de víctima pasiva, y les da agencia política para organizarse, tejer redes y movilizarse. Rescata la potencia del lenguaje como creador de cosmovisiones, revitalizador de memorias colectivas y vehículo de saberes revolucionarios. Pone en cuestionamiento fundamentos básicos del Estado-Nación, como la propiedad privada, el progreso económico, el faro cultural europeo, a partir de la observación del entorno, de la mutabilidad del suelo sedimentado, de la elusividad del río, de la huida de las determinaciones históricas. En su Bicentenario, deja en evidencia la fragilidad de un Estado-Nación que aparenta ser monolítico, y antes que una certeza hacia adelante, plantea un interrogante acerca de la identidad de una sociedad que habitara una isla donde quepan diversas voces, memorias, cuerpos y utopías, y acerca del modelo de ciudad y nación que a partir de esa identidad podría construirse.



Figuras 77 y 78. Fotogramas de Nueva Argirópolis (Martel, 2010).

El análisis de Nueva Argirópolis está atravesado por las ausencias, por las piezas que faltan, por las imágenes fuera del campo visual, por las traducciones no incorporadas, por las utopías no materializadas, por todo aquello que permaneció en las lindes de la ciudad modernizada (Rama, 1984) y que abre el interrogante acerca de lo que podría haber sido y las opciones que nos quedan mirando al futuro. Es el caso que más explicita la tensión entre los tipos de memoria en el presente y las resistencias ante la imposición de una memoria oficial que deja fuera las reivindicaciones de las comunidades originarias (Raposo, 2013). Es posible identificar *lieux de mémoire*—lugares de memoria—, donde ésta se deposita pero no se vive ni se ejercita, como el himno nacional, la figura de Sarmiento como prócer, el idioma español como lengua oficial, una referente de los pueblos originarios con vestimentas típicas; es posible estancarse en una memoria literal que cristalice el pasado sin habilitar los duelos por los hechos traumáticos y someter a los pueblos originarios en el presente al estigma de las políticas históricas de exterminio y asimilación (Nagy y Papazian, 2011). Ante esas formas de la memoria, los personajes del corto privilegian la memoria comunicativa antes que la Historia, enfrentan *milieux de mémoire*—ambientes de memoria— y se paran desde la memoria ejemplar al cuestionar los discursos oficiales sobre la historia Argentina, al buscar lecciones en el pasado que les permitan impulsar la acción política en el presente (Nora, 1984; Assman, 1995; Todorov, 2000) . Parten desde un lugar similar al de Sarmiento: se proponen fundar una ciudad. Retoman símbolos, legislación y proyectos nacionales en favor de una Nueva Argirópolis. El espacio geográfico elegido no es azaroso; se podría contemplar al Delta del Río de la Plata, donde se ubica la Isla Martín García, como un espacio tanto de preservación de la memoria como de refundación. El sector urbanizado de la ciudad costera que se proyecta en el corto es la comisaría en la que los prefectos mantienen detenidos a los personajes. En sus límites y grietas, en sus fronteras naturales, los personajes despliegan su rebelión. La “naturaleza sedimentaria” (Astelarra, 2017) del Delta y la potencia creadora del agua de los ríos permitirán materializar espacios vividos que emulan la isla de la utopía pero que también son nuevos, islas que se forman en el Delta y que habilitan también otros espacios percibidos (Lefebvre, 2013); en principio, actividades clandestinas para la refundación, más adelante, el final es abierto. Es interesante hacer una breve digresión al presente y considerar que, mientras la Isla Martín García se estableció como un espacio patrimonial, reserva natural y monumento histórico, en el Delta del Río de la Plata se despliega desde la última dictadura militar “una re-territorialización de otras formas de producción del espacio asociadas a sectores vinculados al capital inmobiliario-financiero-industrial” (Astelarra, 2017: 82). Si podía leerse en los personajes del cortometraje la tensión frente a la Nación, su espacio concebido y sus políticas

históricas de exterminio y asimilación de las culturas indígenas, ¿podrían anticiparse también tiranteces entre un nuevo modelo de ciudad que disputara ese punto geográfico y que pudiese llegar a cuestionar aquel proceso de urbanización neoliberal y turistificación capitalista y depredadora (Brenner, et al., 2009; Clavé, 1998; Judd, 2003)?

Para el espectador, la Nueva Argirópolis tampoco llega a existir, pero hace visibles los límites del proceso de modernización nacional del cual la ciudad costera, la material y la sarmientina, es hija y guardiana. Esa frontera, ahí donde el agua del río salpica los muelles y humedece la arena, podría ser franqueada por aquello y aquellos que quedaron afuera. Esta obra audiovisual es la que más nos permite acercarnos a la idea de imaginación radical propuesta por Castoriadis (2003), es decir, aquella capacidad creativa que da lugar a nuevas formas de ser que aún no llegan a tener expresión en las significaciones imaginarias de la sociedad instituyente—otra forma de decir que se trata de un caos que está más allá de lo hasta ahora pensable.

CAPÍTULO 3

IMAGINARIOS DE CIUDADES COSTERAS

Las ciudades costeras proyectadas en las tres obras audiovisuales del Nuevo Cine Argentino presentan un espacio urbano en cercanía y estrecha relación con el agua de mares, lagunas y ríos. Esta especificidad geográfica se constituye como un espacio fronterizo que habilita la identificación de imaginarios, a primera vista contradictorios, pero que conviven y construyen sentido. Así, por ejemplo, el agua aparece a un tiempo como un elemento de destrucción y de renacimiento, el paisaje costero como un bálsamo apacible y como escondite de criaturas fantásticas y voces invisibles, entre otras imágenes que se desarrollarán a lo largo de este capítulo.

En los estudios contemporáneos, se entienden las fronteras como una categoría que permite analizar procesos de exclusión social, conflictos por el uso del suelo, fragmentación del espacio urbano, disputas interétnicas, entre otros fenómenos sociales, en escalas nacionales, regionales y recortes más acotados asociados a la vida cotidiana, al espacio habitado y a la intimidad (Porcaro, et al., 2022). El presente trabajo retoma esta perspectiva e intenta trascender las miradas clásicas y estáticas sobre las fronteras como parte de los procesos de diferenciación entre estados nacionales, que estuvieron vigentes hasta finales del siglo XX. Busca apoyarse en los recursos del Nuevo Cine Argentino que podrían considerarse cartográficos¹ (Deleuze y Guattari, 1980) para adentrarse en las geografías fílmicas costeras y trazar mapas experimentales de los procesos de transformación urbana —modernización, turistificación y memorialización—, que nombren imaginarios y vuelvan parcialmente observable a un magma de sentido, que se mantiene, sin embargo, distante e inabarcable, constantemente mutable y, a la vez, estático en cuanto logra estabilizar la institución imaginaria de la sociedad. (Castoriadis, 2003).

¹ En su obra *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1988), Deleuze y Guattari proponen el Principio de cartografía del rizoma que entiende al mapa, en oposición al calco, como una experimentación sobre lo real, que no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo sino que construye nuevos territorios.

El presente capítulo se enfocará en retomar las representaciones de las ciudades costeras surgidas del análisis fílmico del capítulo anterior y en identificar imaginarios transversales a todas ellas. Se tomará como puntapié la reconstrucción de los distintos sentidos que se le otorgan al agua en las transformaciones de las ciudades costeras a partir de su tratamiento en las piezas audiovisuales. Lo que se deja planteado en este capítulo es que la especificidad de este tipo de urbanización litoral lleva el análisis, en principio de lo urbano, hasta sus fronteras; los bordes donde la ciudad entra en contacto con la naturaleza no siempre domesticada y los límites difusos de temporalidades que conviven en el presente como mito, como utopía y su devenir en el capitalismo neoliberal.

CIVILIZACIÓN Y EXTRACTIVISMO: LA RELACIÓN CIUDAD-NATURALEZA

Por tratarse de espacios urbanos en estrecha relación con mares, ríos y lagunas, el agua constituye un elemento fundamental —si no el principal— en la historia, las transformaciones y la identidad de las ciudades costeras de las obras. Este vínculo entre la ciudad y el agua, entre otras formas en que se presenta la naturaleza, es ambivalente; dibuja una frontera móvil que hace visible una lucha entre un modelo civilizatorio y depredador, prácticas espaciales de resistencia humanas, y fuerzas naturales que desbordan toda táctica y estrategia (De Certeau, 1984).

Se hace uso del término “lucha” porque es en código bélico que se establece en reiteradas ocasiones el vínculo ciudad-naturaleza. El origen de las ciudades costeras es indisociable de la idea del “desierto”, en particular en el contexto de las Campañas del Desierto de fines del siglo XIX. El desierto, como sinónimo de vacío, era aquello que quedaba por fuera o entremedio de las redes urbanas; exaltaba el carácter de despoblado e improductivo de esos territorios, mientras que contemplaba el cautiverio, el sometimiento y la masacre de las comunidades indígenas que en realidad lo poblaban. En resumen, aquello que quedaba por fuera de las ciudades, que era despoblado e improductivo, bárbaro y hostil, y que implicaba una conquista, de la cual un sector se adjudicaba el derecho. Este resaltado de características se torna importante para señalar un *habitus*, una disposición a reconocer, comprender y obrar en el mundo determinada (Bourdieu, 1987). El imaginario del desierto movilizó gran parte de los engranajes del proceso modernizador de la Nación de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, también caracterizó el descubrimiento de la geografía litoral como improductiva, y la fundación de las ciudades costeras como oportunidad civilizatoria y de explotación económica de los llamados recursos naturales. El agua aparece, literal y figurativamente, como resquicio en el desierto: los ríos son oportunidades de transportar movimiento, producción, artefactos; de

improvisar en pocos años pueblos, ciudades, riquezas, naves, armas, ideas; y de delinear las arterias del Estado (Sarmiento, 1850) y el mar es el marco de grandes clubes para la socialización de los miembros de la clase alta, de acuerdo con sus valores oligárquicos y conservadores (Piglia y Pastoriza, 2017). En *Balnearios*, Llinás retoma y enaltece el origen mítico de los balnearios en manos del hombre hasta el punto de la parodia; “frente al mar, en medio de la nada, se construía una ciudad faraónica”, introduce la narradora para luego describir las batallas “contra el viento, el mar, la arena, la sal”, mientras el anclaje visual es un hombre solitario en medio de un páramo desolado.

Esta relación, en que la ciudad se erige como espacio de civilización e instrumento para domesticar a la naturaleza hostil e improductiva, se sostendrá en el tiempo y aparecerá en episodios posteriores, pero con ciertas concesiones. Los balnearios de Villa Mercedes en Llinás y la Nueva Federación en Frenkel son producto de un proceso de modernización nacional asociado al progreso y la modernidad a través de la producción de energía hidroeléctrica; en el primer caso, enmarcado en la Ley Nacional de Agua y Energía, y en el segundo caso, en el proyecto de la Central Hidroeléctrica Binacional Salto Grande. En ambos, el agua de los ríos aparece como un recurso que puede ser explotado en beneficio de la población. Los discursos de la construcción de las represas giran en torno al progreso, y en su nombre, se declara una vez más una guerra contra la naturaleza. Las campañas de comunicación estatales emplean abiertamente lenguaje bélico: “Estos eran los ríos dormidos que cruzaban las arenas estériles para perderse en el mar. (...) Entonces un gobierno realista que el pueblo ha consagrado como suyo declaró la guerra contra la sed y la sequía y comenzó a transformar ríos mansos y desaprovechados hasta entonces en remolinos de potencia y de vida” (Llinás, 2002); “Los trabajos en la central progresan a ritmo acelerado, llegando a lo que denominamos: La Batalla del Hormigonado. En esta guerra por la paz y la construcción de un mundo mejor” (Frenkel, 2007). A diferencia de las primeras ciudades mencionadas, el tiempo desdibuja la épica y quedan a la vista las grietas de los mega proyectos para el progreso, ya que en estas nuevas batallas, las ciudades costeras deben sacrificarse. Los balnearios de Villa Mercedes en Llinás tensionan la memoria material de un proyecto modernizador nacional con la vida cotidiana de los residentes. Son descritos como “oasis en medio del desierto; oasis feos”; los piletones, los diques y el cemento no sugieren placidez, ocio ni descanso, sino que remiten a “un mundo fabril, industrial, áspero y gris. Los aquejan los hierros, el cemento, el hormigón, las estructuras amenazantes, el aire a incomodidad y a obra pública”. Las moles de hierro y cemento parecieran dislocadas de las pequeñas localidades donde se insertan. De igual modo, las prácticas y representaciones típicas de las ciudades balnearias parecieran dislocadas de los piletones

artificiales construidos en torno a la represa. Aún así, funcionan como tácticas de apropiación del espacio (De Certeau, 1984) por parte de los residentes y permiten llenar de sentido las obras monumentales que les fueron impuestas, y resignificar el agua en relación con el ocio, la naturaleza y sus bestias, y lo onírico y fantástico, antes que lo meramente productivo. La concesión mayor podría considerarse la de los federaenses de Frenkel, que debieron sacrificar la vida urbana de su propia ciudad e intentar resucitarla en una nueva locación. El proceso traumático de la relocalización dio origen a la serie de prácticas de memorialización enumeradas en el capítulo anterior, tanto en la Nueva como en la Vieja Federación, entre ellas, la obra "Aquel, mi pueblo", la fiesta de aniversario en las ruinas de la Vieja Ciudad, los árboles reintroducidos, los fragmentos conservados y las recreaciones en la Nueva Ciudad.

La naturaleza como bestia domesticada queda reducida también a otra forma de productividad asociada al paisaje para la contemplación, a la percepción de un refugio donde resguardarse de la vida urbana y al ocio. Los procesos de turistificación son la forma más reciente de explotación de la naturaleza proyectada en las obras audiovisuales. En *Construcción de una Ciudad*, el descubrimiento de aguas termales debajo de Federación aparece como la salvación; volcarse de lleno a constituirse como ciudad balneario es la oportunidad de devenir ave fénix, de renacer después del duelo, de dejar atrás el pasado y enfocarse en el presente y el futuro. Balnearios habilita el uso intercambiable de los términos "balneario" y "ciudad costera" al enfocar su atención principalmente en ese atributo: la ciudad costera como enclave para el ocio. La guerra contra la naturaleza pareciera terminada.

La cercanía con el agua habilita imaginarios higienistas y suburbanos, y las ciudades balnearias, como escenografías desmontables, quedan estancadas en un presente continuo dictado por la industria del turismo y los deseos del turista-consumidor (Vera, 2019). Cuando termina la función (o, al menos, la temporada alta), las ciudades costeras parecieran perder valor al volverse "ciudades muertas, abandonadas, inertes, yermas, baldías, fantasmagóricas" (Balnearios, 2002), es decir, más parecidas a su contracara, el desierto. Podría deducirse que el valor de las ciudades costeras en la cultura de sol y playa estará dado por la medida en que la naturaleza sea un recurso no solo domesticado, sino un atributo de la ciudad deseado de ser consumido.

La identidad de las ciudades costeras contemporáneas al Nuevo Cine Argentino de la década del 2000 necesita ir más allá del agua que en verdad siempre está ahí, dibujando horizontes y bordes, y de obviar la pregunta acerca de si debería ser el objetivo de una ciudad ser

productiva. Lo que pareciera necesitar es reinventarse como enclave para el ocio, entre el consumo masivo y el neoexclusivismo (Hernández, 2009), reinventarse para ser un producto constantemente deseado.

Sin embargo, hay indicios de que los espacios concebidos (Lefebvre, 2013) no han salido del todo victoriosos de la postulada guerra contra la naturaleza. Lo que aparece como conflictivo o ruinoso por acción de la naturaleza en Balnearios y Construcción de una ciudad – un hotel aristocrático abandonado y en decadencia, elementos del turismo masivo y social sumergidos bajo las aguas de la laguna Mar Chiquita, la grilla de la Vieja Federación caminable cuando bajan las aguas del lago, la figura del bañero como protector, los nudos en la garganta, el recuerdo de las pérdidas y todo aquello que rasgue la escenografía y obstaculice el disfrute de los turistas – será la trinchera donde Martel ubique a sus personajes en Nueva Argirópolis. Martel cambia el punto de vista, se para en el borde de la ciudad costera y de los procesos de modernización y los mira desde afuera; hace de la memorialización la posibilidad de crear espacios que sean al mismo tiempo de preservación de la memoria y de refundación. Los personajes de Nueva Argirópolis se apoyan en características propias de la naturaleza para desplegar sus tácticas, sitiarse la ciudad costera y fundar otra. La “naturaleza sedimentaria” (Astelarra, 2017) del Delta y la potencia creadora del agua de los ríos permitirán materializar espacios vividos (Lefebvre, 2013) que emulan la isla de la utopía sarmientina, pero que también son nuevos, islas sin dueño que se forman en el Delta. Las botellas plásticas como desechos del agua mercantilizada les sirven de balsas, los ríos vuelven a ser arterias de libre navegación, pero para otros fines, otras ideas y otras ciudades, el murmullo del agua tapa sus voces, lo frondoso de los árboles esconde sus cuerpos, y los personajes logran permear la frontera entre ciudad y naturaleza. Martel plantea una serie de subversiones a la utopía sarmientina y al proyecto de Nación hegemónico de la Argentina, y deja propuesta otra batalla, ya no contra la naturaleza, sino desde y con ella, por el sentido de una ciudad costera como Nueva Argirópolis.

MEMENTO MORÍ Y UTOPIÁS: EN BUSCA DEL PARAÍSO PERDIDO

Hay un sentimiento que subyace a las ciudades costeras proyectadas en las piezas audiovisuales: la nostalgia. El sentimiento va tomando distintas formas y aferrándose a distintos elementos; los habitantes de Federación haciendo un duelo colectivo por la pérdida de su ciudad natal, la oligarquía argentina romantizando su *belle époque* de principios de siglo XX, las vacaciones familiares vistas como recuerdos desde la adultez, materialidades icónicas de proyectos de Nación convertidas en ruinas, lo pintoresco de las localidades litorales desde el espejo retrovisor del turista que regresa a la ciudad, un proyecto político utópico que recupere

la noble igualdad de aquellos excluidos por el proceso modernizador de los siglos previos. El denominador común es ese sentimiento de pena por la lejanía, la ausencia, la privación o la pérdida de alguien o algo querido, que se idealiza aún más al enfrentarse al anhelo presente de una vida más placentera asociada a la geografía costera.

Resulta interesante poner a dialogar ese sentimiento nostálgico con el mito del paraíso perdido. Korstanje (2017) retoma la explicación de Campbell (1997):

“la palabra paraíso deriva del complejo persa, pairi+daeza que significa jardín negado. La narrativa cuenta que en una era primigenia los dioses y los hombres vivían en armonía interactuando sin ningún tipo de restricciones. Este estado de prosperidad pronto se interrumpe cuando el hombre decide (llevado por su curiosidad) desafiar a los dioses. Como castigo, los hombres son expulsados del Edén y presionados a subsistir por medio del trabajo. Desde entonces, el hombre ha intentado por todos los medios retornar a ese paraíso perdido” (Korstanje, 2017: 484).

Este apartado desarrolla una articulación entre la idea mítica del paraíso perdido y las fronteras temporales, a veces superpuestas, que se despliegan en estas ciudades costeras del Nuevo Cine Argentino.

En una primera instancia, el sentimiento nostálgico remite directamente a un tiempo pasado; el paraíso se asocia con la infancia, como sugiere la narradora en *Balnearios*, “la infancia del siglo, en la infancia del país, y también en la propia”. Llinás ubica a las ciudades costeras en un plano del orden de lo mítico, de lo antiguo, de lo misterioso; un tiempo fuera del tiempo (Lowenthal, 1975). Las pone en relación estrecha con lo primitivo, con el instinto animal de nadar, zambullirse, flotar, explorar, desafiar y celebrar el agua. Se las llega a acercar también a lo fantástico y lo sobrenatural, a los peligros escondidos en el paraíso; Neptuno, Leviatán, la sirena son figuras clásicas de la mitología vinculadas con el mar que podían desatar su ira contra los hombres en medio de las aguas. El mismo temor a lo desconocido que acecha se sugiere en el “Escucho voces” de los prefectos que navegan el delta, alejados del refugio de la ciudad civilizada, en Nueva Argirópolis. En este caso, el imaginario del paraíso se apoya en ideas románticas, críticas del progreso y la industrialización, que buscaron trasladar la utopía hacia el pasado y recuperar el “estado de naturaleza” asociado a la inocencia, la virtud y el placer, en

contraposición con la artificialidad de la vida urbana (Colombres, 2012). Con una perspectiva más realista y con un anclaje histórico más reciente, los federaenses de Frenkel también retoman esta idea del paraíso perdido al ubicar en la Vieja Federación el hogar de la infancia y la adolescencia, la morada en el sentido de estar en el mundo y contar con un cobijo (Arfuch, 2002), como contracara del progreso y la modernización que se las arrebató. Se configura como un lugar al que los federaenses que lo conocieron quieren volver, sin embargo, la pérdida de ese lugar íntimo y la imposibilidad del retorno lo tiñen de una nostalgia profunda que solo parece encontrar alivio al momento de la muerte y de volver al cementerio al otro lado del lago. Vistas desde el presente, estas ciudades costeras son ruinas, aparecen como anclajes materiales de vidas cotidianas pasadas, perdidas e irrecuperables; son testigos del deterioro en manos del tiempo, las transformaciones sociales y la naturaleza, son un memento mori individual y colectivo (Fortuna, 1998; Lowenthal, 1975).

En una segunda instancia, podría pensarse que la máquina capitalista se apropia de atributos de este imaginario romántico del paraíso perdido para construir las escenografías urbanas de las ciudades-balneario. El ocio, en contraposición a las privaciones de la vida laboral cotidiana, presenta a la cultura de sol y playa como un mecanismo de escape de los tiempos del trabajo y un retorno a una vida placentera (Korstanje, 2017). Las representaciones míticas del paraíso en la cultura occidental reúnen una serie de elementos comunes a los balnearios como productos turísticos: se lo presenta como jardín o isla, habitado por “buenos salvajes” o humanos de moral intachable, donde fluyen fuentes de aguas puras, se celebran banquetes y espectáculos, los rayos del sol atemperan el clima, y no hay aflicciones, enfermedades, violencia, ni presencia de bestias (Cardona et al., 2015). Los procesos de turistificación proyectados en las piezas audiovisuales ejemplifican estas representaciones. Se despliegan en ellas intervenciones materiales, prácticas espaciales, recorridos y vestimentas, nuevos puestos de trabajo, un lenguaje mediante señas con banderas, rituales de búsqueda de niños extraviados, que son, a la vez, específicos de este tipo de urbanización y replicables en todas ellas. La descripción que la guía turística hace sobre Federación como “una ciudad que es limpia, prolija, segura y tranquila. Una ciudad diferente, con habitantes cálidos, cordiales” es extrapolable a las demás. Las cualidades que se resaltan en las ciudades costeras remiten al imaginario que Lindón (2008) denomina suburbano: vida tranquila, la relación de cercanía con la naturaleza, la armonía familiar, la prosperidad, la amplitud espacial, el vacío de materialidad y memoria como sus componentes nodales. Podría pensarse que la expansión de un desarrollo neoexclusivista (Hernández, 2009) de los balnearios y su comercialización se apoya, a su vez, en reforzar la idea

del jardín negado, al que solo unos pocos merecen el acceso. En la ciudad-balneario, el paraíso es un producto apto para el consumo.

Si hasta ahora el imaginario del paraíso perdido se vincula a un pasado remoto e irrecuperable y a un presente continuo para el consumo, Martel lo ubicará en un futuro condicional y en el campo de la utopía. Nueva Argirópolis implica prácticas de memorialización porque parte de una búsqueda signada por la pérdida; es necesario recuperar una memoria colectiva que fue borrada del relato histórico oficial. El anhelo, sin embargo, no es el del retorno, ni al “estado de naturaleza” planteado desde la civilización occidental, ni a un pasado enaltecido por la nostalgia. Los personajes de Nueva Argirópolis vuelven su utopía presente y futura “llevar al trono a la noble igualdad”. La disputa por la producción del espacio urbano y el sentido de las ciudades permite tornar visible parte de la estructura que sostiene el orden social hegemónico en su condición de una posibilidad entre otras; lo radical en Nueva Argirópolis reside en que deja planteado el interrogante acerca de otras estructuras imaginarias posibles que sostengan otras ciudades diferentes.

CONCLUSIONES

HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD DE LAS CIUDADES COSTERAS ARGENTINAS

Las obras elegidas para analizar en el desarrollo de esta tesina permiten pensar a las ciudades costeras argentinas como un tipo particular de invención, en un sentido material y simbólico. Pensar en la identidad de las ciudades costeras argentinas, tal como son representadas en las obras del Nuevo Cine Argentino de la primera década del 2000, implica siempre la construcción de ese objeto. La identidad no es un hecho observable, ni una característica estática, preexistente ni preestablecida.

“La identidad tiene una dimensión objetiva y otra subjetiva. Se puede comprender a través de comportamientos, interacciones y objetos así como de narrativas e interpretaciones; es una construcción social, se fabrica, se relata, se construye de manera incesante y se relaciona a un tiempo y espacio determinados” (Tamayo y Wildner, 2005: 23).

Los autores proponen basar la construcción de las identidades en cuatro elementos: el reconocimiento—el sentido de ser; proceso de autoidentificación—, la pertenencia—proceso de situarse, apropiarse del espacio y darle sentido—, la permanencia—nivel de arraigo con un espacio que posibilitan el tiempo y la vida cotidiana—, y la vinculación—interacción social y simbólica que permite la comunicación—. En este apartado final, se intentará dar respuesta a los interrogantes planteados al comienzo de la Introducción, en clave de delinear—o, por lo menos, arriesgar— una identidad posible de las ciudades costeras argentinas en el cine.

¿Qué son, entonces, las ciudades costeras? En principio, las ciudades costeras se definieron como espacios urbanos en cercanía y estrecha relación con el agua de mares, lagunas y ríos, y cuya identidad se moldea a partir de procesos de transformación urbana, particularmente, procesos de modernización, procesos de turistificación y procesos de memorialización. Al tomar de punto de partida el análisis de textos audiovisuales, se plantearon los interrogantes

acerca de qué elementos se deciden mostrar en las obras y cómo se los muestra, y qué lectura de las ciudades costeras y sus transformaciones habilitan.

Esta cercanía y relación estrecha con el agua puede pensarse en términos productivos, en un sentido capitalista. Fue el descubrimiento o resignificación de las playas, la arena, los médanos, las barrancas, las olas, el mar como recursos naturales que habilitaban nuevas oportunidades inmobiliarias lo que dio origen al rasgo de ciudad balnearia. De los héroes míticos de una Belle Époque “*arrebatada y arrogante*” a los visitantes que deambulan en manadas de batas blancas. El extractivismo que atraviesa el vínculo ciudad-naturaleza terminará por dar forma y sustento a los procesos de turistificación, a la mercantilización casi absoluta del suelo urbano y a su devenir producto para disfrute del turista-consumidor. ¿Qué aporta la cultura de sol y playa a la identidad urbana de las ciudades costeras? Una especie de normalización de las prácticas espaciales comunes a todas las ciudades costeras; también de las marcas-ciudad, que recurren a estrategias de marketing urbano similares. Una especie de monotonía de la temporada alta, de enclave de ocio, de estancamiento en un presente continuo, que pareciera no dejar nada más que desierto tras de sí al final del verano. Los procesos de identificación giran en torno a esta figura del turista-consumidor que busca reinventarse durante su estadía, a la vez que es clasificado, posicionado en el espacio y socializado mediante estrategias neoexclusivistas (Hernández, 2009) propias de la ciudad balnearia. Lo mismo sucede con los trabajadores estacionales que alimentan la máquina productiva de la industria turística.

Es posible remontarnos más atrás en el tiempo y asociar la ciudad costera a un proceso de modernización previo. El espacio urbanizado como la imagen más poderosa del sometimiento, la conquista y la domesticación del territorio, desde los tiempos de la Conquista, a los ensayos políticos decimonónicos. La cercanía y relación estrecha con el agua permite a la ciudad costera ser el destino y el puerto de las utopías, la frontera barrosa entre la civilización y la naturaleza hostil. Los ríos que trajeron el progreso en barcos transatlánticos, también son los canales que permiten “llevar al trono a la Noble Igualdad” en balsas hechas con botellas plásticas. La identificación con el espacio se da en términos de autoperibirse conquistador, de aventurarse al desierto, de levantar algo nuevo en medio de la nada imperante. Algunos encararán la misión con el entusiasmo del tecnócrata; para otros, implicará procesar el duelo que sucede a un acontecimiento traumático; también, puede que un poco de ambas. Partiendo de una memoria histórica no exenta de lo afectivo, la ciudad costera es una promesa a futuro, una oportunidad de desplegar los proyectos políticos en el espacio material, una chance de empezar una nueva vida en *terra incognita*, una entrada al Paraíso. El proceso seguramente tensionará las diversas

formas de la memoria comunicativa con la Historia, el espacio urbano dará anclaje a *lieux de mémoire* ya establecidos y a otros nuevos, a veces cuestionados por los espacios vivos de la memoria colectiva.

Finalmente, ¿qué más puede aportar un elemento natural con el que tenemos un vínculo vital y primitivo, individual y colectivo, a la identidad de las ciudades costeras? La cercanía y relación estrecha con el agua despiertan imaginarios acuáticos, escurridizos, irracionales. El agua invoca a los afectos. El acercamiento a lo sublime, la perplejidad ante la inmensidad del mar, la impotencia ante la fuerza de un río. El recuerdo de una oralidad heredada de generaciones pasadas, sirenas, leviatanes, fantasmas que habitan ruinas y ciudades sumergidas, atlántidas, voces que apenas se distinguen del murmullo del agua, el temor ante el más allá de lo explicable. La nostalgia, los juegos de la infancia, los recuerdos compartidos con la familia y los amigos, el paso del tiempo, todo aquello que pertenece al pasado, la finitud de la vida y del verano.

Retomando a Tamayo y Wildner en su estudio de las identidades urbanas,

“Las identidades se expresan en: los significados de la gente, la práctica estética, en los barrios, en los colectivos como el movimiento gay y los movimientos sociales, en las prácticas ciudadanas, en la vida cotidiana, en las diferencias multiculturales, en la localidad y en el espacio público” (Tamayo y Wildner, 2005: 33).

Como se ha planteado al comienzo de esta tesina, tomar a la ciudad como objeto de estudio de la Comunicación implica abordarla desde la especificidad de la cultura urbana. En este caso, entra en juego también la particularidad geográfica de tratarse de un tipo de urbanización indisociable del agua; este vínculo sirvió de eje ordenador para comprender las transformaciones urbanas. Se tomaron las representaciones cinematográficas de elementos constitutivos de la cultura urbana de las ciudades costeras como componentes identitarios de las mismas y como insumos para un acercamiento a los imaginarios que les otorgan sentido. Este proceso permite encarar el desafío—no menos complicado—de responder a los demás interrogantes planteados acerca de los imaginarios que alimentan las representaciones de las ciudades costeras en las obras del Nuevo Cine Argentino y qué devuelven esos imaginarios a las ciudades costeras de principios del siglo XXI.

A lo largo de este trabajo se ha buscado identificar y nombrar imaginarios que permitan dar cuenta del magma de significaciones imaginarias sociales que permiten el doble movimiento de enmarcar las transformaciones urbanas a la vez que estas reproducen, sostienen y modifican esos imaginarios. En palabras de Castoriadis (2003), son los imaginarios sociales la medida en que la institución de la sociedad es lo que es y tal como es. Su potencia radica en la capacidad de representar socialmente una multitud de cosas de un modo dado; esos modos de significar lo real guían las acciones de los sujetos. Se torna interesante volver sobre este punto ya que en la Introducción se atisbó—seguramente, con audacia descarada—un esbozo de respuesta a la pregunta que Jesús Martín Barbero lanzó al comienzo del milenio. ¿Cómo salir de los “laberintos del miedo”? ¿Qué hacer ante un “urbanismo salvaje” que destruye el paisaje donde se apoya la memoria colectiva? Y el propio interrogante, ¿qué devuelven esos imaginarios a las ciudades costeras de principios del siglo XXI? Podría decirse que devuelven un sentido de posibilidad. Podría decirse que si los imaginarios sociales son la medida en que la institución de la sociedad es lo que es y tal como es, quizás, podría ser otra.

El abordaje de las representaciones cinematográficas de las ciudades costeras argentinas desde la perspectiva de la comunicación y cultura permitió ahondar en la pregunta ¿para qué existen las ciudades costeras? O, más bien, ¿en base a qué se construye su identidad? Someramente, podría decirse que pueden ser un espacio para llevar proyectos ideológicos del papel al terreno, para el despliegue de tácticas de resistencia, para la disputa por el uso del suelo, la historia y la memoria; para el juego, los sueños, los mitos, el arte y la creatividad; para el encuentro, para reconocerse, para la convivencia; para la transformación y la reinención, individual y colectiva; para la explotación de los recursos naturales; para el desborde de la naturaleza sobre sus fronteras; para el ocio y el consumo; para el conflicto y la exclusión; para los recuerdos, la nostalgia y el duelo.

El urbanismo neoliberal moldeó las ciudades costeras hasta volverlas productos para el consumo. La turistificación pareciera ser su destino final. Sin embargo, las playas no siempre se consideraron recursos naturales disponibles para la explotación humana; por mucho tiempo no pudieron distinguirse del Desierto, de las tierras improductivas entre centros urbanos. ¿Indagar en los imaginarios del paisaje no podría acaso aportar claves para vislumbrar otros andamiajes de otras sociedades posibles? ¿El estudio de los imaginarios urbanos no podría impulsar el debate acerca de la producción del espacio urbano más allá del modelo de acumulación capitalista y más acá en las condiciones de habitabilidad urbana? ¿Un acercamiento sensible y considerado de los afectos a la identidad urbana y a la memoria colectiva no permitiría revelar

el habitus de los caminantes que escriben el texto urbano (De Certeau, 1984)? Estos nuevos interrogantes caen, en cierta medida, en el reino de la especulación, del optimismo y, sí, de la audacia descarada. No del todo, sin embargo. Ya en los años setenta, Lefebvre escribía que “un modo de producción concreto, que al mismo tiempo desfallece, muestra sus consecuencias extremas, deja asomar a veces «otra cosa», al menos como espera, exigencia o ruego” (Lefebvre, 2013: 55). La potencia de la comunicación radica en su capacidad de interpretar esas esperas, exigencias o ruegos y poner a circular sentidos, en su condición simultánea de instituida e instituyente de lo social. Desde la especificidad de su campo de estudio, puede sumar aportes valiosos a los Estudios Culturales Urbanos, así como enriquecerse de la multidisciplinariedad del campo. Como ya se ha dicho (Cajarville, 2021), las representaciones no solo permiten decodificar la ciudad, sino también transformarla.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, M. (2019). Islas sarmientinas: paisaje y política. *Orbis Tertius*, 24 (30), e121. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11529/pr.11529.pdf
- Álvarez Pedrosian, E. (2013) Casavalle bajo el sol: Investigación etnográfica sobre territorialidad, identidad y memoria en la periferia urbana de principios de milenio. Ediciones Universitarias, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR).
- Álvarez Pedrosian, E. (2016) Las tramas socio-territoriales en las que habitamos: aportes para pensar la composición urbana en clave comunicacional. *Informatio. Revista del Instituto de Información de la Facultad de Información y Comunicación*, 21 (2), pp. 69-87.
- Álvarez Pedrosian, E. (2022). Entre las tramas: análisis de los tejidos urbanos. *Aisthesis*, (71), 189-222.
- Aon, L. y Gómez, L. (2011). Los relatos de la historia en el cine argentino del bicentenario. VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-093/121.pdf>
- Arfuch, L. (2014) (Auto)biografía, memoria e historia. En *Clepsidra, Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. ISSN 2362-2075, N°1, marzo 2014, pp. 68-81.
- Arfuch, L. (2018) La ciudad como autobiografía. En *Conocer la ciudad*, pp. 81-102. Editorial Bifurcaciones. Talca, Chile.
- Assman, J. (1995) "Collective Memory and Cultural Identity." *New German Critique*. Vol. 65. Boston: New German Critique. 125-33. Print. Cultural History.
- Astelarra, S. (2017) Disputas territoriales y ambientales por la reinención de "La Isla". El caso del conflicto "Colony Park" en la primera sección de islas del Delta del Paraná, Partido de Tigre.
- Azcona Pastor, J. y Guijarro Mora, V. (2013). El imaginario tecnológico de Domingo Faustino Sarmiento: representaciones y arquetipos de América (1845-1885). *Anuario de Estudios Americanos*, 70, 2. Sevilla (España), julio-diciembre, 2013, 673-697. ISSN: 0210-5810.
- Badenes, D. (2007) Comunicación y Ciudad: Líneas de investigación y encuentros con la historia cultural urbana. *Question/Cuestión*, 1(14).

- Ballent, A. (2005) Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955. Universidad de Quilmes, Prometeo 3010. Colección Las ciudades y las ideas, dirigida por Adrián Gorelik.
- Beltrán García, S. (2019). La pátina de la memoria: Sobre las protestas feministas y el Ángel de la Independencia. La brújula: El blog de la metrópoli. Revista Nexos.
- Berman, M. (1985) Brindis por la modernidad. En: Nicolás Casullo (ed.): El debate Modernidad Pos-modernidad. Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989. pp. 67 – 91.
- Berman, M. (2000) Modernidad líquida. Fondo de Cultura Económica Argentina, Buenos Aires.
- Berman, S. y Wood M. (2005). Nation, Language and the Ethics of Translation. Princeton: Princeton University Press.
- Bitonte, M. y Grigüelo, L. (2018). ¿Construcción de una ciudad? Un mockumental sobre el desarraigo en el nuevo cine argentino. Archivos de la Filmoteca 75, 13-30 · ISSN 0214-6606 · ISSN electrónico 2340-2156.
- Boito, M. E. (2020). Ciudad/comunicación/cultura hacia una perspectiva transdisciplinaria. Perspectivas De La Comunicación, 13(2), 43-72.
- Bourdieu, P. (1987) “Estructuras, habitus y prácticas”, en Gilberto GIMÉNEZ (comp.) La teoría y el análisis de la cultura. Guadalajara. SEP/Ud. e G./COMECS.
- Brenner, N., Theodore, N., Peck, J. (2009). Urbanismo neoliberal: la ciudad y el imperio de los mercados. Temas Sociales: Ediciones SUR. Vol. 66.
- Brites, W. y Catullo, M. (2016). Represas y transformación socio-urbana. Un análisis comparativo de los proyectos hidroeléctricos de Salto Grande y Yacyretá. Revista Ciudades, 33. Disponible en: <https://journals.openedition.org/ciudades/352>
- Cajarville, D. (2021) Ciudades balnearias latinoamericanas. Una aproximación a los estudios culturales urbanos a través de los casos de Mar del Plata, Punta del Este y Río de Janeiro. Cuadernos del CLAEH. Segunda serie, año 40, n.o 113, 2021-1, ISSN 0797-6062. ISSN [en línea] 2393-5979, pp. 117-133
- Campero, A. (2009). Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinarias. 1a edición. Los Polvorines. Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires. https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/files/089c8de617e5b8905dea6612f18afa33.pdf
- Cardona, J., Azpelicueta, M. y Serra, A. (2015) El mito del paraíso perdido en la definición del destino turístico. Estudios y Perspectivas en Turismo. Volumen 24 (2015) pp 715 – 735.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1998) Cómo analizar un film. Paidós. Barcelona
- Castoriadis, C. (2003) La institución imaginaria de la sociedad. Volumen II. Buenos Aires: Arcadia. Cap 7. Las significaciones imaginarias sociales pp. 283-332

Cignoli, A. (1997). La cuestión urbana en el posfordismo; la dinámica reciente del desarrollo urbano de Mar del Plata. Editorial: Homo sapiens. Rosario, Argentina.

Clavé, S. (1998). La urbanización turística. De la conquista del viaje a la reestructuración de la ciudad turística. Doc. Anàl. Geogr. 32, 1998 pp. 17-43.

Colombres, A. (2012) Imaginario del paraíso. Ensayos de interpretación. Ediciones Colihue.

Corboz, A. (1983) El territorio como palimpsesto. Traducido del original aparecido en Diogene, 121, enero-marzo 1983, pp. 14-35. Disponible en: https://bibliodiarq.files.wordpress.com/2014/08/5_corboz-a-y-maroy-s-le-territoire-comme-palimpseste.pdf

Cortés Darrigrande, M. (2010). Arquitecturas Públicas para el Ocio: Aproximaciones Modernas de la Primera Mitad del siglo XX. Miami, Copacabana y Viña del Mar. Third (Extraordinary) International Seminar Architectonics Network: Architecture and Research. School of Architecture of Barcelona. Disponible en: https://pa.upc.edu/ca/Varis/altres/arqs/congresos/third-international-seminar-architectonics-network-tercer-seminario-internacional-architectonics-network/comunicacions/cortes-darrigrande-maria-macarena?set_language=ca

Corti, M. (2007) "Lo que el agua nos quitó, el agua nos devolvió". Construcción de una ciudad: Nueva Federación en el cine. Café de las ciudades. Año 7 - Número 68 - Junio 2008. Disponible en: https://cafedelasciudades.com.ar/cultura_68.htm

Cuesta Moreno, Ó. y Meléndez-Labrador, S. (2017). Comunicación urbana: antecedentes y configuración de líneas de investigación en América Latina y España. Territorios, 37, 205-228.

De Certeau, M. (1984). Andar en la Ciudad. Revista digital Bifurcaciones, publicado en 2008. Disponible en: http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones_007_reserva.pdf

Deleuze, G. y Guattari, F. (1988) Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Pre textos. Valencia.

Delgado, M. (2004). De la ciudad concebida a la ciudad practicada. Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura, ISSN 0214-2686, N° 62, págs. 7-12.

Depetris Chauvin, I. (2019). Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017). Pittsburgh, Estados Unidos: Latin American Research Commons.

El Jaber, L. (2008) Fronteras en movimiento. Historia de una dinámica (siglos XVI y XVII). Fronteras escritas: cruces, desvíos y pasajes en la literatura argentina, pp. 23-52. Beatriz Viterbo Editora, Rosario, Argentina.

Espoz, M. (2017). Apuntes sobre el turismo. La regulación del disfrute vía mercantilización cultural. Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación. N° 133, diciembre 2016 - marzo 2017 (Sección Informe, pp. 317-334).

- Espoz, M. (2019) "Memoria y sensibilidades en el patrimonio edificado. Hacia una conservación activa". *Planeo. Espacio para territorios urbanos y regionales*; Lugar: Santiago de Chile.
- Espoz, M. y Fernández, E. (2020). Políticas públicas y citybranding, valor patrimonial y desarrollo turístico en la Mar de Ansenusa, Córdoba. *PatryTer – Revista Latinoamericana e Caribenha de Geografía e Humanidades*, 3 (6), 16-34.
- Forcinito, A. (2015). Los cristales de la memoria: voces y miradas frente a la historia argentina. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXI, Núm. 251, Abril-Junio 2015, pp. 409-433.
- Fortuna, C. (1998). Las ciudades y las identidades: patrimonios, memorias y narrativas sociales. *Alteridades*, 8(16),61-74.
- García Canclini, N. (2010). *Imaginarios Urbanos*. EUDEBA.
- Gasparini, L., Tornarolli, L. y Gluzmann, P. (2019). *El desafío de la pobreza en Argentina. Diagnóstico y perspectivas*. Buenos Aires: CEDLAS, CIPPEC, PNUD.
- Gorelik, A. (2004) *Miradas sobre Buenos Aires: Historia Cultural y Crítica Urbana*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Halbwachs, M. (1968) *Memoria colectiva y memoria histórica en La mémoire collective*. Presses Universitaires de France, París.
- Halbwachs, M. (1990). Espacio y memoria colectiva. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, III(9), pp. 11-40.
- Hall, S. (1997). *El trabajo de la representación*. Londres.
- Halpin, M (2021). Proceso de Turistificación y Organismos Participativos en el Delta de Tigre (Argentina). *Ayana, Revista de Investigación en Turismo* I 2(1) 64-78 pp.
- Hannerz, U. (1986) *Exploración de la ciudad. Hacia una antropología urbana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Heffes, G. (2008) *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana. Ensayos Críticos*. Editorial Beatriz Viterbo.
- Hiernaux, D. (2007). Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos. *EURE*, vol. XXXIII, núm. 99, agosto, 2007, pp. 17-30. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile.
- Jameson, F. (1992). *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*. Ediciones Paidós. Buenos Aires.
- Judd, D. (2003). El turismo urbano y la geografía de la ciudad. *Revista eure* (Vol. XXIX, N° 87), pp. 51-62, Santiago de Chile, septiembre 2003.
- Lattanzi, M. (2015). *Tramas y figuraciones de la historia en el cine argentino: un análisis contemporáneo*. *Revista TOMA UNO* (No 4): Páginas 13-18.
- Lefebvre, H. y Martínez, E. (2013) *La producción del espacio*. Capitán Swing.

Lembo, V. (2021). La ciudad de Punta del Este entre dos cortos y dos novelas: Análisis de las representaciones urbanas desde la promoción turística, el audiovisual y la literatura. Tekoporá. Revista Latinoamericana de Humanidades Ambientales y Estudios Territoriales. ISSN 2697-2719. Vol. 3 Núm. 1 (2021).

Lindón, A. (2008). El imaginario suburbano: los sueños diurnos y la reproducción socioespacial de la ciudad. Iztapalapa 64-65, año 29, PP 39-62.

Macagno, M. (2020) Miramar de Ansenusa a 42 años de su más grande inundación. Vía País.

Martín-Barbero, J. (1987) De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona.

Martín-Barbero, J. (2000) Comunicación y ciudad: entre medios y miedos. Ciudadanías del miedo, 2000, Caracas, Nueva Sociedad, pp. 29-35. Susana Rotker (editora).

Martín-Barbero, J. (2015). ¿Desde dónde pensamos la comunicación hoy? En Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación, 128, pp. 13-29.

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. (2019). Una historia de la imaginación en la Argentina. Visiones de la pampa, el litoral y el altiplano desde el siglo XIX a la actualidad. Disponible en: <https://issuu.com/museomoderno/docs/imaginacion>

Nagy, M. y Papazian, A. (2011). El campo de concentración de Martín García. Entre el control estatal dentro de la isla y las prácticas de distribución de indígenas (1871-1886). Corpus Archivos virtuales de la alteridad americana. Vol 1, No 2.

Nora, P. (1984). Les Lieux de Mémoire; 1: La République Paris, Gallimard, 1984, pp. XVII-XLII. Traducción para uso exclusivo de la cátedra Seminario de Historia Argentina Prof. Femando Jumar C.U.R.Z.A. - Univ. Nacional del Comahue.

Pastoriza, E. (2008). El turismo social en la Argentina durante el primer peronismo. Mar del Plata, la conquista de las vacaciones y los nuevos rituales obreros, 1943-1955. Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], Debates.

Piedras, P. y Zylberman, L. (2016) Historias (extra)ordinarias. Entrevista a Néstor Frenkel. Cine Documental. Número 13 - Año 2016 - ISSN 1852 - 4699 p.132-150.

Piglia, M. (2011). The Awakening of Tourism: The Origins of Tourism Policy in Argentina, 1930-1943.

Piglia, M. y Pastoriza, E. (2016). La construcción de políticas turísticas orientadas a los sectores medios durante el primer peronismo: Argentina 1946-1955. Licere, Belo Horizonte, v.20, n.1, mar/2017.

Podgorny, I. (2021) Del Museo al Panteón. Los destinos de las colecciones antropológicas en la Argentina contemporánea. Politika.io. Disponible en: <https://www.politika.io/es/article/del-museo-al-panteon>

Rama, A. (1984) La ciudad letrada, Montevideo, Fundación Internacional Ángel Rama.

Raposo Quintana, G. (2013) La memoria emplazada: proceso de memorialización y lugaridad en post-dictadura. Revista de Geografía Espacios Vol. 3, No 6: 63-97.

Reguillo, R. (1992) La ciudad es el campo: Una contradicción llena de sentido. En Comunicación y Sociedad, 14-15, pp. 143-157.

Reguillo, R. (1996). La construcción simbólica de la ciudad. ITESO. México.

Reguillo, R. (1997). Ciudad y comunicación. Densidades, ejes y niveles. En Diálogos de FELAFACS, 47, pp.33-42.

Rizo, M. (2006). Conceptos para pensar lo urbano: el abordaje de la ciudad desde la identidad, el habitus y las representaciones sociales". En Bifurcaciones: Revista de Estudios Culturales Urbanos, N° 6.

Romero, J. (1976) Latinoamérica: Las ciudades y las ideas. Editorial Siglo XXI, Argentina.

Sarmiento, D. (1845). Facundo o civilización y barbarie. Colección Pensamiento del Bicentenario. Biblioteca del Congreso de la Nación.

Sarmiento, D. (1850). Argirópolis o la Capital de los Estados Confederados del Río de la Plata. Letras y Pensamiento del Bicentenario / Carlos Dámaso Marínez. Eduvim, 2012. Disponible en: https://books.google.com.ar/books/about/Argir%C3%B3polis.html?id=Fj3ikSsDJhMC&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Sarmiento, D. (1899). Obras. Tomo XXVI. El camino del lacio.

Sarmiento, D. (1899). Obras. Tomo XXII. Discursos populares. Segundo Volumen. Mundos Prehistóricos, pp. 135-145. El Museo de la Plata, pp. 310 - 313. Disponible en: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Obras_de_Domingo_F._Sarmiento_%28Tomo_22%29.pdf

Silva, A. (2015) El barrio patrimonial: imaginarios identitarios urbanos y producción de lo público en una ciudad intermedia de la Provincia de Buenos Aires. Revista Colombiana de Antropología; Año: 2015 vol. 51 p. 53 - 78

Silva, A. (2019) Imaginarios urbanos-barriales de una ciudad media. El barrio de la estación ferroviaria de Tandil, Provincia de Buenos Aires. En Ciudades (In)descifrables. Imaginarios y representaciones sociales de lo urbano.

Silva, A. (2022) De la devaluación a la 'puesta en valor'. Cultura, procesos colectivos y patrimonio ferroviario de ciudades medias bonaerenses. Quid 16; Lugar: Buenos Aires; Año: 2022 p. 105 - 121

Simmel, G. (1903). Las grandes urbes y la vida del espíritu. El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura, PP. 247-261, 1986. Barcelona: Península.

Smith, N. (2009). ¿Ciudades después del neoliberalismo? En Después del neoliberalismo: ciudades y caos sistémico. MACBA.

Soja, Edward (2000). Postmetrópolis: Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones. Madrid: Traficantes de Sueños.

Summa N°187 (1983) Estudio Pasinato, Soler, Viarengi y Asoc. Mayo 1983. Disponible en: <https://vdocuments.mx/summa-187-estudio-pasinato-soler-viarengi-y-asocmayo-1983.html?page=23>

Tamayo, S. y Wildner, K. (2005) Identidades Urbanas. Colección Cultura Universitaria, 85. Serie Ensayo. Universidad Autónoma Metropolitana. México.

Vallejo, G. (2012). Museo y derechos humanos. Un templo de la ciencia finisecular en La Plata y aspectos de su relación con los pueblos originarios. Revista Derecho y Ciencias Sociales. Octubre 2012. N°7 . Pgs. 146-164 ISSN 1852-2971 Instituto de Cultura Jurídica y Maestría en Sociología Jurídica. FCJ y S. UNLP.

Vera, P. (2014). Imaginarios tecnológicos y procesos de construcción urbana en la ciudad moderna. El ferrocarril, el automóvil y las TIC. URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales. Volumen 3, número 1, páginas 9-26.

Vera, P. (2017) Ciudad y comunicación: la actualidad de un campo transdisciplinar. Revista InMediaciones de la Comunicación. Ciudad y comunicación, imaginarios, subjetividades y materializaciones. 12(1), pp.21-35.

Vera, P. (2019) Imaginarios Urbanos: dimensiones, puentes y deslizamientos en sus estudios. Ciudades (In)descifrables: imaginarios y representaciones sociales de lo urbano. PP 13-39. Editorial UNICEN. Bogotá, Colombia.

Verardi, M. (2010) Nuevo cine argentino (1998-2008): formas de una época. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Doctorado en Historia y Teoría de las Artes. Disponible en: [\[LINK\]](#)

Vizcarra, F. (2013) Pensar el cine. Elementos para el análisis textual cinematográfico. Disponible en Research Gate.

Zanatta, L. (2014). Historia de América Latina, de la Colonia al siglo XXI. Editorial: Siglo XXI. Argentina.